

CAMILA GONÇALVES DA COSTA

**O PROTAGONISMO FEMININO EM
TORTO ARADO, DE ITAMAR RANGEL
VIEIRA JUNIOR**

TRÊS LAGOAS – MS

2023

CAMILA GONÇALVES DA COSTA

**O PROTAGONISMO FEMININO EM
TORTO ARADO, DE ITAMAR RANGEL
VIEIRA JUNIOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários – Linha de Pesquisa: Historiografia Literária: recepção e crítica) do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia - Rodrigues

TRÊS LAGOAS - MS

2023

TERMO DE APROVAÇÃO

CAMILA GONÇALVES DA COSTA

O PROTAGONISMO FEMININO EM TORTO ARADO, DE ITAMAR RANGEL VIEIRA JUNIOR

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutora no Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia - Rodrigues
UFMS/*Campus* de Três Lagoas

Profa. Dra. Tânia Regina Zimmermann
UEMS/Paranaíba

Profa. EneDir Silva Santos
SED/São José do Rio Preto

Profa. Dra. Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins
UFRB

Prof. Dr. Carlos Eduardo de Araujo Placido
UFMS/*Campus* de Corumbá

Três Lagoas, 27 de novembro de 2023.

*Aos meus filhos amados, Phelipe e Raphael, por darem sentido
à minha existência, me impulsionando a refazer e buscar meus
sonhos a cada novo manhã.*

AGRADECIMENTOS

A Deus por ser o maior orientador da minha vida, socorro presente nos momentos de angústia. Sem sua sábia direção a conclusão deste trabalho não seria possível.

À minha família (mãe Magda, irmã Elivane e avós Preto e Regina), com quem aprendo todos os dias os valores fundamentais para a vida e por serem meus maiores incentivadores.

Ao meu marido, Paulo Henrique Gomes dos Santos, por ser meu companheiro fiel e por embarcar comigo em todos os meus sonhos.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), unidade universitária de Três Lagoas, pela grande oportunidade de conhecimento, aprendizado e crescimento.

À minha orientadora Kelcilene Grácia - Rodrigues por acreditar em mim, compartilhando comigo sua sabedoria e sempre sanar minhas dúvidas diante das adversidades que o tema apresentava. Sua dedicação e paciência serviram como pilares de sustentação para a conclusão deste trabalho. Grata por tudo!

Aos professores que compuseram a banca – Rauer, Tânia Regina e Enedir –, pois suas sábias análises contribuíram para o meu crescimento acadêmico.

À amiga que Doutorado me trouxe: Amanda Eliane Lamônica Araújo. Obrigada por toda a parceria nas publicações e pelos momentos de desabafo.

Ao corpo docente do curso de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários – Historiografia Literária: recepção e crítica) pelos conhecimentos adquiridos.

Aos funcionários administrativos da UFMS, parte importante dessa instituição.

*“Cada mulher sabe a força da natureza
que abriga na torrente que flui de sua vida.”*

(Vieira Junior, 2019, p. 194)

COSTA, Camila Gonçalves da. **O protagonismo feminino em Torto arado, de Itamar Rangel Vieira Junior**. Três Lagoas, 2023. 176f. Tese (Doutorado Letras, Área de Concentração em Estudos Literários) – UFMS/*Campus* de Três Lagoas.

RESUMO

Torto arado, romance contemporâneo escrito por Itamar Rangel Vieira Junior (2019), retrata histórias de mulheres que se impõem diante dos problemas que surgem, mostrando-se protagonistas de suas vidas, e, desmontando, assim, a visão diminuta do olhar de autores sobre a mulher na sociedade. Nesse cenário, este trabalho teve objetiva compreender a representação feminina em **Torto arado** e, para isso, alguns objetivos específicos fizeram-se necessários, tais como: entender como tem sido construída, legitimada, questionada e mantida a categoria mulher no contexto da história das mulheres, a partir das relações de gênero e das discussões que permeiam o questionamento dos papéis masculinos e femininos como uma forma de resistência ao patriarcado; (re)conhecer os elementos técnicos e estruturadores da narrativa; e analisar como as personagens, Bibiana e Belonísia, foram construídas sob o ponto de vista dos elementos da narrativa, isto é, personagem (narrador e focalização), tempo e espaço. Diante dessa intenção, esta pesquisa de caráter bibliográfico, configurou-se como qualitativa e para o seu desenvolvimento foi necessário recorrer ao aporte teórico dos estudos de Gérard Genette (1972), Antonio Candido (1972; 2000), Norman Friedman (2002), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011), Benedito Nunes (1995), Margareth Rago (1991; 1998), Angela Davis (2017), entre outros. A consciência de que a literatura reflete a realidade fornece suporte para a relevância deste trabalho, pois por meio das narrativas das irmãs, muitas mulheres podem se ver representadas. Portanto, ao imergir nesse assunto, intencionou-se expandir os horizontes do diálogo sobre o estudo do feminino, no tocante à jornada histórica das mulheres como um meio para aprofundar a compreensão da identidade feminina e das lutas das mulheres para trazer à tona questões que estão intrinsecamente relacionadas à construção de gênero e às relações de poder na sociedade, considerando assim, uma visão mais abrangente das condições sociais, econômicas e culturais que moldaram suas vidas. Nesse sentido, os estudos desta tese deram conta que as personagens de Vieira Junior (2019) fogem de meros estereótipos femininos, tendo em vista que a representatividade em Bibiana e Belonísia não é apenas uma questão de refletir suas histórias pessoais, mas também de transmitir as complexidades das experiências das mulheres rurais no sertão nordestino, tais como: serviço doméstico não remunerado, a luta pelo direito à própria identidade, por justiça no tocante as relações familiares e comunitárias e contra a dominação masculina presente na história e violências (física, sexual, emocional e estrutural).

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; História das mulheres; Empoderamento; Representação feminina.

COSTA, Camila Gonçalves da. **The Female protagonism in Torto Arado by Itamar Rangel Vieira Junior**. Três Lagoas, 2018. 176f. Tese (Doutorado Letras, Área de Concentração em Estudos Literários) – UFMS/*Campus* de Três Lagoas.

ABSTRACT

Torto arado, a contemporary novel written by Itamar Rangel Vieira Junior (2019), portrays stories of women who impose themselves in the face of problems that arise, showing themselves to be the protagonists of their lives, and, thus dismantling the diminutive view of the authors' perspective on women in society. In this scenario, this work aimed to understand female representation in **Torto arado** and, for this, some specific objectives were necessary, such as: understanding how the category of woman has been constructed, legitimized, questioned and maintained in the context of women's history, based on gender relations and discussions that permeate the questioning of male and female roles as a form of resistance to patriarchy; (re)know the technical and structuring elements of the narrative; and analyze how the characters, Bibiana and Belonísia, were constructed from the point of view of the elements of the narrative, that is, character (narrator and focus), time and space. Given this intention, this bibliographical research was configured as qualitative and for its development it was necessary to resort to the theoretical contribution of the studies of Gérard Genette (1972), Antonio Candido (1972; 2000), Norman Friedman (2002), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011), Benedito Nunes (1995), Margareth Rago (1991; 1998), Angela Davis (2017), among others. The awareness that literature reflects reality provides support for the relevance of this work, as through the sisters' narratives, many women can see themselves represented. Therefore, by immersing ourselves in this subject, the intention was to expand the horizons of dialogue on the study of the feminine, regarding the historical journey of women as a means to deepen the understanding of female identity and women's struggles to bring to light issues that are intrinsically related to the construction of gender and power relations in society, thus considering a more comprehensive view of the social, economic and cultural conditions that shaped their lives. In this sense, the studies in this thesis realized that Vieira Junior's (2019) characters escape mere female stereotypes, considering that representation in Bibiana and Belonísia is not only a matter of reflecting their personal stories, but also of transmitting the complexities of rural women's experiences in the northeastern hinterland, such as: unpaid domestic service, the struggle for the right to their own identity, for justice regarding family and community relationships and against the male domination present in history and violence (physical, sexual, emotional and structural).

Keywords: Contemporary Brazilian literature; Women's history; Empowerment; Female representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. ITAMAR RANGEL VIEIRA JUNIOR: VIDA, OBRA E FORTUNA CRÍTICA	27
1.1 Vida e obra	27
1.1.1 Dias	29
1.1.2 A Oração do Carrasco	30
1.1.3 Torto Arado	30
1.1.4 Doramar ou a Odisseia: histórias	32
1.1.5 Salvar o fogo	32
1.2 A recepção crítica de Torto Arado	33
1.2.1 A crítica acadêmica	33
1.2.2 Reportagens e entrevistas	41
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	47
2.1 Feminino.....	47
2.1.1 A mulher: concepções e históricas	54
2.2 Narratologia	65
2.2.1 Personagem	66
2.2.2 Tempo	81
2.2.3 Espaço	102
3. AS PERSONAGENS FEMININAS NO CONTEXTO DA OBRA	111
3.1 Bibiana e Belonísia (Entidade – Santa Rica Pescadeira)	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	175

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Personagens planas e redondas, segundo Forster	69
Quadro 2 - Nível narrativo x Relação à história	77
Quadro 3 - Análise e classificação de técnicas narrativas.....	84
Quadro 4 - Narrador presente/ausente como personagem na ação	98

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Produção acadêmica indexadas e selecionadas no Scielo, Banco de Teses e Dissertações da Capes, BDTD e Scholar Google, período de 2019 a 2022	34
Tabela 2 - Produção acadêmica indexadas e selecionadas no Scielo, Banco de Teses e Dissertações da Capes, BDTD e Scholar Google, período de 2019 a 2022	35
Tabela 3 - Metodologia dos trabalhos selecionados no Scielo, Banco de Teses e Dissertações da Capes, BDTD e Scholar Google	39

INTRODUÇÃO

O romance contemporâneo **Torto arado**, do escritor baiano Itamar Rangel Vieira Junior¹ (2019), ganhador do Prêmio Leya (Portugal, 2019), Prêmio Jabuti de Romance literário e Oceanos de Literatura (2020), traz em sua essência uma história que envolve os leitores, tendo em vista a tessitura que a obra reflete ao evidenciar profundas representações sobre questões culturais, sociais e políticas. Utilizando como cenário Água Negra, uma fazenda na região da Chapada Diamantina, sertão da Bahia, a representação do feminino é característica marcante na obra, sendo revezada entre as duas irmãs Bibiana e Belonísia, e a terceira voz que aparece na terceira parte do romance, Santa Rita Pescadeira (entidade do jarê) que por viver desde o tempo colonial, se preocupa com o povo e com a terra.

A obra encontra-se dividida em três capítulos: “Fio de Corte”, “Torto Arado” e “Rio de Sangue”. A primeira parte do romance, “Fio de corte”, é conduzida pela irmã mais velha, Bibiana, mulher negra, que nos revela os primeiros traços da família, a forte ligação entre seus membros e a importância dos mais velhos. A história inicia com o trágico acidente compartilhado entre as irmãs, o qual as conecta por toda a vida:

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 de 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. 24).

No decorrer do romance, observamos o amadurecimento de Bibiana e o seu despertar da infância para jovem mulher. Na adolescência, ela se relaciona com o primo Severo, do qual sentia grande admiração pelo fato dele ser capaz de sentir-se parte da terra. A primeira parte do romance termina com Bibiana grávida, confinando os seus sonhos de “[...] uma vida além da fazenda” (Vieira Junior, 2019, p. 48) em Severo; cogitando, assim, não repetir as situações de exploração que todos sofriam em Água Negra, na qual nascera e sempre vivera.

Percebemos, deste modo, que o romance traz à luz aspectos de uma vida cíclica e hierárquica no que se refere à exploração, isto é, crianças exploradas pelos

¹ Nome completo do autor. Vieira Junior foi utilizado nas demais referências no texto.

adultos; mulheres exploradas por seus maridos; maridos explorados pelos gerentes e gerentes explorados pelos patrões. É o que ocorre com Donana, que durante toda a vida foi explorada, conforme contou Salustiana: “[...] que, ainda menina, Donana viveu na companhia da família do capataz que havia assumido sua guarda, servindo como empregada em sua casa na fazenda” (Vieira Junior, 2019, p. 75) Caxangá, na qual nasceu e viveu por muitos anos antes de se juntar ao filho. Na Água Negra a exploração continuou, conforme demonstra o trecho abaixo:

O gerente queria trazer gente que ‘trabalhe muito’ e que ‘não tenha medo de trabalho’, nas palavras de meu pai, ‘para dar seu suor na plantação’. Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abóbora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada. Podia trazer mulher e filhos, melhor assim, porque quando eles crescessem substituiriam os mais velhos. [...] Vi meu pai dizer para meu tio que no tempo de seus avós era pior, não podia ter roça, não havia casa, todos se amontoavam no mesmo espaço, no mesmo barracão (Vieira Junior, 2019, p. 41).

Nesse sentido, sair da fazenda seria para Bibiana a possibilidade de quebrar o ciclo eterno das explorações, as quais até então, estava submetida, significando a chance de um novo futuro moldado por ela mesma, como dona do seu próprio destino:

Quando deixei a casa pela porta do quintal, no sereno da noite, não pude evitar de olhar para trás por algumas vezes, enquanto seguia pela estrada ao encontro de Severo. Enumerava as coisas que levava comigo e tudo que deixava para trás. Quase desisti nesse exato momento, deixaria Severo partir sozinho, mas a imagem de Sutério levando nosso pouco suprimento, e a fome e o improvisado que se seguiram para fazermos a refeição mais tarde, me deram a firmeza necessária para prosseguir (Vieira Junior, 2019, p. 87).

No entanto, só temos notícias da transformação de Bibiana por meio da focalização de Belonísia na segunda parte do romance, intitulada “Torto Arado”, dando ainda percepções sobre a fuga da irmã, sem a bênção dos pais e mais velhos:

Se seguiu um período de calma depois de sua partida. Vi meu pai concentrado no quarto dos santos. Talvez se comunicando com os encantados para ter notícias da filha. Para que entre velas, folhas, incensos e ladainhas pudesse ver o destino de Bibiana e Severo, de quem gostava muito, tratando como filho, porque nele havia uma energia de líder que não via em mais ninguém. Meu pai tentava confortar minha mãe, que se precipitava em tristeza e choro. Meu pai confortou da mesma forma tio Servó e tia Hermelina, desolados com a partida do filho mais velho, que ainda havia levado a prima, menor de idade. Também o vi proibir que se falasse no ocorrido em casa e entre os vizinhos. Não por malquerença, mas

porque considerava desonesto falar de qualquer pessoa longe de sua presença (Vieira Junior, 2019, p. 93-94).

Com a partida de Bibiana podemos perceber as intensas transformações pelas quais as irmãs passaram. A primeira dela foi a separação, considerando o elo que existia entre elas, como podemos observar na narrativa de Bibiana quando deixa a fazenda para fugir com Severo:

Dentre as coisas que levava, e talvez a que mais me machucava, era a minha língua. Era a língua ferida que havia expressado em sons durante os últimos anos as palavras que Belonísia evitava dizer por vergonha dos ruídos estranhos que haviam substituído sua voz. Era a língua que a havia retirado de certa forma do mutismo que se impôs com o medo da rejeição e da zombaria das outras crianças. E que por inúmeras vezes a havia libertado da prisão que pode ser o silêncio (Vieira Junior, 2019, p. 87).

Já na vida adulta, as irmãs seguem caminhos diferentes: Bibiana ausente por muitos anos de Água Negra enfrenta novas explorações de trabalho, pois percebe que o preconceito e a discriminação racial ultrapassam os limites da fazenda:

Amparou-se nas lembranças, nas dificuldades que passaram juntos quando partiram. Das tarefas que precisou fazer enquanto procuravam se firmar no mundo além da fazenda: ajudante de cozinha num restaurante de beira de estrada, diarista de serviços domésticos, cuidando de crianças. Durante esse tempo, nasceram seus filhos e cursou o magistério, realizando em parte os propósitos que a fizeram deixar a fazenda por um tempo. Nessa jornada percebeu que a vida além da Água Negra não era muito diferente, no que se referia à exploração (Vieira Junior, 2019, p. 214).

Conforme demonstrado no excerto acima, Bibiana, mesmo diante de várias situações difíceis, consegue terminar os estudos e tornar-se professora, para orgulho do pai, que a desejava professora da escola da fazenda. Já a personagem Belonísia, mulher negra, – a representante da definição “Torto Arado” – que fugia da escola para ir roçar, contrariando, assim, as ordens do pai, envolve-se cada vez mais com as situações de Água Negra, fundindo-se a terra sob a força de um arado e às pessoas que ali viviam.

É ainda pela voz de Belonísia que conhecemos muito da trajetória de sua família, da avó Donana, o pai Zeca Chapéu Grande e da mãe Salu, além de outras tantas famílias negras, cujas vidas diaspóricas foram cíclica e historicamente se repetindo, ditadas pelo medo, “[...] que atravessou o tempo e fez parte de nossa história desde sempre” (Vieira Junior, 2019, p. 178).

Essa referência à ciclicidade nas vidas das personagens e famílias negras na obra confirma que certos padrões e experiências se repetem ao longo do tempo de uma forma que parece, quase, inevitável, como a opressão econômica vivenciada por gerações (toda a família de Donana sendo explorada por um sistema de trabalho opressor, análogo à servidão); a perpetuação das dinâmicas familiares (os homens da família realizando trabalhos externos, enquanto as mulheres realizam os domésticos); os valores e tradições passados de geração a geração (a religião do jarê, muito bem representada na figura do personagem Zeca Chapéu Grande, que por meio das entidades curava doenças e cuidava dos aflitos); eventos políticos (com situações de poder e opressão ocorrendo na linha temporal de toda a família de Donana) e os traumas transmitidos (a existência da faca, motivo de aflição para Donana – por tê-la roubado na juventude e por tê-la usado para matar seu companheiro devido ao fato de ter abusado de sua filha Carmelita, fazendo assim, com que ela fosse embora de casa, sem saber seu paradeiro –, e por ter perseguido Bibiana e Belonísia com a lembrança do seu corte).

Após anos morando na cidade, Bibiana e Severo retornam à fazenda com uma consciência política sindicalizada, intencionando requerer os direitos dos trabalhadores. Observamos, nesse momento, que Belonísia, a irmã mais próxima da terra, representante do povo na lavoura, começa a demonstrar certa admiração intelectual pelo cunhado:

Indomável, Severo caminhou por estradas, levantou sua voz em discursos, enfrentou os novos donos e o chefe dos trabalhadores. Mudando a si em meio ao movimento que parecia crescer em nossas vidas, foi moldando Água Negra, fazendo-a se transformar num lugar diferente (Vieira Junior, 2019, p. 196).

A terceira e última parte do romance, “Rio de sangue”, é narrada por uma entidade do jarê. Essa entidade de força feminina parece tudo ver e conhecer, pois, conta a história do Brasil desde a colonização, passando pela dominação dos indígenas, a chegada dos negros e os ciclos extrativistas. E exatamente, por isso, tenta interferir na vida social das pessoas por meio de vozes narrativas anteriores ao se apossar de seus corpos, os elementos sobre a consciência da força da ancestralidade e da religiosidade que sempre marcaram a vida da família de Zeca Chapéu Grande e de toda a comunidade de Água Negra. É ainda através da voz dessa entidade que vemos as irmãs amadurecerem e se fortalecerem na luta pelo direito dos

trabalhadores negros e o direito à terra de Água Negra. Neste momento, torna-se importante ressaltarmos que nosso foco de análise se centralizou na relação direta entre a entidade e as irmãs, analisando apenas os momentos em que suas histórias se entrelaçam de forma inapelável, como quando Santa Rita Pescadeira se apossa do corpo das irmãs dando fim a Salomão.

Conforme podemos perceber, o romance **Torto arado** é uma obra que apresenta a face escravocrata do Brasil abolida no papel e pouco no cotidiano, uma vez que esta realidade ainda acontece até hoje em diversas regiões do Brasil, mesmo com leis que preconizam os direitos dos(as) negro(as). Nesse aparato, o escritor Vieira Junior (2019) se preocupou em estabelecer uma relação não apenas com a realidade em apresentar na sua narrativa as transformações e mudanças que aconteceram no sertão baiano com base na perspectiva da cultura desse povo que sofre com as desigualdades sociais, culturais e econômicas, mas também com embates que refletem o sofrimento étnico-político dos que seguem na luta incessante pelo direito à terra, ao trabalho, à comida e sua própria identidade e sobrevivência.

Assim, o entendimento acerca da literatura como representação da realidade, justifica a importância desta tese em abordar a representação feminina presente no romance contemporâneo **Torto arado** (Vieira Junior, 2019), buscando ampliar os debates sobre gênero, apenas com foco na historicidade da mulher, visto que intencionamos compreender o conceito de mulher para analisarmos as personagens Bibiana e Belonísia, a partir das discussões que permeiam o questionamento dos papéis masculinos e femininos como uma forma de resistência ao patriarcado, considerando assim, revelar suas lutas, já que por muito tempo tiveram sua identidade engendrada pelo outro e sua voz silenciada pelos princípios patriarcais.

Diante dessa intenção, analisamos, por meio dos elementos técnicos e estruturadores da narrativa, como as personagens Bibiana e Belonísia foram construídas e a relação que estabelecem com o contexto da realidade tal como ela se apresentava nos confins do sertão baiano, a fim de colocarmos em destaque a problemática desta pesquisa, que é compreender a representação feminina na obra em questão, já que traz em sua essência a resistência da mulher. Exatamente, por isso, suscitamos discussões culturais a partir das seguintes temáticas: desigualdade social; relações raciais; alteridade; o peso da fome; o abandono e desrespeito aos trabalhadores rurais expropriados do seu direito à terra e ao trabalho remunerado,

bem como as formas de opressão relacionadas à violência física, sexual e simbólica, e à negligência da saúde feminina.

A importância de utilizarmos esse *corpus* de estudo - a obra **Torto arado** (Vieira Junior, 2019) -, justifica-se pelo fato da diegese apresentar episódios peculiares da realidade do sertão e da cultura daqueles que ainda sofrem com as desigualdades sociais, culturais e econômicas, mediante a ficcionalização de fatos e de personagens descendentes de escravizados que teimam em sobreviver num país que ainda viceja marcas da não efetividade da Lei Áurea. Dessa forma, a questão de narrar fatos relacionados à própria realidade, vai em direção ao que o crítico Antonio Candido chama de literatura regional, haja vista que é “[...] uma das principais vias de autodefinição da consciência local” (Candido, 2000, p. 104).

Além disso, os estudos evidenciam que, por meio das irmãs Bibiana e Belonísia, podemos acompanhar o sofrimento da mulher, que, mesmo diante de várias adversidades, consegue superar os obstáculos e torna-se dona do seu próprio destino. Assim, o *corpus* constituído gira em torno da imagem feminina, a qual aparece como elemento central das tensões provocadas e tratadas pelo escritor Vieira Junior (2019).

Nesse entendimento, Candido (2000, p. 114) afirma que “[...] é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza”, pois, é diante do contexto no qual foram inseridas que o leitor toma conhecimento das suas lutas. Na obra estudada, as protagonistas superam situações consideradas dramáticas (vozes silenciadas, injustiças, submissão, exploração mediante violência física, simbólica e sexual, como também as desigualdades que enfrentam, visto que normas tradicionais pré-estabelecidas as limitam) através de narrativas que refletem a realidade por meio de aspectos verossímeis em diversos cenários ambientados.

Notamos, assim, a importância do escritor, tendo em vista seu papel de engajamento e denúncia das crises de seu tempo, uma vez que a literatura é um objeto vivo, resultado das relações dinâmicas entre escritor, público e sociedade. Nesse patamar de ideias, segundo considerações de Candido (2000, p. 68) “[...] a matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público”.

Essa relação entre escritor e público imerge discussões em torno da literatura ser uma forma artística de representação da realidade. Diante dessa observação,

Hayden White (1994) discorre que não se faz narrativa ficcional sem uma base no “real”. Por seu turno, Linda Hutcheon (1984) entende que a ficção e a história são narrativas próximas que se distinguem apenas por suas estruturas.

A representação da realidade e o ficcional em dado momento se encontram, interagindo e entrosando-se como formas de linguagem. Ambas têm na atividade humana seu objeto e na comunicação sua forma de expressão, pois de acordo com Stuart Hall (2011, p. 18), “[...] na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos [...] para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos”.

Para Roger Chartier (2000), devemos entender que as narrativas que concebemos como literatura existem enquanto discursos, que são resultados de práticas que pressupõem sistemas de representação, nos quais podemos observar vários códigos como os temas, regras, meios de circulação, interesses institucionais, entre outros. Ao mesmo tempo, a literatura possui liberdade em relação à criatividade e conteúdo, assim não precisa estar necessariamente presa à realidade, sendo este o fator que a diferencia dos textos não literários.

Nesse contexto de ideias, Linda Hutcheon (1984) endossa que o discurso é sempre descontínuo, apesar de se manter unido por regras, ainda que estas não lhe sejam transcendentais. O discurso é uma prática social que acima de tudo veicula ideologias e visões de mundo, constituindo e sendo constituído por sujeitos que atuam em seu meio social. Dessa maneira, um ficcionista constrói sua trama de acordo com a sua concepção do homem e do mundo, que por sua vez é determinada por signos culturais.

As ideias apresentadas até aqui, inferem tanto a importância do *corpus* de estudo quanto da temática acerca da representação do feminino, visto que a literatura de Vieira Junior (2019) nos permite (re)conhecer nas personagens, a força que vem da terra e da ancestralidade. Portanto, o estudo desta tese torna-se relevante, pois contribui de forma significativa para a área pesquisada – Estudos Literários (Historiografia Literária: recepção e crítica) – do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), tendo em vista trazer ao centro das discussões, questões inerentes à Historiografia feminina e as relações de poder nela subjacentes, pois o autor dispõe da narrativa para representar as vozes das mulheres que contam as dores vividas e testemunhadas por si próprias, que de certa forma se entrelaçam com as nossas próprias histórias e do Brasil. Talvez por

essa razão, a narrativa nos penetra de maneira tão cortante como o *Fio de Corte* da faca de Donana.

Portanto, os esforços investigativos desta tese centraram-se em responder às seguintes questões: 1) Como o escritor Vieira Junior aborda as personagens femininas em sua obra?; e 2) Qual(is) efeito(s) de sentido essa representação feminina causa na obra?

Com a finalidade de responder tais questões, temos, como objetivo geral, compreender a representação feminina no romance contemporâneo **Torto arado**, de Vieira Junior (2019).

Já os objetivos específicos implicam, necessariamente em:

- Entender como tem sido construída, legitimada, questionada e mantida a categoria mulher no contexto da história das mulheres, a partir das relações de gênero;
- (Re)conhecer os elementos técnicos e estruturadores da narrativa;
- Analisar como as personagens foram construídas por meio dos elementos da narrativa, isto é, personagem (narrador e focalização), tempo e espaço.

Esta pesquisa de caráter essencialmente bibliográfica, possui abordagem qualitativa, consoante à perspectiva teórica da Historiografia Literária em torno da representação feminina, com destaque para a análise do conceito de mulher por meio da história das mulheres e das relações de gênero. Para isso, utilizamos as considerações de Margareth Rago (1991; 1998) e Angela Davis (2017), além de outros teóricos que se debruçaram sobre o tema em questão. Para a fundamentação teórica sobre a forma e a linguagem que configuram os elementos técnicos e estruturadores da narrativa, a fim de classificarmos adequadamente as personagens Bibiana e Belonísia no contexto do romance – personagem (narrador e focalização), tempo e espaço –, nos pautamos nos estudos de Antonio Candido *et al.* (1972); Gérard Genette (1972); Osman Lins (1976); Norman Friedman (2002); Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011), entre outros.

O estudo acerca das concepções feministas relativas à categoria de gênero, justifica-se pelo fato de intencionarmos compreender o conceito de mulher para a análise da obra a partir das discussões que permeiam o contexto histórico das lutas das mulheres como forma de resistência ao patriarcado. Nesse patamar, a discussão sobre o que é central e periférico também ganha proeminência, pois a obra nos

convoca a reexaminar a importância atribuída às narrativas e vozes marginalizadas, como as das mulheres e das comunidades rurais, cenário considerado periférico no qual, através da literatura, essas mulheres têm a oportunidade de ganhar centralidade, desafiando assim as normas estabelecidas e promovendo a inclusão de perspectivas muitas vezes negligenciadas. Portanto, o romance não apenas apresenta histórias individuais, mas também serve como reflexão para a sociedade repensar e reconfigurar suas crenças e estruturas no tocante às relações de gênero.

Para compreendermos a representação do feminino na obra **Torto arado**, de Vieira Junior (2019), dividimos a presente pesquisa em três capítulos, sendo que na parte relativa à Introdução, realizamos a contextualização da obra e da temática a ser analisada, apresentamos a problemática da pesquisa, como também os objetivos que motivaram este estudo, a justificativa, a metodologia e o aporte teórico utilizado.

No primeiro capítulo intitulado “Itamar Rangel Vieira Junior: Vida, Obra e Fortuna crítica”, contextualizamos o caminho literário trilhado pelo escritor Vieira Junior, para melhor compreendermos a representação feminina das irmãs Bibiana e Belonísia sob a luz das experiências historiográficas do autor, bem como realizamos o estudo da arte para comprovarmos o imediatismo deste trabalho no meio acadêmico.

No segundo capítulo, intitulado “Fundamentação Teórica”, utilizamos da categoria de gênero por meio da Historiografia das mulheres para compreendermos a representação da figura feminina esboçada na obra. Também neste capítulo, tratamos da teoria narratológica, esmiuçando os conceitos de personagem, narrador, focalização, tempo e espaço para classificarmos adequadamente as personagens Bibiana e Belonísia no contexto do romance. Importante neste momento ressaltarmos que as categorias narrador e focalização foram analisadas por meio da categoria personagem, e que os condicionantes inerentes à diegese, tempo e espaço foram analisados por meio das categorias de narrador e focalização, haja vista tratarmos das características do discurso narrativo sem separá-lo das condicionantes temporais, já que o tempo da narrativa não pode ser compreendido isoladamente do discurso e da ambientação na qual uma história é narrada.

O terceiro capítulo, denominado “Análise das personagens femininas no contexto da obra” se dedicou em analisar as irmãs, Bibiana e Belonísia e a entidade Santa Rita Pescadeira, apenas quando se apossa de seus corpos por meio dos elementos da narratologia, isto é, personagem, narrador, focalização, tempo e espaço.

Ainda neste capítulo, intencionamos compreender a representação do feminino agregada ao contexto social, cultural e histórico das personagens. Destacamos que não abordamos a análise da entidade de forma específica, uma vez que isso implicaria explorar temas mais abrangentes, como religiosidade e cultura. Embora sejam aspectos interessantes, eles se afastam do foco principal desta pesquisa.

Portanto, fica evidente que a maneira como as mulheres são retratadas na literatura oferece uma perspectiva no tocante a busca da sua própria identidade, contribuindo dessa forma para a ampliação do seu papel na sociedade e o (re)conhecimento de seus direitos como forma de transgredir normas pré-estabelecidas de comportamento, de dominação e de poder ao padrão até, então, instituído.

Esse enfoque desta pesquisa ganha ainda mais relevância quando consideramos as interligações intrínsecas entre a experiência das personagens femininas e o conhecimento transmitido pelo romance, tendo em vista que suas vivências e lutas refletem a resistência das mulheres diante das adversidades e das estruturas patriarcais presentes na sociedade. Por meio das histórias das personagens femininas, o romance amplifica as vozes silenciadas e expõe as injustiças e desigualdades que elas enfrentam, sendo que as lutas delas espelham a busca por autonomia, liberdade e igualdade, desafiando as normas tradicionais que as limitam. Além disso, contribui para a construção de uma narrativa que questiona e desestabiliza os padrões de poder preestabelecidos, enquanto busca promover uma transformação social e cultural mais inclusiva e equitativa.

Além disso, a dinâmica entre recepção e crítica literária ganha destaque ao discutirmos a obra, pois a análise crítica do romance não apenas enriquece a interpretação das representações do feminino presentes na obra, mas também amplifica o diálogo entre o texto literário e seus leitores. Através dessa análise, foi possível explorarmos como as narrativas femininas são percebidas, como os leitores se relacionam com essas histórias e como essas interações influenciam a construção de uma visão mais consciente e igualitária das relações de gênero.

1. ITAMAR RANGEL VIEIRA JUNIOR: VIDA, OBRA E FORTUNA CRÍTICA

Para compreendermos a representação feminina por meio das personagens Bibiana e Belonísia, torna-se necessário, entendermos, mesmo que brevemente, a vida, a obra e a fortuna crítica do autor Vieira Junior, a fim de que seja possível respondermos as perguntas que embasaram esta tese: Como o escritor aborda as personagens femininas em sua obra? Qual(is) efeito(s) de sentido essa representação feminina causa na obra?

Na tentativa de começar a responder o conjunto crítico dessas questões, na primeira parte deste capítulo, apresentamos a vida e obra do autor, e para isso, resumimos alguns aspectos interessantes das cinco obras que produziu, assim como, dissertamos sobre a receptividade que obtiveram. Através da leitura e análise das resenhas - feitas sobre **Torto arado** (Vieira Junior, 2019), em especial - entendemos a visão do público e da academia sobre o autor e a obra; como as experiências historiográficas dele, enquanto indivíduo, delineiam sua produção literária, sua prosa e construção de personagens.

À princípio explicamos que ao longo deste capítulo acrescentamos notas de rodapés informativas, as quais contextualizam situações e/ou conceitos; assim como o endereço eletrônico das entrevistas realizadas com Vieira Junior, de modo que o leitor possa conferir em primeira mão suas falas, caso suscitada a curiosidade.

1.1 Vida e obra

Itamar Rangel Vieira Junior, baiano nascido em Salvador, em 1979, é formado em Geografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com monografia intitulada **A expansão de Salvador: a produção do espaço urbano em uma via metropolitana**. Obteve os títulos de Mestre em Geografia, em 2007, com a dissertação **A valorização imobiliária empreendida pelo Estado e mercado formal de imóveis em Salvador**: analisando a avenida paralela, e de doutor em Estudos Técnicos e Africanos, em 2017, com a tese intitulada **Trabalhar é tá na luta: vida, morada e movimento entre o povo luna**, ambos pela UFBA.

Como acadêmico publicou diversos artigos (não ficcionais) em revistas, a maior parte relacionados ao estudo de Geografia. Entre eles estão: “A Produção do Espaço Urbano na Avenida Paralela: Aspectos da Configuração Espacial da Expansão de

Salvador” (2004), na VII Semana de Mobilização Científica, na UCSAL, em Salvador, “A Produção do Espaço Urbano em uma Via Metropolitana: Aspectos da Configuração Espacial de Salvador – Brasil” (2005), no X Encontro de Geógrafos da América Latina, “Por uma Geografia Latino Americana: Do Labirinto da Solidão ao Espaço da Solidariedade”, pela EDUSP, “Discurso verde: produzindo espaço, vendendo paisagem” (2005), pelo *Cadernos do Leaget*, “Do Centro aos Centros: uma leitura das categorias analíticas do espaço: forma, função, estrutura e processo”, apresentado na Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, em 2006, publicado no livro **Encontro com o Pensamento de Milton Santos**, e “Do canto ao "canto": cidade e poesia em Caetano Veloso”, presente no livro **Imagens da Cidade da Bahia: um diálogo entre a geografia e a arte** (2007), publicado pela Editora da Universidade Federal da Bahia.

Também publicou “Territorialidade e Etnicidade: Debates para a regularização fundiária de quilombos pelo Estado Brasileiro” (2013), no XIV Encontro de Geógrafos de América Latina (Peru); “Memória, identidade e território: notas sobre a regularização fundiária de comunidades quilombolas na região Sul e Baixo Sul Baiano” (2013), no VI Simpósio Internacional de Geografia Agrária, em João Pessoa, pela UFP; “Expressões de territorialidade entre trabalhadores e quilombolas na Chapada Diamantina” (2014), na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia; “A territorialidade como condição humana: a experiência de remanescentes de quilombos na Chapada Diamantina” (2014) no Congresso *Sociedades Rurales Latinoamericanas Diversidades, Contrastes y Alternativas*, na Cidade do México; “Quando a memória é patrimônio: expressões de territorialidade de comunidades quilombolas” (2015), pela revista **Geografia em Questão**.²

Em se tratando da sua produção literária, **Torto arado** foi seu romance de estreia, escrito entre 2017 e 2018 e publicado em 2019, pela editora Todavia no Brasil. Com ele, foi vencedor do Prêmio Leya³ em 2018 e, em 2020, do *Prêmio Jabuti*⁴ de

² Informações disponíveis no Currículo Lattes, disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1301428134219137>.

³ O Prêmio LeYa foi criado em 2008 com o objetivo de distinguir um romance inédito escrito em português. A LeYa divulgou o prêmio e os seus vencedores em Portugal e em toda a vasta área geográfica da língua portuguesa (Leya, 2022).

⁴ Em 2018, o Prêmio Jabuti completou 60 anos e foi completamente repaginado, com o objetivo de aproximá-lo mais do leitor e de torná-lo mais competitivo entre autores(as) e editoras, fortalecendo ainda mais sua posição como o mais almejado prêmio literário do Brasil. As categorias do Prêmio Jabuti foram reorganizadas em quatro eixos: Literatura, Ensaio, Livro e Inovação (Prêmio Jabuti, 2022).

Melhor Romance e o Prêmio Oceanos⁵. Contudo, apesar do sucesso da publicação, essa não foi a primeira. O autor estreou na literatura no ano de 2012, através de um livro de contos intitulado **Dias**, o qual foi vencedor do XI Prêmio Projeto de Arte e Cultura (Bahia).

Em 2017, novamente na categoria Contos, lançou **A oração do Carrasco**, que também foi finalista do Prêmio Jabuti em 2018 e segundo lugar no Prêmio Bunkyo⁶ de Literatura, em 2018. **A Oração do Carrasco** também foi vencedor do Prêmio Humberto de Campos da União Brasileira de Escritores⁷.

Em 2021, Vieira Junior lançou **Doramar ou a Odisseia**: histórias, uma coletânea de contos publicada pela Editora *Todavia*.

Em entrevista à Revista Forbes⁸, Vieira Junior contou que aos 7 anos já escrevia histórias, contudo sua mãe não aprovava, via como um desperdício de tempo. Aos 16 anos chegou a começar **Torto arado**, mas as páginas se perderam. Como muitos brasileiros, cursou graduação e mestrado enquanto trabalhava para pagar as contas, sendo que foi empacotador de supermercado e balconista de farmácia antes de entrar para o serviço público, no cargo de analista agrário do Incra, e passar para o doutorado. Nas andanças pelo Maranhão e Bahia, feitas por causa do trabalho, acabou encontrando a realidade que tece a trama de **Torto arado**.

1.1.1 Dias

Dias (2012), uma coletânea de contos, foi o primeiro livro publicado por Vieira Junior. Em entrevista ao jornal *Bahia Já*, o autor contou que “[...] o livro é uma reunião de contos que foram escritos ao longo de 2009 e que são focados no passar do tempo, quase que como em um calendário” (Vieira Junior, 2021).

⁵ O Oceanos-Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa (conhecido até 2014 como Prêmio Portugal Telecom de Literatura) é considerado um dos prêmios literários mais importantes entre os países de língua portuguesa (Associação Oceanos, 2022).

⁶ Organizado pela Comissão de Atividades Literárias – Seção de Língua Portuguesa (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social, 2022).

⁷ Em homenagem a Humberto de Campos (H. de C. Veras), jornalista, crítico, contista e memorialista.

⁸ VIEIRA JUNIOR, Itamar. Como Itamar Vieira Junior transformou andanças de 15 anos pelo Nordeste no livro mais vendido do Brasil. [Entrevista concedida a] Forbes. **Revista Forbes**, 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2021/06/como-itamar-vieira-junior-transformou-andancas-de-15-anos-pelo-nordeste-no-livro-mais-vendido-do-brasil/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

A reportagem pincela o conteúdo do livro: a história de um militar que vive os momentos finais dentro de um submarino que afundou. Uma mãe que lembra o filho desaparecido. Um pintor que, na velhice, tenta pintar uma tela como se assistisse a um filme.

De forma geral, são textos sobre gente comum, histórias banais, inspiradas em situações simples e cotidianas.

1.1.2 A Oração do Carrasco

A Oração do Carrasco (2017) é uma coletânea de contos que trata temas dolorosos através de alegorias. Domingos (2021) salienta que “[...] o grande mote do texto de Vieira Júnior é a alteridade. O contato com o diferente sempre produz algo, seja o conflito, seja a identificação”.

O livro é formado por narrativas não lineares. Os contos “Alma” e “Manto da Apresentação” utilizam fluxo de consciência. “Alma” trata da fuga de uma escrava, que envenena os patrões para conquistar a liberdade. “Manto da Apresentação”, conto que finaliza o livro, narra a angústia de Arthur Bispo do Rosário, artista plástico negro, esquizofrênico, que enquanto preso aguardava o dia do juízo final para vestir seu Manto de Apresentação.

O conto que dá nome ao livro, “A Oração do Carrasco”, trata do embate entre o bem o mal; o que é a verdade desse bem e desse mal, enquanto traça a história de uma geração de homens carrascos. Em “Doramar”, temos a hipocrisia das relações de trabalho escancarada, em que o explorado é dito como “se fosse da família” (Vieira Junior, 2021). “Meu Mar (Fé)” conta a história de Dakar, imigrante do Senegal que tenta ir clandestinamente para a Bahia; perde seu companheiro na travessia e sofre incontáveis violências em mar e terra.

Por fim, temos “O espírito Aboni das Coisas”, no qual o personagem indígena Tokowisa tenta salvar sua esposa; e “A Floresta do Adeus”, história do amor proibido entre primos.

1.1.3 Torto arado

O romance de estreia de Vieira Junior (2019), **Torto arado**, passa na fictícia Água Negra, povoado do interior da Bahia. Inúmeras questões são entremeadas na

história das duas irmãs, como conflitos de terra, situações de trabalho análogas à escravidão e atitudes de resistência e luta por parte daquele que sofre.

A história começa com o acidente entre as irmãs Bibiana e Belonísia, que atraídas pelo mistério dos objetos da mala da avó, passam uma faca na boca, que no decorrer da narrativa, se transforma em objeto mágico e simbólico, dimensão potencializada pelo corte da língua, que cala a voz e a transfere para outros códigos e linguagens. Com isso, não se pode dizer que nesse romance haja ponto de clímax, pois tendo em vista o talento do autor, a narrativa avança em crescentes tensões:

O romance divide-se em três partes que se comunicam: 'Fio de corte'. 'Torto arado'. 'Rio de sangue'. Mais do que estabelecer a cronologia da trama, os três momentos aludem a núcleos de força que impelem as vozes ao ato de narrar. A faca que Donana roubara na Fazenda Caxangá – e que fora usada para matar o marido que violentara a sua filha Carmelita – constitui um primeiro sinal de resistência pela violência. No centro do 'Fio de corte', situa-se a faca, instrumento que, cortando a língua de uma das irmãs, simbolicamente comenta a aparição de diferenças necessárias à complementariedade das suas opções e das suas ações mais decisivas. Uma das meninas destina-se à aquisição da consciência social; outra fica próxima da natureza e da cosmovisão inerente ao Jarê. No desfecho, quando o pacto é feito, cada uma das irmãs doa, à outra, porções do específico poder que adquiriu. Violada década após década, a rotina da comunidade quilombola concentra-se na imagem do 'Torto arado', instrumento que, ao abrir a terra de modo inadequado, também a esteriliza. Por último, a trama caminha para o 'Rio de sangue'. Regressando para a Fazenda Água Negra, Bibiana e Severo, agora casados, lutam pelo reconhecimento dos direitos da comunidade de quilombolas. No entanto, Severo é assassinado e o processo que buscava os culpados por sua morte é encerrado de modo abrupto e grotesco. Belonísia, que absorve da irmã o hábito da leitura, transfere a Bibiana a capacidade de lutar com a faca; assim como, no passado, Donana lutara contra a ferocidade do marido. Bibiana e Belonísia passam a receber o espírito da 'encantada' Santa Rita Pescadeira. Resultando no incêndio da casa grande, o pacto entre as três narradoras resulta também na morte de seu novo proprietário, Salomão. Ele levava a opressão ao extremo, ao negar, aos mortos da comunidade de negros quilombolas, o direito de repousar na terra onde repousavam os seus ancestrais (Lima, 2021, p. 734).

Em relação aos momentos de tensões provocados pelo autor, a diegese dá conta que Bibiana e Belonísia viviam na fazenda, sem acesso à escola. Seus pais trabalhavam em um regime semelhante à escravidão, haja vista não receberem salário, apenas um pedaço de terra para plantar alguma coisa para consumo (que não impedia que os patrões se apropriassem) e montar uma casa de barro, nada que indicasse tempo na "posse" daquele chão. A vida era dura, durante a seca faltavam os alimentos e os peixes dos rios; nos tempos de chuva, o excesso poderia destruir plantações inteiras.

Belonísia e Bibiana estão conectadas por laços que não se podem desfazer e, no decorrer da vida, essa cumplicidade as tornará protegidas. Estendem-se aos homens com quem se casam. Na fase adulta Belonísia personifica uma constante na vida das mulheres do campo: a violência. Abusada psicologicamente por parte de Tobias, seu marido, quando enviuvou, enxergou o fato como uma bênção. Bibiana, já viúva, assume o lugar de Severo na luta pelos direitos à terra, demonstrando, assim, a força do feminismo nas questões sociais.

Para Lima (2021, p. 735), o “[...] desfecho do romance parece sugerir que, no Brasil contemporâneo, consciência social e força continuam imprescindíveis para compor as estratégias de sobrevivência e de afirmação de territorialidades culturais”.

1.1.4 Doramar ou a Odisseia: histórias

Em **Doramar ou a Odisseia: histórias**, Vieira Junior (2021) revisita contos antes abordados em **A Oração do Carrasco**, como “A Floresta do Adeus”, “Alma”, “A Oração do Carrasco”, “O espírito Aboni das Coisas”, “Meu Mar (Fé)” e “Manto da Apresentação”.

“Farol das Almas”, “O que queima”, “Na profundidade do lago”, “Inquieto rumor da paisagem”, “Doramar ou a odisseia: história” e “Voltar” são contos novos, onde “cada uma das personagens de Vieira Junior é movida pela vontade de ser livre, mesmo se essa vontade resulte em condenação à morte” (Miranda, 2021).

1.1.5 Salvar o fogo

Lançado pela Editora Todavia, em 2023, **Salvar o fogo** é a última obra publicada de Vieira Junior. O romance, épico e lírico ao mesmo tempo, versa sobre a força das mulheres e o poder que os laços familiares detêm, em meio às lembranças do passado familiar que muitas vezes se confunde com os acontecimentos do próprio país.

A história gira em torno de Moisés, que vive com o pai Mundinho e a irmã Luzia em Tapera do Paraguaçu, povoado baiano. Nesse ponto da história sabemos que todos os outros irmãos foram embora há algum tempo. O povoado é uma comunidade de agricultores, pescadores e ceramistas descendentes de povos afro-indígenas, sob o jugo da igreja.

Moisés, órfão de mãe, encontra afeto com Luzia, lavadeira do mosteiro e que o educa com severidade. Aqui somos apresentados à esperança dela de reunir a família novamente, o que pode se tornar realidade depois de um grave acontecimento que talvez seja o precursor do reencontro que deixará segredos e sofrimentos para trás.

1.2 A recepção crítica de **Torto arado**

Torto arado, objeto de investigação da presente tese, é uma publicação relativamente recente, o que resultou em reduzidas produções acadêmicas sobre ela. Investigamos as obras já existentes, relacionadas aos temas que a narrativa trata e as possíveis abordagens até então tomadas, relacionadas aos assuntos suscitados pela obra.

1.2.1 A crítica acadêmica

Neste subtópico, realizamos uma investigação sobre a produção nacional existente e uma revisão dessas produções, por meio de artigos, dissertações e teses escritas entre os anos de 2019 (ano da publicação no Brasil) e 2022 (atual). Essa revisão de literatura se justifica pela importância de se conhecer e acompanhar as produções literárias relacionadas ao objeto em questão e descobrir o quanto o objeto da tese possui caráter inovativo, no caso a representação do feminino, que será estudado posteriormente.

Optamos por um levantamento bibliográfico, do tipo estado de conhecimento, o qual Vergara (1998, p. 12) caracteriza como “[...] um estudo estruturado desenvolvido com base em materiais publicados, por exemplo: revistas, livros, jornais, internet, isto é, materiais acessíveis ao público, fornecendo ferramental analítico para pesquisas”. Sendo considerado o estado de conhecimento “[...] o estudo que aborda apenas um setor das publicações sobre o tema estudado” (Romanowski; Ens, 2006, p. 39).

Utilizamos como fonte de busca as seguintes bibliotecas virtuais: *Scielo*, Banco de Teses e Dissertações da Capes, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e *Scholar Google*. Os principais critérios de seleção estabeleceram que para ser incluído na pesquisa o trabalho traria como agente de

“Torto Arado”, “Torto Arado Feminino”, “Itamar Vieira Junior” e “obras Itamar Vieira Junior”	1	0	5861	2	7	1	338	4
Total selecionadas	0		2		1		4	
Total de Teses	0							
Total de Dissertações	1							
Total geral	7							

Legenda; I: Identificado; S: Selecionado.

Fonte: Elaborado pela autora com base em dados da Scielo, CAPES, BDTD e Scholar Google, 2022.

Na base de dados *Scielo* foi identificado 1 (um) artigo, o qual não foi considerado. Na plataforma Banco de Teses e Dissertações da Capes obtivemos 5.861 (cinco mil oitocentos e sessenta e um) trabalhos, dos quais 2 (dois) foram selecionados, sendo dois artigos: Quadros (2021) e Luz e Magalhães (2021). Já na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) encontramos através da pesquisa 7 (sete) trabalhos, dos quais somente 1 (uma) dissertação foi incluída: Noro (2022).

No *Scholar Google* encontramos 338 (trezentos e trinta e oito) trabalhos e 4 (quatro) artigos foram selecionados: Soares e Moreira (2021); Ramos (2022); Resende, Costa e Oliveira (2022); Souza (2022).

Após seleção e análise dos artigos verificamos que 57,1% estão na base de dados da *Scholar Google*, 28,57% na CAPES e apenas 14,28% na BDTD, evidenciando a característica abrangente da base de dados *Scholar Google*. Além disso, observamos também que a maioria dos estudos não foram realizados pelos programas de pós-graduação.

Abaixo (Tabela 2) estão melhor identificadas as teses e dissertações localizadas no *Scielo*, Banco de Teses e Dissertações da Capes, BDTD e *Scholar Google*.

Tabela 2 - Publicações localizadas no Scielo, Banco de Teses e Dissertações da Capes, BDTD e *Scholar Google*

Autor	Ano	Orientador	Título	Tipo de publicação e programa	Bases de indexação
QUADROS, Dênis Moura de	2021		A Construção das Protagonistas Afro-Brasileiras em Torto Arado (2019), de Itamar Vieira Júnior	Artigo - Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau	CAPES
SOARES, Laiane Reis; MOREIRA,	2021		A Representação das Mulheres Sertanejas em Torto Arado, Itamar Vieira Júnior	Artigo - XXV Seminário de Iniciação	<i>Scholar Google</i>

Idmar Boaventura				Científica da UEFS	
LUZ, L.; MAGALHÃES, E. de M.	2022		Torto Arado: A Importância de Narrativas de Mulheres Negras na (Re)Constituição de suas Identidades e Protagonismo.	Artigo – Revista AembrA	CAPES
NORO, Natália Souza	2022	Profª Dra. Marta Aparecida Garcia Gonçalves	Arar o Ensino de Literatura a contrapelo: Torto Arado e seu Potencial para o Letramento Literário	Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, UFRN	BDTD
SOUZA, Anna Clisley Barbosa de.	2022	Profª Dra. Marta Célia Feitosa Bezerra.	A história das mulheres em Torto Arado	Artigo (Graduação) – IFPB	<i>Scholar Google</i>
RAMOS, Anna Paula Dionísio.	2022	Profª Dra. Vilma Lúcia Cunha de Farias	Representações de Mulheres no Romance “Torto Arado”, de Itamar Vieira Júnior	Artigo (Graduação) – IFPB	<i>Scholar Google</i>
RESENDE, J. de A. S.; COSTA, M. T. de A; OLIVEIRA, M. H. de;	2022		A Resistência da Mulher Negra em Torto Arado de Itamar Vieira Jr.	Artigo – Revista de Literatura, História e Memória	<i>Scholar Google</i>

Fonte: Elaborado pela autora com base em dados da CAPES, Scielo, BDTD e Scholar Google, 2022.

Quadros (2021) trata da construção das protagonistas afro-brasileiras no universo de **Torto arado**. No artigo, o autor destaca pontos sobre a construção de estereótipos de personagens femininas negras criadas por Vieira Junior. Para ele, a construção dessas personagens na Literatura Brasileira traz as reminiscências do período colonial, como destacado no **Dicionário de personagens afro-brasileira**, organizado por Licia Soares de Souza (2010) e consultado durante sua pesquisa (Quadros, 2021, p. 4). Quadros (2021) também se vale de Eduardo de Assis Duarte (2010), quando usa sua pontuação de cinco características que demarcam a Literatura afro-brasileira (tema, autor, ponto de vista, linguagem e leitor pressuposto) para afirmar que **Torto arado** se trata da história de uma família negra que vive em um ambiente análogo ao da escravização, com história relatada por mulheres negras entremeando palavras do vocábulo local e direcionadas a leitores também negros sem, contudo, estar limitada a eles.

Soares e Moreira (2021) trazem em seu artigo a análise sobre a representação das mulheres sertanejas em **Torto arado**. Mais especificamente, a pesquisa buscou

a compreensão de como a obra se apropria e reelabora a representação do sertão feita por Euclides da Cunha, em **Os Sertões**, numa tentativa de problematizar e discutir a representação literária dos sertanejos e, em especial, das mulheres e seu protagonismo nas duas obras.

Luz e Magalhães (2021) discutem sobre a importância de mulheres negras na (re)constituição de suas identidades e protagonismo. O artigo traz reflexões acerca de feridas abertas pela escravidão e seus reflexos nos campos individual, cultural, políticos ou ideológico dentro da obra **Torto arado**. O trabalho analisa as experiências de resistência das mulheres negras protagonizadas no romance, cujas personagens se fortalecem desconstruindo preconceitos e fazendo a (re)construção da identidade da mulher negra que reivindica a narração de sua própria história. Para os autores Luz e Magalhães (2021), no romance é evidenciado, primeiramente, a relevância da literatura enquanto instrumento de resistência, na luta contra as injustiças raciais e as desigualdades de gêneros. Em seguida, percebemos o viés das narrativas das protagonistas, que retratam o percurso percorrido pelas personagens femininas para o fortalecimento de suas identidades. De forma geral, a pesquisa busca o encontro com as vozes da ancestralidade que dão sentido à existência e o prazer da (re)descoberta de uma mulher segura de si e mais forte.

Natália Souza Noro (2022) se ocupa do potencial para o letramento literário do romance **Torto arado**. Na dissertação, **Arar o ensino de literatura a contrapelo: Torto Arado e seu potencial para o letramento literário**, Noro expõe sobre os possíveis motivos para o sucesso angariado pela obra. Para Noro (2022), um dos aspectos que se sobressaem na justificativa desse êxito é o fato da literatura de Vieira Junior ser uma literatura das alteridades, dialogando diretamente com os postulados de Benjamin, ao propor “escovar a história a contrapelo”, que convida não apenas a pensar em uma inversão da ordem, mas a uma nova fundação da tradição dos oprimidos. Com a pesquisa, a autora busca analisar o romance a partir de suas representações de resistência à barbárie e das cicatrizes do colonialismo para a composição do discurso literário. Quanto ao projeto de letramento, faz considerações sobre um percurso didático-metodológico em que se valoriza a leitura literária como experiência (Larrosa, 2002) e compreende a escuta ativa (Bajour, 2012) como importante método de apreensão da realidade por parte dos educandos.

Anna Clisley Barbosa de Souza (2022) discorre sobre a história das mulheres, focando a configuração da mulher no romance **Torto arado**. A autora faz uma análise

das figuras femininas, em especial das narradoras (Bibiana, Belonísia e Santa Rita pescadeira) e das situações de submissão, exploração, violência e subversão sofridas por elas, dessa forma, sua pesquisa busca traçar o perfil dessas personagens, apontando debates que permitem pensar o feminino na condição das mulheres pobres e pretas que vivenciam desigualdades sociais e de gênero, provocadas por uma sociedade opressora e machista, com recorte focado nas questões de raça e classe. Nesse ponto, a análise de Souza (2022) se afasta da nossa proposta de pesquisa, a qual almeja abarcar a representação do feminino em um contexto holístico, temporal e espacial, com elucidação de questões de pertencimento - a forma como as personagens são absorvidas no contexto familiar e comunitário da obra - e de identidade - como as personagens femininas (Bibiana e Belonísia) se enxergam e são vistas -, para além de questões de raça e classe – sem, contudo, ignorá-las.

Anna Paula Dionísio Ramos (2022) se dedica à análise da imagem da mulher na literatura brasileira contemporânea, mas com recorte para a mulher sertaneja, utilizando **Torto arado** como parâmetro. Para a estudiosa, diferente do que costumamos ler em obras ambientadas em locais rurais, com a imagem da mulher associada, inúmeras vezes, a estereótipos de perfeição, submissão e fragilidade, sendo o casamento e a maternidade o ápice da felicidade feminina, Vieira Júnior mostra em **Torto arado** uma visão de força e coragem em mulheres que lutam pela terra. Ainda segundo Ramos (2022), a análise nos permite inferir que a obra em questão ocorreu após a abolição da escravidão e retrata histórias de mulheres protagonistas de suas vidas, desmontando uma visão diminuta do olhar de autores perante a mulher na sociedade.

Resende, Costa e Oliveira (2021) discorrem sobre a resistência da mulher negra em **Torto arado**. O artigo discute a opressão sofrida por mulheres negras no romance. Para as autoras, para além do contexto de opressão patriarcal, no caso da mulher negra, a violência vai além do sexismo, ela sofre discriminação por conta de sua cor e situação socioeconômica, pois quase sempre é pobre. Devido a isso, a pesquisa verificou a interseccionalidade de gênero, raça e classe e, numa tentativa de explicação, recorreu ao entendimento sobre relações patriarcais; a subalternidade e a situação específica da mulher negra.

Na tabela abaixo descrevemos as metodologias empregadas em cada estudo.

Tabela 3 - Metodologia dos trabalhos selecionados no Scielo, Banco de Teses e Dissertações da Capes, BDTD e *Scholar Google*

Abordagem		Tipos de pesquisa		Instrumentos de coleta		Técnicas	
Qualitativa	1	Pesquisa narrativa	0	Entrevista estruturada	0	Análise documental	0
Quantitativa	0	Estudo de caso	0	Entrevista semiestruturada	0	Análise de conteúdo	0
Não informado	6	Pesquisa de campo	0	Observação não estruturada	0	Não informado	6
		Pesquisa intervenção	0	Observação participante	0		
		Pesquisa bibliográfica	7	Grupo focal	0		
		Não informado	0	Não informado	7		

Fonte: Elaborado pela autora com base em dados da CAPES, Scielo, BDTD e Scholar Google, 2022.

Uma característica que podemos destacar diz respeito à metodologia utilizada nas pesquisas: apenas Souza (2022) afirmou o caráter qualitativo de sua pesquisa, enquanto os outros 6 (seis) não informaram. Em relação ao tipo de pesquisa, encontramos 7 (sete) pesquisas bibliográficas. Já como instrumentos de coletas, os 7 (sete) autores não informaram o tipo de instrumento de coleta em seus trabalhos. Com relação às técnicas utilizadas, os 7 (sete) autores nada informaram. Nenhuma dissertação ou artigo deixou totalmente clara a perspectiva metodológica utilizada, não referenciando o método adequadamente.

Fora do escopo dos bancos de teses e dissertações oficiais, encontramos **Torto arado**: Perspectivas críticas, ebook organizado por Luciene Candia e Rayssa Cabral. O livro é uma coletânea de artigos organizados em capítulos. Dele extraímos 4 (quatro) capítulos, que trataremos abaixo, que vão ao encontro do tema da nossa pesquisa: a representação do feminino na obra **Torto arado**.

No capítulo 2, intitulado “Representações do corpo feminino silenciado em Torto Arado”, Bibiana Anjos Rezende (2022) trata de questões referentes à realidade afro-brasileira. A autora também disserta sobre questões de gênero, de como o corpo feminino sofre situações de invisibilização e silenciamento, especialmente quando demarcado por questões de raça. Todas essas questões sobre o que é ser mulher, o que esconde um corpo silencioso e quais seus desejos, são relacionadas à Belonísia, mulher silenciada que tem em seu mutismo um leque de significações em aberto, pois a ausência da voz a abraça inteiramente, deixando-a desprovida de signos de feminilidade e maternidade (Rezende, 2022, p. 47). De forma geral, o capítulo entende o corpo negro como um sujeito atravessado pela colonialidade, no qual as questões

de gênero, sexualidade, classe, raça, etnias e classes se misturam de forma indissolúvel.

O capítulo 3, “Laços Femininos como meios de resistência em Torto Arado” Carolina Quetz e Vivian Silva (2022) propõem elucidar “[...] de que forma as relações entre mulheres são exploradas como meios de resistência às dificuldades do cotidiano e às opressões de gênero, raça e classe” (Quetz; Silva, 2022, p. 58). As autoras justificam seu enfoque a partir da importância de Vieira Junior para a cultura e literaturas brasileiras, também pelo ensejo de “[...] revelar o papel singular das mulheres negras em suas comunidades, as quais atuam como construtoras de fortes elos, criando uma rede de solidariedade e resiliência” (Quetz; Silva, 2022, p. 58).

Os outros dois capítulos analisados chamaram atenção pelos temas interseccionais às questões relativas ao feminino tratado em **Torto Arado**. Em “Torto Arado e a Representação de uma realidade”, capítulo 4, Francielli Meneghetti e Renan Kuhne apresentam um paralelo de discussão sobre problemas eminentes e reais da sociedade brasileira, como trabalho análogo ao escravo, trabalho infantil, lutas sociais, reforma agrária, amor à terra, religiosidade e a cultura popular (Meneghetti; Kuhne, 2022, p. 74), os quais são problemas também do universo feminino.

Em “Diáspora e Subalternidade em Torto Arado”, capítulo 5, Katia Aparecida Pimentel (2022), analisa o personagem Zeca Chapéu Grande sob a ótica da exploração e subalternidade sofridas pela personagem, através de trabalho braçal sem descanso e situações de habitação e alimentação precárias; assim como seus momentos de diáspora, os quais fizeram dele um indivíduo de uma identidade multicultural construída a partir de sua trajetória, na qual o mundo real e o cultural estão entrelaçados.

A partir do exposto, percebemos a ausência de bibliografia aprofundada sobre a obra **Torto Arado** nos arcabouços oficiais de teses e dissertações. Em resumo, as pesquisas de Quadros (2021); Luz e Magalhães (2021); Souza (2022) e Resende, Costa e Oliveira (2021) tratam da perspectiva sobre raça e gênero na obra **Torto Arado**, com recorte para questões de classe na obra de Resende, Costa e Oliveira (2021). Soares e Moreira (2021) devotam sua atenção às questões do feminino sertanejo, enquanto Ramos (2022) se atenta às questões do feminino rural, não focando especificamente o sertão. Noro (2022) é uma pesquisa fora do escopo do Feminino, pois analisa questões de letramento literário; contudo, a tese é interessante

por ser a única produção referente à pós-graduação encontrada nos arcabouços oficiais de teses e dissertações.

Sendo assim, atestamos uma contribuição inédita sobre a obra, uma vez que os artigos existentes consultados não enfatizam a representação do feminino no que concerne à força das mulheres presentes na trama, as quais apesar das violências físicas e simbólicas que sofrem, não esmorecem, superam as questões relacionadas à subalternidade e exploração, e se tornam mais complexas e profundas ao longo da narrativa, pois as personagens apesar de serem simples, não são nunca rasas em entendimento e percepções sobre o meio.

No tocante a isso, as narradoras – Bibiana e Belonísia – contrariam a tão explorada fragilidade que lhes seriam imputadas caso estivessem em um romance conservador em que tanto o “feminino”, o “trabalhador”, o “pobre” seriam considerados frágeis e facilmente manipulados e submetidos. Nesse sentido, questões de identidades múltiplas e complexas afloram no embate das personagens de superação das suas condições de vida, em que ser mulher, ser trabalhador, ser mulher e trabalhadora rural, são ressonâncias da verdadeira luta pela vida.

Dessa forma, há muito o que se pesquisar sobre o romance: o recorte da representação do feminino, aqui colocado para verificar o grau inovativo da tese, mostrou o quanto o tema não se aproxima do esgotamento da discussão sob nenhum viés; pelo contrário, elucida o quanto são necessárias novas e futuras investigações sobre a narrativa, diante de número tão pouco expressivo de publicações existentes. Em vista disso, acreditamos que o enfoque desta tese pode ser entendido como potência para difundir o trabalho de Vieira Junior e dar voz às mulheres, configurando-se como fonte para outras teorias e abordagens sobre a temática da Representação do Feminino, dando visibilidade para a literatura brasileira contemporânea e para as demais discussões pertinentes que forem levantadas a partir da obra **Torto Arado**, de Vieira Junior (2019).

1.2.2 Reportagens e entrevistas

A produção literária **Torto arado** foi recebida com grande entusiasmo por parte do público leitor e da Academia. As outras obras de Vieira Junior também foram premiadas, contudo, o reluzir em ouro do escritor veio com **Torto arado** (Vieira Junior, 2019).

O romance de estreia de Vieira Junior foi publicado primeiramente em Portugal, por ter ganhado o Prêmio Leya (2018) “[...] pelo modo como representa de forma sólida e realista o universo rural brasileiro” (Pereira, 2022, p.189) e, em 2019, no Brasil, pela editora Todavia.

A **Revista Rolling Stones** cita a obra como um dos 4 livros para entender a escravidão no Brasil: do histórico ao contemporâneo - ao lado de obras como **Um defeito de cor**, de Ana Maria Gonçalves (2006); **Cumbe**, de Marcelo D’Saete (2016); e **Escravidão - Volume 1 -**, de Laurentino Gomes (2019). Obras literárias essas que, como **Torto arado**, versam sobre questões de exploração e/ou escravidão em maior ou menor grau nos confins brasileiros. A partir disso, percebemos que:

Torto arado não foi apenas uma obra merecedora dos títulos ganhos, mas talvez tenha sido uma precursora moderna para que outras obras literárias brasileiras venham desdobrar no mesmo caminho, na busca de dar voz à teia social esquecida, e, assim, quem sabe essa ‘emancipação’ será capaz de fomentar políticas efetivas no combate a essas duras realidades (Meneghetti; Kuhne, 2022, p. 87).

Tamanho a prova de importância e validação de seu enredo, **Torto arado** pode ser adaptado para uma série na plataforma de Streaming HBO Max. A plataforma anunciou, em abril de 2022, que autorizou o desenvolvimento de um roteiro para a série baseada na obra vencedora do Prêmio Jabuti, em 2020. Caso o roteiro seja aprovado, a HBO Max autorizará a produção dos episódios, que serão dirigidos pelo cineasta Heitor Dhalia.

O roteiro está sendo escrito pelas roteiristas Luh Maza, Renata Di Carmo, Maria Shu, Viviane Ferreira e a roteirista assistente, Ceci Alves, segundo a reportagem da CNN Brasil (2022). A reportagem diz que a produtora que ficará a cargo da série, se dado o sinal verde, será a Paranoid, que detém os direitos do *best seller*.

Em entrevista dada à **Forbes**⁹ por videoconferência, quando indagado sobre o fato de tratar sobre temas difíceis, como servidão, racismo, escravidão, violência, machismo, como **Torto arado** atinge um público amplo, Vieira Junior (2021) salienta que

⁹ VIEIRA JUNIOR, Itamar. Como Itamar Vieira Junior transformou andanças de 15 anos pelo Nordeste no livro mais vendido do Brasil. [Entrevista concedida a] Mariana Weber. **Revista Forbes**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2021/06/como-itamar-vieira-junior-transformou-andancas-de-15-anos-pelo-nordeste-no-livro-mais-vendido-do-brasil/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

[...] talvez haja algo nas personagens que comunique uma experiência humana única, independente da sua origem, sua posição social. Embora trate de uma realidade bem específica, em um lugar remoto do Brasil, ali há sentimentos que são universais. O direito à liberdade, à vida, à autonomia, tudo isso está em jogo para todos, desde sempre.

O autor com base no substrato de suas inquietações, haja vista ter vivenciado essa realidade pelos caminhos onde passou, imaginou as personagens e os temas, já que para ele fazem parte da realidade por não estarem alheias ao mundo. Para ele, não é porque as pessoas são simples, que são destituídas de pensamentos e ideias sofisticadas (Vieira Junior, 2021).

Conta que, inicialmente, quanto tentou uma primeira versão do livro, aos 16 anos, não tinha tanta consciência do mundo, tampouco tinha uma vida no campo, então esses temas sequer eram abordados. “A vida dos personagens não tinha a mesma densidade, ela só foi possível porque nos últimos 15 anos eu passei entre trabalhadores rurais”, afirma Vieira Junior (2021).

Enquanto ficcionista, os temas chegam como fatores secundários. A vontade mesmo é de criar. Um Brasil tão diverso suscita a vontade de escrevê-lo. No fundo, como escritor só interessa a ele a ficção (Vieira Junior, 2021).

A relação com a terra já existia antes, quando tinha 16 anos, um tanto pela leitura de romances como **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos, e **O Quinze**, de Rachel de Queiroz. Em **Torto arado**, o embate entre homem e natureza “[...] é representado pelas próprias intempéries, a irregularidade das chuvas, ou as cheias muito intensas ou as secas, o que leva a duelar com a terra” (Vieira Junior, 2021). E, como “[...] o acesso à terra não foi garantido a essas pessoas” (Vieira Junior, 2021), elas estão em um duelo duplo: as questões da terra e as questões sociais.

Quanto à relação da terra com o trabalho, Vieira Junior conta que ouviu dos trabalhadores rurais que “[...] a terra sem trabalho não é nada” (Vieira Junior, 2021), então ele passou a entender que o direito à terra “[...] é um direito elementar do ser humano” (Vieira Junior, 2021), para ele “[...] até o chão da nossa casa é solo. Independente da origem, do lugar onde vivemos nesse planeta, é um direito de que não podemos abrir mão, porque não temos asa para ficar no ar” (Vieira Junior, 2021).

Na entrevista realizada pelo canal do Youtube *Provoca*¹⁰, Vieira Junior discorre sobre outras questões suscitadas por **Torto arado**, entre elas, o que seria o Brasil Profundo, o mito da democracia racial, de brancos, pretos e indígenas vivendo em harmonia? Além disso, o entrevistador Marcelo Tas o indaga sobre a polarização que vivemos atualmente, a qual o escritor aponta como um território em construção, sem uma solução fácil, apenas o entendimento sobre a necessidade de um país mais democrático que possa acolher a todos, e em que os valores humanos sejam respeitados integralmente.

Vieira Junior inicia contando sobre sua carreira como escritor, a qual somente era possível por meio de suporte financeiro que advinha do seu cargo público que ocupava no Incra. A imersão no Brasil o ajudou a entender o universo rural brasileiro, pois “[...] aquelas personagens reais que encontrava nesse Brasil imenso, percebia que isso era arte pura, era literatura pura, uma história épica” (Vieira Junior, 2022).

Para o autor, a arte é um terreno de liberdade; ele prefere acreditar que nesse espaço sagrado as personagens possam ser o que quiserem, pois acredita na literatura como terreno da liberdade, um lugar que podemos ser tudo como leitores e escritores. Também salienta a necessidade de convidar o leitor a atravessar a história conosco.

Afirma que a história de **Torto arado** acontece em um período pós-abolicionista, no qual a herança da escravidão ainda está muito presente; é um convite e uma provocação sobre esse tempo retratado, com condições de antes, mas que podem ser encontradas no agora, um mundo-tempo por descobrir.

Sobre o Brasil Profundo, Vieira Junior diz serem as vidas e as pessoas que ainda estão invisibilizadas, que têm uma potência criativa e de vida que pode explicar o país; as raízes do país. No campo, a modernidade e a vulnerabilidade coabitando no mesmo espaço, mostra o que ainda há por fazer e o que foi a história em profundidade desse Brasil. Essa invisibilidade, para o autor, passa pelo espaço democrático, que deveria facilitar que as potências pudessem ser desenvolvidas.

¹⁰ VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Itamar Vieira Junior**. [Entrevista concedida a] *Provoca*. Youtube, *Provoca*, São Paulo, 25 de outubro de 2022. 1 vídeo (52min 19s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yz_nGconBd4. Acesso em: 10 nov. 2022.

Na entrevista do programa *Roda Viva*¹¹, Vieira Junior (2021) afirma perceber uma mudança em curso, relacionada a políticas afirmativas, em que discutimos muito questões como racismo. Nesse momento, ele enxerga um país que passa a olhar para seus problemas de fato e, devido a isso, passa a criar um universo literário crítico.

Torto arado é uma obra narrada por três personagens femininas. Quando perguntado sobre a motivação de escrever um livro sobre uma comunidade quilombola a partir da perspectiva de mulheres e o que isso significava para o autor, Vieira Junior diz que a história precisava ser narrada pelas personagens femininas num afã de aproximação da realidade, pois essa foi à realidade que encontrou no interior nordestino, de mulheres que exercem seu poder de liderança nas suas comunidades e famílias. Contar essa história, de uma comunidade que vive em situação de servidão, demandava ser contada a partir das personagens mais vulneráveis do sistema, também atravessadas por machismo e patriarcado. Paradoxalmente, essas personagens mais vulneráveis são as que exercem essas funções de liderança em muitas localidades. Então, como a literatura é tida como terreno da liberdade, não foi um obstáculo essa escolha de narração.

Para o autor, “[...] a forma como são ditas as palavras importam sobremaneira, pois há a construção de um discurso sobre as questões do campo e uma ideia equivocada de que em um ambiente simples não há complexidade de pensamentos” (Vieira Junior, 2022).

Não só isso, “[...] o livro tenta romper com essa ideia em relação aos que vivem no meio rural. A força da oralidade trouxe a ele um estilo muito próprio, que acaba aproximando o leitor da narrativa” (Vieira Junior, 2022). Pois a boa literatura, para o escritor, “[...] se aproxima muito da vida, da ambiguidade do espírito humano. No seu processo criativo, busca viver muito entre as personagens, imaginá-las em demasia, viver entremeado às histórias” (Vieira Junior, 2022).

As linhas escritas neste primeiro capítulo tratam da caracterização de Vieira Junior enquanto escritor; suas raízes e motivações de escrita. No decorrer das discussões traçamos sua evolução enquanto geógrafo, através da cronologia de estudos e publicações, como também percebemos, nesse ponto, o quanto a terra e

¹¹ VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Itamar Rangel Vieira Junior**. [Entrevista concedida a] Roda Viva. Youtube, Roda Viva, São Paulo, 15 de fevereiro de 2021. 1 vídeo (1h31min51s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MU9iUc2UHBQ>. Acesso em: 10 nov. 2022.

as questões de território, se apresentam como um assunto de repetido interesse em sua biografia.

Depois de descrever brevemente o caráter de suas obras publicadas, assim como os prêmios angariados com elas, procuramos esmiuçar o universo da pesquisa acadêmica existente sobre a obra **Torto arado** (2019) e as temáticas relacionadas à representação do feminino a partir do viés da força suscitada nas personagens diante das inúmeras agruras sofridas ao longo da narrativa. Por fim, tentamos mensurar a dimensão do sucesso do livro através da discriminação de conquistas e de pareceres do autor em reportagens e entrevistas.

No próximo capítulo, mergulharemos nosso estudo nas questões que permeiam a representação do feminino por meio do entendimento das diversas facetas que assumem, conforme contexto social, histórico, cultural ao qual está relacionado. Nesse ínterim, buscaremos a partir da fundamentação teórica entender as definições e diferentes concepções sobre a personagem, categoria narratológica de papel central no entendimento e criação das histórias literárias para captarmos as principais nuances do narrador e da focalização dada aos personagens através de sua voz. Para então, em momento posterior, analisarmos as personagens femininas na obra **Torto arado**, isto é, as irmãs, Bibiana e Belonísia, bem como o papel da narração nos enfoques tributados a elas.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, contextualizamos a representação da figura feminina por meio da Historiografia das mulheres, tendo em vista que nosso foco de análise se centra nas personagens Bibiana e Belonísia, presentes no romance **Torto arado**, de Vieira Junior (2019).

No primeiro momento, pautamos nossas concepções sobre o feminino relativas à categoria de gênero, visto que intencionamos compreender o conceito de mulher para a análise do texto literário a partir das discussões que permeiam o questionamento dos papéis masculinos e femininos como uma forma de resistência ao patriarcado. Diante dessa intenção, recorreremos a alguns autores que tratam desse tema, como por exemplo: Margareth Rago (1991; 1998) e Angela Davis (2017).

O segundo subcapítulo, intitulado “Narratologia”, trata das questões teóricas dos elementos da categoria da narrativa, por isso está mais extenso, já que abordamos as especificidades inerentes a diegese, personagem, tempo e espaço para análise no próximo capítulo, no qual discutiremos as relações das personagens presentes no romance em questão, como os contextos narratológicos nos quais estão inseridos. Para a escrita desse texto, nos reportaremos aos seguintes autores: Antonio Candido (1972), Anatol Rosenfeld (1972), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011), Gérard Genette (1972), Norman Friedman (2002), Osman Lins (1976), entre outros.

Desse modo, para discorrermos sobre a representação do feminino, focamos nossos esforços investigativos por meio dos estudos da Historiografia das mulheres e dos estudos Historiográficos da Literatura brasileira para enriquecermos a leitura e compreensão da obra, intencionando assim, revelarmos as complexidades das personagens no que concerne ao seu papel na narrativa sob a égide dos elementos técnicos e estruturadores.

2.1. Feminino

Nesse subcapítulo tratamos o feminino dentro das discussões pertinentes à historiografia das mulheres e às bifurcações acerca do feminismo discutidas pelas autoras que embasam essa temática em questão.

A inclusão das mulheres no campo da Historiografia¹² tem revelado novas perspectivas sobre a presença feminina em eventos históricos, que antes eram frequentemente ignorados ou subestimados. Além disso, essa inclusão também está causando uma expansão do próprio discurso historiográfico, que tradicionalmente se concentrava no sujeito universal (geralmente masculino) e nas ações e práticas coletivas masculinas. Sabemos que,

É inegável que a produção historiográfica sobre as mulheres toma como ponto de partida uma referência teórico-metodológica assentada nas premissas epistemológicas da história social, fortemente marcada pelo marxismo. Assim, a partir da década de 1970, quando sociólogas, antropólogas e historiadoras procuraram encontrar os rastros da presença das mulheres no cotidiano da vida social, desponta toda uma preocupação em identificar os signos da opressão masculina e capitalista sobre elas. Especialmente valorizadas foram a temática do ingresso das mulheres no mercado de trabalho e a denúncia das formas perversas desta integração (Rago, 1991, p. 82).

Como acima citado (Rago, 1991), dois temas recebem atenção especial nesse contexto: o primeiro era o ingresso das mulheres no mercado de trabalho; o segundo era a denúncia das formas de integração que elas sofriam. O primeiro tema permitia compreender as estruturas sociais que limitavam a participação delas no âmbito econômico. O segundo era a denúncia das formas perversas de integração das mulheres no mercado de trabalho, que visava evidenciar as maneiras como o sistema capitalista contribuía para a opressão delas, explorando-as e subordinando-as em termos econômicos.

Essa abordagem histórica, ancorada na história social e influenciada pelo marxismo conforme apontado por Rago (1991), foi importante para chamar a atenção para as questões de gênero e para a luta das mulheres por igualdade e emancipação. Essa abordagem permitiu revelar as desigualdades estruturais e as formas de opressão enfrentadas pelas mulheres na sociedade, contribuindo para uma compreensão mais ampla da história e para uma crítica das estruturas sociais que perpetuam a desigualdade de gênero. Depois,

[...] ao longo da década de 1980, porém, [...] emerge o que se poderia considerar uma segunda vertente das produções acadêmicas sobre as

¹² Utilizaremos a inicial maiúscula quando tratarmos da Historiografia, que é “[...] a prática e o discurso historiográfico, isto é, a prática intelectual especializada (mediada pelo instrumental teórico-metodológico da ciência histórica) que tem como objeto específico a realidade histórica, em sua integridade estrutural e superestrutural e seu produto: o conhecimento histórico” (Almeida, 1983, p. 22), a não ser quando dentro de uma citação a(o) autora(or) não utilizar.

mulheres. Aí floresce um conjunto de estudos preocupados em revelar a presença das mulheres atuando na vida social, reinventando seu cotidiano, criando estratégias informais de sobrevivência, elaborando formas multifacetadas de resistência à dominação masculina e classista. Confere-se um destaque particular à sua atuação como sujeito histórico, e portanto, à sua capacidade de luta e de participação na transformação das condições sociais de vida (Rago, 1991, p. 82).

Essa segunda vertente das produções acadêmicas sobre as mulheres, ao destacar sua presença ativa na vida social e sua capacidade de transformação, ampliou ainda mais o discurso historiográfico, enriquecendo-o com perspectivas mais inclusivas e diversas. Esses estudos abriram espaço para uma visão mais completa e complexa da história, na qual as mulheres são reconhecidas como agentes históricos fundamentais e suas contribuições são valorizadas, assim como destaca Angela Davis (2017):

No momento em que chega ao fim a Década da Mulher (1976-1985), da Organização das Nações Unidas, torna-se cada vez mais evidente que as mulheres de todo o mundo constituem uma potência política capaz de representar uma incontestável ameaça às forças globais do atraso e da opressão. As mulheres da União Soviética e de outros países socialistas que organizaram movimentos pacifistas admiráveis estão demonstrando que podemos gerar uma formidável ofensiva conjunta contra a corrida armamentista nuclear. Na África do Sul, na Nicarágua e na Palestina, as mulheres têm sido integrantes proeminentes e entusiásticas das lutas pela libertação nacional de seus povos. Além disso, a conscientização cada vez mais profunda das mulheres dos Estados Unidos e de outros países capitalistas acentua a necessidade de mudanças socioeconômicas radicais que garantirão total igualdade para todas as mulheres (Davis, 2017, p. 73).

Davis (2017) argumenta a potência política das mulheres, ressaltando suas ações e movimentos em diferentes partes do mundo, assim como exemplos de envolvimento feminino em questões globais, como a paz, a libertação nacional e a igualdade socioeconômica. Essa perspectiva ressalta o poder das mulheres como agentes de mudança e a importância de suas vozes e lutas na construção de um mundo mais justo e igualitário. Tanto que,

Deixando de lado por um momento as inúmeras diferenças metodológicas e temáticas que particularizam cada um destes estudos, destaco alguns pontos comuns que permitem aproximá-los. Em todos eles, registra-se uma forte preocupação em resgatar a presença de mulheres pobres e marginalizadas, trabalhadoras ou não, como agentes da transformação, em mostrar como foram capazes de questionar, na prática, as inúmeras mitologias misóginas elaboradas pelos homens de ciência para justificar sua inferioridade intelectual, mental e física em relação aos homens e sua exclusão da esfera dos negócios e da política. Além disso, estes estudos estiveram voltados para fazer emergir um universo feminino próprio, diferente, mas não inferior, do

mundo masculino e regido por outra lógica e racionalidade. Todas estas historiadoras revelam uma aguda percepção do feminino e trazem enorme contribuição para a desconstrução das imagens tradicionais das mulheres como passivas e incapazes de vida racional e de decisões de peso (Rago, 1991, p. 83).

Esses estudos sobre as mulheres destacam a presença das mulheres pobres e marginalizadas como agentes de transformação, desafiando narrativas misóginas e justificativas para sua exclusão dos espaços de poder. Esses estudos também revelam um universo feminino próprio, reconhecendo sua lógica e racionalidade específicas. Ao fazê-lo, eles contribuem para dismantelar imagens tradicionais e limitadoras das mulheres como seres passivos e incapazes de participar plenamente da vida social, intelectual e política. Portanto,

[...] se a história das mulheres, no Brasil, nasce no interior de uma historiografia do trabalho, em 1970, é importante lembrar que esta sofre profundas mudanças ao longo desta década, abandonando o interesse exclusivo pela história dos partidos políticos e sindicatos, para incorporar outros temas que abrangem desde o cotidiano das fábricas até a vida no interior da família, passando pelos valores, crenças e hábitos que marcaram a classe trabalhadora (Rago, 1991, p. 84).

Essa ampliação temática possibilitou uma compreensão mais abrangente da história das mulheres, indo além das esferas políticas e sindicais para explorar diferentes dimensões de suas vidas, contribuindo para uma visão mais complexa e rica da experiência feminina no mundo do trabalho, permitindo uma compreensão mais abrangente das condições sociais, econômicas e culturais que moldaram suas vidas. Em vista disso,

Sabe-se que no campo da historiografia de inspiração marxista, assim como nas demandas dos movimentos sociais e feministas, é fundamental o privilegiamento do sujeito histórico e político. A história social das mulheres responde, nesse sentido, com a gama de informações que enriquecem a experiência pessoal e coletiva das mulheres de ações conscientes e, de certo modo, heroicas (Rago, 1991, p. 87).

Ao privilegiar o sujeito histórico e político, a história social das mulheres reconhece sua capacidade de serem agentes de mudança e de tomarem ações heroicas em seu contexto. Isso implica reconhecer que elas têm um papel ativo na construção e transformação da sociedade, e que suas experiências individuais e coletivas são fundamentais para a compreensão da história em sua totalidade.

Os novos estudos feministas buscam uma abordagem que questiona as definições fixas e naturalizadas de gênero, enxergando-o como uma construção

cultural. Eles se aproximam da história cultural ao examinar como nossas referências culturais são produzidas sexualmente. Essa abordagem também reconhece as relações de gênero como relações de poder, destacando a importância dos jogos relacionais e de linguagem na construção e reprodução dessas relações.

Apesar das discussões em torno de uma definição precisa de gênero no feminismo, há uma preocupação em evitar o estabelecimento de oposições binárias fixas e naturalizadas. Em vez disso, busca-se compreender como nossas referências culturais são sexualmente produzidas por meio de processos simbólicos, jogos de significação, cruzamentos de conceitos e relações de poder, pois conforme nos diz Margareth Rago:

A despeito das discussões entre as teóricas do feminismo em torno de uma definição precisa do gênero, é evidente a preocupação em evitar as oposições binárias fixas e naturalizadas, para trabalhar com relações e perceber por meio de que procedimentos simbólicos, jogos de significação, cruzamentos de conceitos e relações de poder nossas referências culturais são sexualmente produzidas. É nesse sentido que os novos estudos feministas se aproximam da história cultural. Com esta nova proposta metodológica, insiste-se em que consideremos as diferenças sexuais enquanto construções culturais, desmontando e sexualizando conceitualizações que fixam e enquadram os indivíduos, seus gestos, suas ações, suas condutas e representações. Nega-se, portanto, que se parta de uma 'realidade objetiva', em que os sujeitos localizados em classes sociais entrariam em cena segundo um procedimento metodológico homogeneizador e generalizante, que visa a estabelecer continuidades no emaranhar dos fatos, e que entende que interpretar significa recolher (e não atribuir) o sentido essencial 'oculto' na coisa. Além disso, propõe-se pensar as relações de gênero enquanto relações de poder, e nesse sentido a dominação não se localiza num ponto fixo, num 'outro' masculino, mas se constitui nos jogos relacionais e de linguagem (Rago, 1991, p. 88).

Nesse âmbito, Rago (1991) propõe pensar as relações de gênero como relações de poder. Nessa perspectiva, a dominação de gênero não é vista como algo localizado em um ponto fixo ou em um "outro" masculino, mas como algo que se constitui nos jogos relacionais e de linguagem presentes na sociedade. Essa abordagem destaca a importância de analisar as dinâmicas de poder que permeiam as relações de gênero e como essas relações são moldadas e contestadas através desses jogos relacionais e de linguagem. Nesse contexto Margareth Rago cita que,

Nos anos oitenta, Michelle Perrot se perguntava se era possível uma história das mulheres, num trabalho que se tornou bastante conhecido, no qual expunha os inúmeros problemas decorrentes do privilegiamento de um outro sujeito universal: a mulher. Argumentava que muito se perdia nessa historiografia que, afinal, não dava conta de pensar dinamicamente as

relações sexuais e sociais, já que as mulheres não vivem isoladas em ilhas, mas interagem continuamente com os homens, quer os consideremos na figura de maridos, pais ou irmãos, quer enquanto profissionais com os quais convivemos no cotidiano (Rago, 1998, p. 21).

Com a citação acima (Rago, 1998), entendemos que ao reconhecer a interdependência entre homens e mulheres nas estruturas sociais, Perrot (1984)¹³ enfatizava a necessidade de abordar as relações de gênero de maneira mais ampla e dinâmica. Isso implica em considerarmos como as mulheres são influenciadas e moldadas pelas interações com os homens e como essas relações afetam suas vidas e experiências. A crítica tinha como objetivo desafiar as abordagens que reduziam a história das mulheres a uma perspectiva unidimensional, destacando a importância de considerarmos as interações sociais e as relações de poder que permeiam as vidas das mulheres. Essa reflexão crítica contribuiu para o desenvolvimento de uma história mais abrangente e contextualizada das mulheres, levando em conta as complexidades das relações de gênero na sociedade, tais como a desigualdade de gênero, as relações familiares e afetivas e a violência usada como ferramenta de controle e poder. Assim,

[...] as teóricas feministas propuseram não apenas que o sujeito deixasse de ser tomado como ponto de partida, mas que fosse considerado dinamicamente como efeito das determinações culturais, inserido em um campo de complexas relações sociais, sexuais e étnicas. Portanto, em se considerando os 'estudos da mulher', esta não deveria ser pensada como uma essência biológica pré-determinada, anterior à História, mas como uma identidade construída social e culturalmente no jogo das relações sociais e sexuais, pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos/saberes instituintes. Como se vê, a categoria do gênero encontrou aqui um terreno absolutamente favorável para ser abrigada, já que desnaturaliza as identidades sexuais e postula a dimensão relacional do movimento constitutivo das diferenças sexuais (Rago, 1998, p. 29).

Dessa forma, ao adotar a perspectiva de gênero, os estudos feministas destacam a importância de considerarmos as construções sociais e culturais que moldam as identidades e as experiências de gênero, desafiando assim as concepções estáticas e essencialistas de feminilidade e masculinidade. Isso permite uma análise

¹³ PERROT, Michelle. *Une histoire des femmes est-elle possible?* Paris: Rivage, 1984. In: RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

mais crítica das estruturas de poder e uma compreensão mais completa das complexidades das relações sociais e sexuais. Nesse âmbito,

Seria interessante, por fim, pensar como os deslocamentos teóricos produzidos pelo feminismo têm repercutido na produção historiográfica. A emergência de novos temas, de novos objetos e questões, especialmente ao longo da década de setenta deu maior visibilidade às mulheres enquanto agentes históricos, inicialmente a partir do padrão masculino da História Social, extremamente preocupada com as questões da resistência social e das formas de dominação política. Este quadro ampliou-se, posteriormente, com a explosão dos temas femininos da Nouvelle Histoire, como bruxaria, prostituição, loucura, aborto, parto, maternidade, saúde, sexualidade, a história das emoções e dos sentimentos, entre outros (Rago, 1998, p. 39).

Conforme Rago (1998), essa expansão temática permitiu que a história das mulheres se afastasse de uma visão restrita ao âmbito do trabalho e da política, abrindo espaço para explorar aspectos mais amplos da vida feminina e suas experiências históricas. Ao investigar temas considerados "femininos", os estudos históricos puderam revelar as vozes, experiências e lutas das mulheres que anteriormente eram negligenciadas ou marginalizadas na narrativa histórica tradicional. Além disso, trouxe à tona questões e problemáticas que estão intrinsecamente relacionadas à construção de gênero e às relações de poder na sociedade, ampliando o escopo da pesquisa histórica e estimulando uma reflexão crítica sobre as narrativas históricas dominantes. Nisso,

O campo das experiências históricas consideradas dignas de serem narradas ampliou-se consideravelmente e juntamente com a emergência dos novos temas de estudo, isto é, com a visibilidade e dizibilidade que ganharam inúmeras práticas sociais, culturais, religiosas, antes silenciadas, novos sujeitos femininos foram incluídos no discurso histórico, partindo-se inicialmente das trabalhadoras e militantes, para incluir-se, em seguida, as bruxas, as prostitutas, as freiras, as parteiras, as loucas, as domésticas, as professoras, entre outras. A ampliação do conceito de cidadania, o direito à história e à memória não se processavam apenas no campo dos movimentos sociais, passando a ser incorporados no discurso, ou melhor, no próprio âmbito do processo da produção do conhecimento (Rago, 1998, p. 40).

Ao priorizar as práticas e dar voz às experiências das mulheres, a historiografia feminista busca romper com hierarquias de poder, questionar as narrativas dominantes e contribuir para uma história mais inclusiva, que reflita a diversidade das experiências humanas. Essa abordagem oferece uma perspectiva alternativa e enriquecedora para a compreensão da história, levando em consideração os diferentes sujeitos e suas relações sociais, sexuais e étnicas.

Dessa forma, para compreender as personagens que povoam o romance, torna-se necessário, a princípio, que sejam tecidas discussões teóricas sobre o conceito de mulher e contexto de suas lutas por meio da historiografia das mulheres, focando em posterior análise sobre a representação do feminino dentro do romance **Torto arado**, de Vieira Junior (2019).

2.1.1 A mulher: concepções e histórias

Esta seção examina o termo “mulher” a partir das concepções estabelecidas pelas teorias pós-modernas, a fim de evidenciarmos como essa categoria foi estabelecida pela sociedade e o que exatamente ela significa. É sabido que as bases que permeiam seu conceito apenas ganharam destaque nas discussões com advento dos estudos de gênero, quando os estudos feministas se consolidaram no Brasil em 1980, tendo em vista instaurar sentidos mais performativos e menos políticos.

Sendo assim, para abrimos o debate, Susana Funck (2011) levanta o seguinte questionamento: “Afinal, o que é uma mulher?” Para começarmos a responder, Piscitelli (2002, p. 12) discorre que “A categoria ‘mulher’ tem raízes na ideia do feminismo radical, segundo o qual, para além de questões de classe e raça, as mulheres são oprimidas pelo fato de serem mulheres.” No entendimento de Joan Scott, as “mulheres” seriam:

[...] historicamente, discursivamente construídas e sempre relativamente a outras categorias que em si mesmas mudam; ‘mulheres’ é um coletivo volátil no qual as pessoas do sexo feminino podem se posicionar bem diferentemente, então não se pode confiar na aparente continuidade do objeto ‘mulheres’; ‘mulheres’ é ao mesmo tempo sincronicamente e diacronicamente errático como uma coletividade, enquanto que para o indivíduo ‘ser uma mulher’ é também inconstante, e não pode fornecer um fundamento ontológico (Scott, 2012, p. 336).

Nesse conjunto de ideias, o que se sabia sobre o conceito de mulher até então, estava relacionado ao seu papel como filha, esposa e mãe. Mas, com o avanço dos estudos feministas, dois conceitos passaram a ser fundamentais: “[...] o da experiência e o da identidade” (Funck, 2011, p. 65), isso porque afirmar a minha experiência como mulher pode excluir as outras experiências de “mulheridade” das demais. Em outras palavras, isso significa compreender que:

[...] desconsiderar totalmente a experiência pessoal significaria eliminar a possibilidade de subjetivação e o sentido de pertencimento que constrói a base da ação política. Ou seja, o meu 'ser mulher' aqui e agora é uma parcela ínfima e transitória do que é uma mulher. Não é tudo, mas também não é nada (Funck, 2011, p. 65).

Portanto, essas discussões evidenciam que não havia a “mulher”, mas sim as mais diversas “mulheres”, pois de acordo com estudos de Joana Maria Pedro:

[...] aquilo que formava a pauta de reivindicações de umas, não necessariamente formaria a pauta de outras. Afinal, as sociedades possuem as mais diversas formas de opressão, e o fato de ser uma mulher não a torna igual a todas as demais (Pedro, 2005, p. 82).

A partir desse entendimento, percebemos que a identidade de sexo não era mais a justificativa necessária para juntar as mulheres em torno de uma mesma luta. Esse foi o âmago para que nas reivindicações, à categoria “mulher” fosse substituída pela categoria “mulheres”, considerando respeitar “[...] o pressuposto das múltiplas diferenças que se observavam dentro da diferença. E, mais: que a explicação para a subordinação não era a mesma para todas as mulheres, e nem aceita por todas” (Pedro, 2005, p. 82).

Na opinião de Funck (2011, p. 67):

Muito provisoriamente, eu diria que uma mulher é um indivíduo cuja subjetivação ocorre dentro de normas e comportamentos socialmente definidos como femininos pelo contexto cultural em que se insere, seja aceitando-os ou rebelando-se contra eles.

Funck (2011) entende que, independentemente do uso da categoria mulher ou mulheres, a questão a que todas queriam responder era a mesma: “[...] o porquê de as mulheres, em diferentes sociedades, serem submetidas à autoridade masculina, nas mais diversas formas e nos mais diferentes graus” (Pedro, 2005, p. 82). Nessa linha de raciocínio, questionarmos o termo “mulher” e escrevermos sobre sua história, segundo análises de Perrot (2007), significa quebrar o silêncio deixado pela violência, dominação ou invisibilidade ao qual foram submetidas, pois:

Durante muito tempo, as mulheres foram objeto de um relato histórico que as relegou ao silêncio e à invisibilidade. São invisíveis, pois sua atuação se passa quase que exclusivamente no ambiente privado da família e do lar (Perrot, 2007, p. 249).

Segundo a historiadora e pesquisadora da história das mulheres (Perrot, 2007), o silêncio recai sobre elas por várias razões, mas, principalmente, em virtude do silêncio das fontes:

Silêncio, não no sentido da ausência de fontes sobre as mulheres, mas na representação dos relatos que se fazem delas; silêncio no sentido da falta de discursos autênticos e da assimetria sexual, já que esses discursos eram produzidos por homens; silêncio no sentido da falta de fontes que retratem a existência cotidiana e particular da vida real (Perrot, 2007, p. 249-250).

Sobre o silêncio das fontes, Michelle Perrot (2007, p. 250) explica ainda que:

Mulheres comuns deixaram poucos vestígios materiais que pudessem ser considerados fontes históricas, como correspondência, diários íntimos, autobiografias, declarações de amor e objetos pessoais. Os vestígios dessas mulheres foram apagados, destruídos, desprezados (muitas vezes por elas mesmas). Dentre todas as razões apresentadas para a invisibilidade histórica das mulheres, a autora destaca que o silêncio mais profundo é o silêncio do relato, pois se faz dominado pelo exclusivismo político, econômico e social masculino, no qual a história produzida é a história das rainhas e heroínas ou a história das mulheres imaginadas e idealizadas pelos homens.

A historiadora norte-americana June E. Hahner (1978, p. 9) salienta que:

A História da mulher no Brasil, tal como a das mulheres em vários outros países, ainda está por ser escrita. Os estudiosos têm dado muito pouca atenção à mulher nas diversas regiões do mundo, o que inclui a América Latina. Os estudos disponíveis sobre a mulher brasileira são quase todos meros registros, mais do que fatos, autos de fé quanto à natureza das mulheres ou rápidas biografias de brasileiras notáveis, mais reveladores sobre os preconceitos e a orientação dos autores sobre as mulheres propriamente ditas.

Conforme destacado acima (Hahner, 1978), a grande dificuldade de se tratar da história das mulheres, centra-se no fato da sua presença ser constantemente apagada, seus vestígios desfeitos e seus arquivos destruídos, e como consequência, um sério *déficit* de informações. Do mesmo modo, Marin e Roiz (2015, p. 133) entendem que:

Há uma ausência de registro, e a própria língua, a gramática, corrobora tal realidade, pois na mistura dos gêneros utiliza-se o plural masculino: 'eles dissimula elas'. As estatísticas também são sempre assexuadas. No casamento, as mulheres perdiam seu sobrenome. A destruição dos vestígios ocorre de maneira social e sexualmente seletiva. São razões que

justificam a escassez de fontes, não sobre a mulher, mas sobre sua existência concreta e sua história singular.

Sob o mesmo ponto de vista, Joana Maria Pedro (2005) discorre sobre a dificuldade em retratar a história das mulheres, tendo em vista sua ausência de fontes ou sua invisibilidade ideológica ao qual estavam predestinadas. Em vista disso, quem se propõe a essa tarefa, deve buscar as minúcias, ler nas entrelinhas e garimpar o metal precioso das fontes em meio a abundante cascalho. Além disso, a Joana Maria Pedro (2005) lembra a ausência de registros de personagens femininas na história, já que “[...] entrar para a história” (Pedro, 2005, p. 83), significa prestígio e imortalidade, sendo esse destaque dado aos personagens masculinos por terem participação nos governos e nas guerras. Pertencer a essa história é o que Elizabeth Fox Genovese (1987) chamou de “[...] história dos governantes e de batalhas”. Nesta história, afirma ela, não havia lugar para as mulheres” (Pedro, 2005, p. 83).

Na perspectiva de “[...] história dos governantes e de batalhas”, conforme entende Joana Maria Pedro (2005), não era só para as mulheres que não havia lugar, mas também “[...] para quem não ocupava cargos no Estado ou não dirigia guerras, não importando se fossem homens ou mulheres” (Pedro, 2005, p. 83). Por esse viés, as mulheres só eram incluídas quando

[...] ocupavam, eventualmente, o trono (em caso de ausência de filho varão) ou então quando se tornavam a ‘face oculta’ que governava o trono, ou a república, por trás das cortinas, dos panos, do trono, ou seja, lá o que for, numa clara insinuação sensual/sexual que pensa que as coisas são decididas nos leitos de amantes. Estes leitos costumam ser considerados os responsáveis pelas ‘grandes’ decisões da história, e promovem a queda ou a ascensão de governantes (Pedro, 2005, p. 84).

Portanto, Joana Maria Pedro (2005) conclui que essas análises carregadas de estereótipos, “[...] reforçam mitos ora da suprema santidade, ora da grande malvadez das poucas mulheres que ocupam algum cargo de destaque nos governos e/ou nas guerras” (Pedro, 2005, p. 84). Assim, nessa forma de escrever a história das mulheres, tendo como base, principalmente as fontes narrativas oficiais, “[...] não pode haver lugar para a categoria ‘gênero’, mas apenas para a categoria ‘mulher’, pensada sob o aspecto de categoria universal” (Pedro, 2005, p. 84).

Quando se coloca no centro das discussões a categoria de gênero, indiscutivelmente, é a própria identidade da mulher que está em jogo. Sobre isso, Scott (2012) explica o seguinte:

Quando **gênero** se coloca como um conjunto de questões sobre o que ainda não sabemos e quando **mulheres** são entendidas em si mesmo como uma construção (não os papéis das mulheres, mas 'mulheres'), então gênero torna-se uma maneira de interrogar as complexas fontes que fazem das mulheres uma 'coletividade flutuante' digna de atenção política e acadêmica (Scott, 2012, p. 336, grifos nosso).

Sendo assim, “para os/as historiadores/as das mulheres, não tem sido suficiente provar que as mulheres tiveram uma história, ou que as mulheres participaram das principais revoltas políticas da civilização ocidental” (Scott, 2005, p. 74). De posse desses dados, Michelle Perrot (2007) questiona: “[...] discursos e imagens cobrem as mulheres com uma vasta e espessa capa. Como alcançá-las, como quebrar o silêncio, os estereótipos que as envolvem?” (Perrot, 2007, p. 25). Ao problematizar essas questões, convém lembrarmos que o livro da bíblia, no capítulo do Novo Testamento – (Colossenses 3:18) Carta que Paulo escreveu aos Colossenses para orientar as igrejas e os cristãos daquele tempo sobre os princípios de doutrina e da vida cristã –, já observava o principal dever feminino: “Vós, mulheres, estai sujeitas a vossos próprios maridos, como convém no Senhor” (Bíblia, 1993, p. 241).

Segundo Marin e Roiz (2015, p. 125), a relação – mulher e religião – “[...] tem se desenvolvido de maneira paradoxal, haja vista que as religiões são, ao mesmo tempo, poder sobre as mulheres e poder das mulheres.” Nessa relação, a religião exerce um poder sobre as mulheres à medida que coloca a diferença entre os sexos como um dos fundamentos ao determinar a hierarquia do masculino em razão do feminino, isto é, “obedecem a ordem de uma Natureza criada por Deus” (Marin; Roiz, 2015, p. 125).

A religião torna-se poder das mulheres quando conseguem transformar posição de submissão que a religião lhes reserva, em um contrapoder. As mulheres veem a piedade e a devoção como um dever, mas também acreditam que tais ações causam compensação e prazer. Nesse entendimento, a igreja oferece um abrigo às “[...] misérias das mulheres”, pregando, entretanto, sua submissão (Marin; Roiz, 2015, p. 126). Essa temática que envolve a mulher e a religião é de interesse de Perrot (2007, p. 251), pois descreve que:

[...] as poderosas religiões monoteístas serviram aos interesses da dominação de gênero ao atribuírem à vontade divina a dominação 'natural' do masculino sobre o feminino. E ainda, como essas religiões, servindo aos (ou servindo-se dos) interesses do poder político e econômico em vigor,

regulam as mulheres o acesso ao saber e à instrução ou serviram de ruptura contra essa mesma regulação.

No tocante a relação e atuação da mulher com a religião, Marin e Roiz (2015, p. 126) asseveram que:

Deve-se ressaltar que as religiões cristãs sempre demonstraram muita resistência em dar visibilidade à atuação feminina nas atividades das Igrejas. Ao utilizarem o argumento da 'natural' submissão feminina, afastavam as mulheres das mais importantes esferas religiosas do poder.

Diante o exposto, percebemos que há muito tempo o sistema patriarcal reiterado pela igreja, limitou a mulher à submissão e dependência do poder masculino, conforme também descreve Simone Beauvoir (1970, p. 214):

A Igreja exprime e serve uma civilização patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem. É fazendo-se escrava dócil que ela se torna também uma santa abençoada. Assim, no coração da Idade Média, ergue-se a imagem mais acabada da mulher propícia aos homens: a figura da Virgem Maria cerca-se de glória. É a imagem invertida de Eva, e pecadora; esmaga a serpente sob o pé; é a mediadora da salvação como Eva o foi da danação.

Nessa esteira de ideias, “[...] o silêncio é o comum das mulheres, sendo conveniente à sua posição secundária e subordinada; um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento” (Marin; Roiz, 2015, p. 125). Assim, a mulher além das características de submissão e dependência, deveria possuir os valores considerados essenciais para a manutenção do casamento: a fidelidade e a pureza. Elas eram educadas para serem esposas e mães, e para isso, necessitavam aprender desde pequenas a costurar, cozinhar e serem agradáveis, o que significa não protestar ou reivindicar algo ao marido, tendo em vista o privilégio e o prestígio do casamento:

O privilégio econômico detido pelos homens, seu valor social, o prestígio do casamento, a utilidade de um apoio masculino, tudo impele as mulheres a desejarem ardorosamente agradar aos homens. Em conjunto, elas ainda se encontram em situação de vassalas (Beauvoir, 1970, p. 177).

No tocante ao corpo e à posição sexualmente demarcada que este ocupa nas relações sociais ao longo da história, de como a sociedade organiza e constrói as diferenças entre os sexos, Perrot (2007, p. 250) evidencia que “[...] os corpos

femininos foram, subjugados, dominados, violentados das mais diversas formas.” E diante dessa afirmação, a historiadora e pesquisadora da história das mulheres (Perrot, 2007), aborda questões relativas às diferentes fases da vida ao descrever:

[...] da longevidade das mulheres como fenômeno recente, resultado não de fatores naturais, mas de fatores sociais; do tabu em torno do sangue menstrual que durante séculos foi associado à impureza, levando ao silêncio, mistura de pudor e vergonha; da virgindade, tida como capital mais precioso das moças solteiras, obsessivamente vigiada e protegida pela família e pela sociedade; do estupro e as leis tardias que fizeram das mulheres vítimas do assédio sexual e da condenação à prostituição; da plenitude da feminilidade que reduz as mulheres aos deveres conjugais, à dependência sexual e à maternidade; da menopausa, no século XIX tão escondida quanto a puberdade, já que nessa etapa da vida deixava-se de ser mulher; e, finalmente, da velhice, onde o crepúsculo da vida ainda é mais invisível que sua existência (Perrot, 2007, p. 250).

De acordo com os dados apontados, a posição de alteridade da mulher por muito tempo esteve fundamentada aos princípios cristãos e patriarcais que a destinaram unicamente aos papéis de mãe e esposa, ficando restrita somente ao espaço do lar, e caso circulasse em espaços públicos deveria estar acompanhada do marido, e mesmo assim, era apenas em ocasiões especiais e ligadas às atividades cristãs. Conforme entende Perrot (2007, p. 249), “[...] o espaço público pertence aos homens e poucas mulheres se aventuram nele.” Em face disso, Friedan entende que:

[...] a mulher verdadeiramente feminina não deseja seguir carreira, obter educação mais aprofundada, lutar por direitos políticos e pela independência e oportunidades [...] Bastava-lhes orientar a vida desde a infância no sentido da busca de um marido e da formação da família (Friedan, 1991, p. 17).

Assim, a sociedade prescreve papéis sobre o que seria apropriado ou inadequado tanto para o homem quanto para a mulher. Esses papéis, segundo Louro (1997, p. 07) “[...] seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar”. A partir do aprendizado sobre os papéis, o sujeito poderia responder, ou não, as expectativas dadas pela sociedade.

Ao descrever as mudanças, percebemos em nossa sociedade que o modo como se encara a mulher é fundamentado por discursos religiosos, ideológicos, educacionais, históricos e literários que sedimentaram representações femininas, intencionalmente enfatizadas em nortear a formação social da mulher para mantê-la

sob controle de várias organizações sociais – família, igreja, governo –, cujo poder de dominação estava vinculado a partir dos seguintes estereótipos: a recatada e casta jovem que almeja um casamento bem sucedido; a prendada e submissa dona-de-casa; a professora dedicada que ensina por amor.

De maneira análoga, os estudos de Enedir da Silva Santos (2018, p. 12) atestam que

[...] a questão é de uma amplitude nunca imaginada, em que a mulher assumiu a postura de coadjuvante e assim atuou por décadas, formando pequenos e pequenas machistas, perpetuadores de comportamentos em que violência simbólica justifica a escolha da cor rosa para meninas, da ideia de que homens não podem chorar, de que o corpo da mulher deve ser esbelto e atrativo, de que o ideal de mulher para casar é a — bela, recatada e do lar.

Hahner (1978, p. 13) descreve que “a honra feminina está intimamente relacionada com a honra familiar e ambas estão em conexão com a hierarquia social.” Nesse sentido, podemos perceber que o estereótipo da mulher sempre esteve relacionado à cultura patriarcal, que por sua vez determinou a mulher uma posição de alteridade, haja vista o fato de ser considerada como sujeito que não possa contribuir com a sociedade, tendo assim, sua identidade engendrada pelo outro e sua voz silenciada. No tocante a isso, ao longo dos séculos várias transformações ocorreram na sociedade, mas ainda assim, valores e princípios sedimentados pelo discurso patriarcal normativo, sobreviveram com poucas alterações em seus aspectos, deixando marcas na constituição da sua identidade que refletem nos tempos hodiernos em nível social, profissional, familiar e nas próprias relações de gênero as quais está vinculada.

Claudia de Lima Costa (2002, p. 66) discorre que a validação da mulher como categoria parte da premissa que “[...] no patriarcado, nunca foi permitido à ‘mulher’ a condição de sujeito”, isso porque era concebida como “[...] uma categoria vazia, uma ficção, uma identidade que não poderia ser determinada ou assegurada [...] tornava-se uma construção discursiva que sustentava as relações opressivas de poder” (Costa, 2002, p. 69).

A construção da identidade da mulher como sujeito passou por mudanças e transformações sociais relativas às sexualidades e às identidades de gênero. Nessa perspectiva, Funck (2011, p. 67) arrazoa que qualquer que seja o tipo de identidade – gênero ou sexual -, deve ser visto como produto da cultura, do discurso e da natureza

que nos identifica na materialidade do corpo. Em razão disso, Rago (1998) declara que o processo de formação de identidade da mulher necessita da exposição dos pontos já instituídos pela sociedade para que se estabeleçam contrapontos que levem à reflexão, pois, conforme Woodward (2014, p. 08), as “[...] identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas”.

Segundo a historiadora Hahner (1978), nem sempre é fácil medir exatamente as mudanças que ocorreram na posição das atividades das mulheres no Brasil, mas torna-se importante compreendê-la, e diante disso,

Devemos continuar a questionar e sondar cada vez mais profundamente o tema complexo da mulher no Brasil e a estudar sua herança. Os aspectos mais destacados de seu atual comportamento derivam diretamente do passado. Muitos estudos valiosos podem e devem ser escritos, pois irão não somente jogar luz sobre a história das brasileiras como também poderão fornecer elementos para a compreensão da vida e dos papéis das mulheres em outras sociedades latino-americanas (Hahner, 1978, p. 18).

Pelas observações realizadas até aqui, percebemos que as ações masculinas foram hierarquizadas em razão das femininas, e o que era apenas diferença biológica tornou-se desigualdade. Como consequência, observamos diante de nós um grande desafio: romper com o sistema de submissão que sempre ditou à mulher o que ela deveria ser e fazer.

Nesse sentido, ao se pensar em uma possível transformação social, o processo envolve “[...] transgredir normas pré-estabelecidas de comportamento, de **dominação** e de **poder** impostas pela sociedade aos gêneros” (Macedo, 2018, p. 16, grifos nosso). Segundo análises de Joana Maria Pedro (2005, p. 86) compreender essa categoria implica “[...] o saber a respeito das diferenças sexuais e este saber é:

[...] sempre relativo; seus usos e significados ‘nascem de uma disputa política e são os meios pelos quais as relações de poder – de dominação e de subordinação – são construídas’. Portanto, concluía Scott, ‘gênero é a organização social da diferença sexual.’ Por outro lado, ela lembrava que gênero não refletia ou implementava diferenças fixas e naturais entre homens e mulheres, mas ‘um saber que estabelece significados para as diferenças corporais’ (Pedro, 2005, p. 86).

Portanto, percebemos que o debate em torno do gênero como categoria de análise desloca as discussões para os efeitos do poder e a crítica genealógica. Compreender o gênero sobre essa percepção torna-se fundamental para os

estudiosos da área, tendo em vista evitar o engessamento identitário no interior das relações engendradas pelo sistema de “poder-saber”, ao que o feminismo pretende se opor. Piscitelli (2002, p. 25) contribui com essa discussão, pois entende que “É importante chamar atenção para o fato de que essas críticas mostram deslocamentos nos referenciais teóricos que as distanciam dos pressupostos presentes nas primeiras formulações do conceito de gênero.”

Firmino e Porchat (2017) esclarecem que poder não deve ser entendido como uma “entidade”, “ideia” ou ainda como “identidade teórica”, mas sim como prática ou exercício cotidiano que só existe em sua concretude, a partir de instituições como a escola, prisão, hospício, quartel, fábrica, meios de comunicação e as ciências. Ademais, há a convicção que o poder seja compreendido como uma rede de “micropoderes” articulados ao Estado “[...] detido pelos dominantes e imposto aos dominados sob a forma de proibições, punições, opressões, coações e constrangimentos” (Firmino; Porchat, 2017, p. 53) da qual nada nem ninguém escapa.

No entanto, para os autores Firmino e Porchat (2017), seria um equívoco qualificar e reduzir o poder essencialmente ao seu aspecto repressivo, considerando dessa forma a necessidade de dar destaque à sua face produtiva, expressa por meio de incitações, induções e imperativos.

Desse modo, Firmino e Porchat (2017, p. 53) entendem que “[...] o poder se articula intrinsecamente ao saber”, visto as formas do sujeito se conhecer devem ser consideradas efeitos da implicação entre poder e saber e suas transformações históricas. Diante desse entendimento, o “[...] gênero é constituído por relações sociais: estas estavam baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e, por sua vez, constituíam-se no interior de relações de poder” (Pedro, 2005, p. 86). Assim, o sexo como objeto do conhecimento não deve ser analisado como externo ao poder ou ao que se sabe sobre ele, mas como:

[...] um produto da relação poder-saber que pode ser compreendido ao apreendê-lo como um objeto que tem caráter histórico e está fundamentalmente implicado em uma rede de práticas em exercício que ao descrever, classificar e analisar objetos, acabam por constitui-los (Firmino; Porchat, 2017, p. 53).

Por esse caminho, a genealogia de Foucault (2013) visa compreender os mecanismos de poder relacionado ao saber e seu efeito com o sujeito, sendo essa premissa palco para as discussões de Butler (2003) ao denunciar a captura da

identidade nas redes de poder-saber a partir da crítica à categoria de identidade do sujeito do feminismo, tendo em vista o engessamento da categoria mulher sob uma visão universal e, por esse motivo apontou a necessidade de um novo tipo de política feminista:

[...] talvez um novo tipo de política feminista seja agora desejável para contestar as próprias reificações do gênero e a identidade – isto é, uma política feminista que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objetivo político (Butler, 2003, p. 23).

Considerando o estudo dessas teorias na sociedade Pós-moderna, Hall (2011) afirma que o feminismo foi um dos grandes avanços para a descentralização da ideia de sujeito, abrindo assim, o leque para novas discussões. O fomento dessas discussões, sobretudo no meio acadêmico, permitiu a quebra de paradigmas, haja vista que a prescrição normativa do sistema patriarcal é uma das possíveis explicações para o silenciamento e opressão à mulher, que precisava de um porta-voz de seus problemas.

Piscitelli (2002, p. 14) tece compreensões sobre o patriarcado, afirmando que “As instituições patriarcais seriam aquelas desenvolvidas no contexto da dominação masculina. Como a dominação masculina estaria presente através do tempo e das culturas, poucas instituições poderiam escapar ao patriarcado”. Segundo ainda a autora, a subordinação feminina é

[...] pensada como algo que varia em função da época histórica e do lugar do mundo que se estude. No entanto, ela é pensada como universal, na medida em que parece ocorrer em todas as partes e em todos os períodos históricos conhecidos (Piscitelli, 2002, p. 09).

Portanto, o movimento feminista conferiu à mulher a busca por sua própria identidade, contribuindo dessa forma para a ampliação do seu papel na sociedade em diversos setores e segmentos sociais. E se atualmente observamos uma nova geração de mulheres atuante que, discute, argumenta e se posiciona frente aos seus direitos de igualdade, é porque houve na história a luta e manifestação de mulheres por meio dos movimentos sociais para expressar as violências sofridas ao padrão instituído, mostrando assim, as outras mulheres que há um caminho possível a ser seguido.

Em comum acordo, Rago (1998) arrazoa que o feminismo foi essencial para a revisão do papel da mulher na sociedade, pois abriu caminhos para que pudessem modificar a educação oferecida às mulheres pelos discursos normativos do sistema patriarcal. Portanto, são profundas as modificações e rupturas culturais que ocorreram na sociedade ao longo das últimas décadas sob o impacto do movimento feminista, e, como consequência, as mulheres ocupam, atualmente, espaços e lugares que antes não lhes era permitido, como também impuseram novos valores, ideias e concepções sobre o seu papel na sociedade e o (re)conhecimento de seus direitos como forma de transgredir normas pré-estabelecidas de comportamento, de dominação e de poder ao sistema de submissão que sempre ditou o que ela deveria ser e fazer.

É nesse contexto de visibilidade às causas femininas, em que não só grandes autoras ganham destaques, mas também conquistas sociais determinaram igualdade nos direitos civis e humanos, e equidade e respeito entre os sexos, que o escritor Vieira Junior, em **Torto arado**, coloca em cena as protagonistas que mediante suas narrativas eclodem temas, que, por muitas vezes, podem ser comuns a todos, como por exemplo, o legado da escravidão no território brasileiro, bem como a luta histórica pelo direito à terra e os meios criados pelas comunidades menos favorecidas para (sobre)viver. Assim, a referida obra soma-se à luta de mulheres pelos ideais de igualdade e equidade de direitos, mostrando que o lugar da mulher é onde ela quiser.

Em razão a todo aparato de estudos realizados até aqui, torna-se importante a partir desse momento compreendermos os elementos técnicos e estruturadores da narrativa, isto é, personagem (narrador e focalização), tempo e espaço, considerando assim, sermos capazes de analisar como as personagens foram construídas.

2.2 Narratologia

Contar histórias é uma expressão da humanidade desde seus primórdios. Existem diversas maneiras de narrar, seja oralmente ou por meio da escrita, em prosa ou poesia, com ou sem o uso de imagens. No subcapítulo Narratologia, abordaremos os conceitos inerentes à personagem (narrador e focalização), tempo e espaço, com o propósito de aprofundar nossa compreensão sobre a estrutura das narrativas.

2.2.1 Personagem

Não raro caímos no equívoco de pensar a personagem como parte mais importante na formação do texto, no entanto, a personagem tem igual peso, sendo apenas o elemento mais atuante e comunicativo no desenrolar da história, dialogando com o leitor a partir do momento em que ele aceita seus caracteres como verdade. Em razão disso, Antonio Candido (1972) entende que,

Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida em que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino - traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo (Candido, 1972, p. 53).

No texto ficcional, como em um romance ou conto, as frases são usadas para criar cenários imaginários e mundos fictícios, sendo que esses mundos não se referem diretamente a coisas ou seres reais fora do texto, conforme explica Candido (1972, p. 17):

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objetuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária.

Nessa toada, na obra de ficção, o foco principal está nos seres puramente intencionais criados pelo autor (Candido, 1972). Todavia,

[...] os textos ficcionais, apesar de seus enunciados costumarem ostentar o hábito exterior de juízos, revelam nitidamente a intenção ficcional, mesmo quando esta intenção não é objetivada na capa do livro, através da indicação 'romance', 'novela' etc. Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária (Candido, 1972, p. 20).

Nesse contexto, “[...] é geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma

situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária” (Candido,1972, p. 23). Nessa trilha de ideias, Candido (1972, p. 31) arrazoa que “[...] em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória [*sic*], a personagem realmente ‘constitui’ a ficção”. A restrição natural dos textos de ficção é o que possibilita às personagens adquirirem uma identidade clara e imutável. Diante disso, para Candido (1972, p. 34):

De qualquer modo, o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto.

Nesse caminhar, conforme Candido (1972), as grandes obras de arte literárias oferecem um espaço em que as personagens são retratadas de forma definida, vivendo situações que refletem uma ampla gama de valores humanos, permitindo com que compreendamos melhor a natureza humana e as complexidades das interações e escolhas que surgem em relação a diferentes valores e contextos.

Por esse prisma, as personagens, segundo Candido (1972, p. 45),

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual.

Por meio dessas análises, podemos compreender que a ficção a partir de sua natureza irreal, possibilita ao leitor uma experiência enriquecedora e uma reflexão mais profunda sobre a condição humana, que nas palavras de Candido (1972, p. 54):

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, - como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida.

Segundo o autor (Candido, 1972, p. 55), “[...] podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”, haja vista o romance basear-se em uma relação significativa entre o leitor e a personagem fictícia, através de uma conexão emocional e imaginativa.

Nesse ritmo de ideias apresentadas até aqui, para um melhor entendimento, passaremos agora à classificação das personagens que podem ser analisadas, conforme o que vem sendo dialogado neste tópico de estudo.

Rosenfeld (1972) classifica as personagens em “de costumes” e “de natureza”. As “[...] personagens de costumes são muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano” (Rosenfeld, 1972, p. 61). Enquanto,

As ‘personagens de natureza’ são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham as regularidades dos outros. Não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca (Rosenfeld, 1972, p. 62).

Essas abordagens diferentes refletem as diversas perspectivas que os romancistas podem adotar ao retratar o ser humano. Enquanto o romance “de costumes” enfatiza a dimensão social e as relações interpessoais, o romance “de natureza” se concentra na essência humana e na complexidade da existência individual, conforme demonstra Rosenfeld (1972, p. 62) na citação abaixo:

[...] o romance ‘de costumes’ vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista de ‘natureza’ o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações.

Nesse sentido, cada tipo de romance enfoca aspectos diferentes da experiência humana, oferecendo uma visão única do ser humano e sua interação com o mundo. “Forster¹⁴ (1927) retomou a distinção de modo sugestivo e mais amplo, falando

¹⁴E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927); Philippe Hamon, “Para um Estatuto Semiológico da Personagem”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

pitorescamente em “personagens planas” (*flat characters*) e “personagens esféricas” (*round characters*) (Rosenfeld, 1972, p. 62). As personagens planas, segundo definição de Rosenfeld (1972, p. 62),

[...] eram chamadas *temperamentos* (humours) no século XVII, e são por vezes chamadas *tipos*, por vezes *caricaturas*. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera.

Tais personagens “[...] são facilmente reconhecíveis sempre que surgem”; “[...] são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias” (Rosenfeld, 1972, p. 62). Já as personagens esféricas,

[...] não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. ‘A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão à esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, traz a vida dentro das páginas de um livro’. Decorre que ‘as personagens planas não constituem, em si, realizações tão altas quanto as esféricas, e que rendem mais quando cômicas. Uma personagem plana séria ou trágica arrisca tornar-se aborrecida’ (Rosenfeld, 1972, p. 63).

O quadro abaixo resume a ideiação sugerida por Forster (1927):

Quadro 1 - Personagens planas e redondas, segundo Forster

Personagens Planas	Personagens Redondas
As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em tipo e caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor (BRAIT, 1985, p. 40).	[...] As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano (BRAIT, 1985, p. 41).

Fonte: Elaborado pela autora, baseado em Forster (1927 *apud* BRAIT, 1985, p. 40-41).

Assim, torna-se necessário considerarmos a interação entre o mundo ficcional e o mundo real para compreender plenamente as personagens e sua materialidade. Afinal, as personagens são construídas a partir da imaginação do autor, mas sua

criação e caracterização são influenciadas e moldadas pela compreensão e experiência humana. Desse modo,

Estabelecidas as características da personagem fictícia, surge um problema que Forster reconhece e aborda de maneira difusa, sem formulação clara, e é o seguinte: a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida (Rosenfeld, 1972, p. 64).

Em vista disso, ao criar personagens fictícias, os escritores precisam desenvolver características, emoções, motivações e ações que sejam coerentes e plausíveis dentro do contexto da história. Também, as personagens devem ser capazes de despertar a empatia do leitor e serem convincentes em seu comportamento e interações.

Entendemos que é impossível capturar completamente a essência de uma pessoa, ou mesmo conhecê-la por completo porque isso eliminaria a necessidade da criação artística. E, mesmo que fosse possível, uma mera cópia não permitiria o conhecimento específico, diferente e mais completo que é a essência, a justificativa e o encanto da ficção. “Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada” (Rosenfeld, 1972, p. 65).

Para Rosenfeld (1972, p. 67), “[...] no que toca às personagens, todavia, reproduz apenas os elementos circunstanciais (maneira, profissão etc.); o essencial é sempre inventado”. Isto é, ao criar personagens, o autor pode se basear em características e aspectos superficiais encontrados na realidade, como a forma como as pessoas se comportam ou o trabalho que realizam. No entanto, a essência das personagens, sua personalidade, motivações, emoções e ações mais significativas, são produto da imaginação.

Nesse entendimento, “[...] o vínculo entre o autor e a sua personagem estabelece um limite à possibilidade de criar, à imaginação de cada romancista, que não é absoluta, nem absolutamente livre, mas depende dos limites do criador” (Rosenfeld, 1972, p. 68), visto que a criação de personagens fictícias é um processo artístico em que o autor tem a oportunidade de desenvolver seres únicos e complexos, que transcendem os meros elementos circunstanciais observados na realidade.

Na citação abaixo podemos compreender mais sobre a classificação das personagens:

Baseado nestas considerações, Mauriac propõe¹⁵ uma classificação de personagens, levando em conta o grau de afastamento em relação ao ponto de partida na realidade:

1. Disfarce leve do romancista, como ocorre ao adolescente que quer exprimir-se. [...] Tais personagens ocorrem nos romancistas memorialistas.
2. Cópia fiel de pessoas reais, que não constituem propriamente criações, mas reproduções. Ocorrem estas nos romancistas retratistas.
3. Inventadas, a partir de um trabalho de tipo especial sobre a realidade. [...] a realidade é apenas um dado inicial, servindo para concretizar virtualidades imaginadas. [...] há uma relação inversamente proporcional entre a fidelidade ao real e o grau de elaboração. As personagens secundárias, estas são, na sua obra, copiadas de seres existentes (Rosenfeld, 1972, p. 68).

Dessa forma, Mauriac¹⁶ (1952) propõe uma escala em que as personagens podem variar desde um disfarce leve do romancista até personagens inventadas com base em um trabalho mais imaginativo e menos preso à realidade. Podemos entender que, de forma geral, a criação de personagens inventadas envolve uma interação complexa entre a imaginação do autor e a realidade que o inspira, resultando em personagens que possuem uma base real, mas são transformadas e moldadas de acordo com a visão artística do escritor.

Assim sendo, após termos abordado a categoria narratológica do personagem, torna-se necessário tecermos discussões em torno das categorias narrador e focalização, intrinsecamente relacionadas, uma vez que na estruturação da narrativa, o ponto de vista ou foco narrativo recai na personagem através da atuação do narrador.

Entendemos que o romance e o texto narrativo como um todo transmitem informações sobre ações e eventos apoiados por personagens. Nesse sentido,

O romance, como todo o texto narrativo, constrói e comunica sempre informação sobre ação, sobre um processo ou uma sequência de eventos que são produzidos e suportados por personagens. Tal sequência de eventos pode ser construída e transmitida ao leitor segundo técnicas discursivas muito variáveis (Aguar e Silva, 2011, p. 711).

¹⁵Conferência proferida em 1932, publicada em 1933 e recolhida. In: *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*, v. II.

¹⁶MAURIAC, François. **Le Romancier et ses Personnages**. Paris: Corrêa, 1952. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

Compreendemos, dessa maneira, que a narração e a ficção estão intrinsecamente ligadas, pois o narrador relata não apenas o que testemunhou, mas também o que imaginou e sonhou. “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas” (Leite, 2007, p. 07). Essa ideia está ligada à natureza da ficção, sugerindo que a narrativa e a ficção estão intrinsecamente ligadas, já que a imaginação e a criação de eventos fictícios são elementos essenciais na narração.

Para Genette (1972, p. 27) “[...] a análise do discurso narrativo será, pois, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração”. Em vista disso, a importância da memória na preservação das narrativas sugere que a rememoração desempenha um papel essencial na criação de romances. A memória é vista, então, como uma musa que inspira tanto o narrador na transmissão oral quanto o romancista na criação de suas obras, uma vez que:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (Benjamin, 1994, p. 198).

Também, quando abordam a relevância do narrador na teoria da narrativa, a importância da autenticidade na experiência narrada e o deslocamento em relação aos princípios tradicionais de autoridade social ficam evidentes, pois de acordo com análises de Benjamin (1994, p. 210):

Na relação entre o narrador, o ouvinte/leitor e a companhia compartilhada na escuta e leitura de histórias não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades.

Benjamin (1994) destaca que a fonte de todas as narrativas é a experiência que é passada de pessoa para pessoa, pois “[...] a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Benjamin, 1994, p. 211). Além disso, enfatiza que as melhores narrativas escritas são aquelas que se aproximam mais das histórias orais contadas pelos narradores anônimos.

Percebemos que existe uma clara relação entre o romance como forma de texto narrativo, a construção de eventos e informações através das personagens, a importância das técnicas discursivas na transmissão dessas informações e a conexão entre narração e ficção, destacando o papel do narrador na criação e transmissão da história. Leite (2007, p.86) reitera que:

Ocorre que a questão técnica do foco narrativo é complexa porque não é meramente técnica, embora frequentemente seja tratada como tal pelos teóricos do ponto de vista. E, se respeitamos essa complexidade, nos enleamos em problemas gerais, como aconteceu aqui. Embora didático, este livro quis, além de sistematizar algumas informações sobre o foco, ao menos indicar os seguintes pontos:

1. que o narrador é um, entre os vários elementos com os quais se articula, orgânica e especificamente, na composição das obras singulares; daí, o esforço não de utilizar os trechos de ficção citados como meros exemplos das categorias, mas de comentá-los de forma um tanto ampla, num convite ao leitor para que avance mais fundo nas trilhas de interpretação e análise que, aqui, mal puderam-se esboçar;
2. que a técnica na ficção está intimamente relacionada com problemas ideológicos e epistemológicos;
3. que, por isso mesmo, ao discutir questões de técnica narrativa, como é o caso do foco, acabamos voltando aos grandes e eternos problemas: da representação, dos encontros e desencontros entre ficção e realidade, do velho parentesco da literatura com a história.

Portanto, destacamos que a objetividade narrativa e o foco narrativo são influenciados por visões estéticas e teorias literárias mais amplas. Nessa toada, Ginzburg (2012, p. 201) argumenta a importância de confrontar tradições conservadoras na literatura brasileira contemporânea, visando perspectivas renovadoras. Em síntese:

O preconceito reforça a dificuldade para uma sociedade sustentar perspectivas de convivência pacífica e equilíbrio interno. Se essa hipótese tiver pertinência, conseguindo alcançar um grau razoável de generalização, poderíamos avaliar a contemporaneidade como um período em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras. A generalização, neste raciocínio, não significa de modo alguma totalização, universalidade ou essencialismo. Trata-se de avaliar um processo histórico, em que a recorrência de alguns recursos de escrita pode ter um significado político crítico e afirmativo. Para fazer isso, cabe examinar como temas e formas se relacionam, entendendo que o deslocamento com relação aos princípios tradicionais de autoridade social, que estruturam o patriarcado, é um movimento de escolha de temas, questões, e também de construção formal, em suma, de elaboração de linguagem (Ginzburg, 2012, p. 201).

A credibilidade do narrador não é um aspecto essencial no ato de narrar pois, conforme aponta Ginzburg (2012, p. 201), “[...] o campo da teoria da narrativa tem

apontado para a necessidade de reavaliar a importância dos estudos sobre o narrador”. Assim, “[...] a confiabilidade do narrador, nos termos tradicionais, não consiste em um valor em si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha seu interesse” (Ginzburg, 2012, p. 209).

Além disso, é relevante considerarmos a inclusão das vozes excluídas na literatura¹⁷, explorando o lugar de enunciação do excluído e dialogando com os debates em Narratologia. Assim, o objetivo é superar preconceitos e promover a convivência pacífica e o equilíbrio interno na sociedade, visto que:

A ideia de que a exclusão social e as assim chamadas minorias sejam relevantes no campo da literatura brasileira contemporânea merece atenção. Cabe pensar como articular a ideia de um lugar de enunciação do excluído, em termos de Teoria da Literatura, tendo em vista a história dos debates em narratologia, estudos subalternos, estudos de testemunho e debates sobre direitos humanos (Ginzburg, 2012, p. 214).

Nessa esteira de ideias, Santiago (1989) considera que o narrador transmite uma vivência e/ou passa uma informação sobre outra pessoa:

No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado. Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato, no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro (Santiago, 1989, p. 38).

Por esse viés, a análise da narrativa implica no estudo dessas ações e situações em si mesmas, independentemente do meio, seja ele linguístico ou outro, que as apresenta. Em face disso, Genette (1972, p. 24) aborda a ideia de que:

Num segundo sentido, menos difundido, mas hoje corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, a narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc. A análise da narrativa significa, então, estudo de um conjunto de ações de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do médium, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento.

Genette (1972) apresenta um terceiro sentido da narrativa, que é uma reflexão sobre o ato de contar histórias e a relação entre o narrador e o receptor da narrativa, pois conforme destaca o autor (Genette, 1972, p. 24):

¹⁷ Como as vozes das personagens Bibiana e Belonísia.

Num terceiro sentido, que é aparentemente o mais antigo, narrativa designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa, o ato de narrar tomado em si mesmo. (Genette, 1972, p. 24)

Essa análise mais ampla da narrativa como um evento em si mesmo contribui para uma compreensão mais completa do fenômeno narrativo. Para o autor,

[...] dos três níveis agora distintos, o do discurso narrativo é o único que se oferece diretamente à análise textual, que é por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária e, especialmente, da narrativa de ficção. (Genette, 1972, p. 25)

Por conseguinte, a narrativa em primeira pessoa permite uma imersão mais profunda na subjetividade da personagem-narradora, proporcionando uma experiência mais íntima e envolvente para o leitor. Ao acompanhar a jornada e as reflexões dessa personagem, o leitor tem a oportunidade de se conectar emocionalmente e compreender melhor o mundo ficcional criado pelo escritor, os meandros da instância narrativa.

Genette (1972) menciona que a instância narrativa¹⁸ deixa marcas no discurso narrativo. Através dessas marcas deixadas pelo narrador, é possível inferir informações sobre a própria instância narrativa e sua relação com os eventos narrados. Portanto, de acordo com Genette (1972, p. 214),

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode distinguir retalhando um tecido de relações estreitas entre o ato narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa etc.

Quando tratamos da “voz” no contexto narrativo, Aguiar e Silva (2011, p. 759) discorre que:

[...] todo o texto narrativo implica a mediação de um narrador: a voz do narrador fala sempre no texto narrativo, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da persona responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto literário narrativo, as outras vozes existentes no texto – vozes eventuais narradores hipodiegéticos e vozes de personagens.

A voz do narrador, conforme estudos de Aguiar e Silva, (2011, p. 759),

¹⁸Refere-se ao narrador ou à voz que conta a história, e suas características e perspectivas influenciam a forma como a narrativa é construída e interpretada.

[...] tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de representação, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos etc. - e uma função de organização e controle das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestruturas), quer a nível transtópico (macroestruturas). Como funções secundárias e não necessariamente atualizadas, a voz do narrador pode desempenhar uma função de interpretação do mundo narrado e pode assumir uma função de ação neste mesmo mundo (a assunção destas últimas funções repercute-se nas duas primeiras e suscita problemas de focalização a que nos referiremos posteriormente).

Desse modo, “[...] o narrador caracteriza-se ainda pela sua relação, enquanto instância produtora do discurso, com o nível da diegese construída pelo seu discurso” (Aguiar e Silva, 2011, p. 762). Por conseguinte, Genette (1972, p. 243) discorre sobre como se definir a Pessoa da narração:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas personagens¹⁹, ou por um narrador estranho a essa história.

Para este autor (Genette, 1972), a primeira opção é fazer com que a história seja contada por uma das personagens que faz parte dela. Nesse caso, o narrador é um personagem interno à história e está envolvido diretamente nos eventos narrados. Essa perspectiva narrativa é conhecida como narrador personagem ou narrador interno. O narrador personagem tem acesso limitado aos eventos e informações, pois sua visão é restrita à sua própria experiência e conhecimento.

A segunda opção é utilizar um narrador estranho à história, ou seja, um narrador que não é um personagem da história e tem uma posição externa a ela. Esse narrador é geralmente onisciente²⁰, podendo ter acesso aos pensamentos, emoções e eventos de várias personagens. Essa perspectiva narrativa é conhecida como narrador externo ou narrador onisciente. Trata-se de uma escolha que afeta a maneira como a história é contada, o ponto de vista adotado e o acesso às informações e experiências das personagens.

Genette (1972) ressalta que a análise narrativa deve fazer essa distinção entre a designação do narrador enquanto tal por si mesmo e a identidade de pessoa entre

¹⁹ “Este termo é aqui empregue à falta de outro mais neutro, ou mais extensivo, que não contasse indevidamente a qualidade de ser humano do agente narrativo, ao passo que nada impede, em ficção, de confiar esse papel a um animal, ou até a um objeto inanimado” (Genette, 1972, p. 243).

²⁰ Grafado por Aguiar e Silva (2011) e Genette (1972) como omnisciente.

o narrador e uma das personagens. Embora a gramática possa tratar ambos os casos como uso da primeira pessoa, é importante reconhecer a diferença em termos da função narrativa e do ponto de vista adotado. Desse modo, “[...] a verdadeira questão é a de saber se o narrador tem ou não ocasião de empregar a primeira pessoa para designar umas das suas personagens” (Genette, 1972, p. 243). Nesse caso,

Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta, a outra de narrador presente como personagem na história que conta. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, heterodiegético, e o segundo homodiegético (Genette, 1972, p. 243).

Genette (1972, p. 247) propõe a definição:

[...] em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero ou homodiegético), pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto de narrador.

Para melhor visualizar a definição de Genette (1972), elaboramos o quadro abaixo:

Quadro 2 - Nível narrativo x Relação à história

Relação com a história	Nível narrativo	
	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegética	narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente	narrador do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente
Homodiegética	narrador do primeiro nível que conta a sua própria história	narrador do segundo grau que conta a sua própria história

Fonte: Organizado pela autora, baseado nos estudos de Genette (1972, p. 247).

Friedman (2002) sugere que o ponto de vista narrativo oferece uma maneira de discernir os diferentes graus de presença autoral na narrativa. A extinção autoral refere-se à dissolução da presença do autor na obra, onde o leitor é imerso completamente na perspectiva do narrador e experimenta a história apenas através dessa mediação narrativa; o nível narrativo em relação à história expressa justamente isso.

Ao analisar o ponto de vista, é possível identificar os recursos narrativos utilizados pelo autor para construir a narrativa e determinar até que ponto a presença do autor é evidente ou diluída. O ponto de vista pode variar desde uma narrativa em primeira pessoa, em que o narrador é um personagem participante da história, até

uma narrativa em terceira pessoa onisciente, em que o narrador tem acesso aos pensamentos e sentimentos de várias personagens. Já,

No que toca ao problema particular da relação entre autor, narrador e o tema da estória [...] James, em seus prefácios (1907-09), nos diz que se encontrava obcecado pelo problema de encontrar um 'centro', um 'foco' para suas estórias, o que foi solucionado, em larga medida, pela consideração de como o veículo narrativo podia ser limitado pelo enquadramento da ação na consciência de um dos personagens da própria trama. [...] Logo, uma vez que a irresponsável quebra das ilusões do gárrulo autor onisciente – que conta a estória como ele a percebe, e não como a percebe um de seus personagens – é eliminada por esse dispositivo, a estória ganha em intensidade, vividez e coerência (Friedman, 2002, p. 169).

Dessa maneira, essa escolha narrativa tem como consequência a eliminação da quebra irresponsável da ilusão narrativa, em que o autor onisciente interfere na narrativa com suas próprias percepções e conhecimentos externos à história. Pois,

Se a 'verdade' artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. Para remover esse obstáculo, o autor pode optar por limitar as funções de sua própria voz pessoal de uma maneira ou outra. [...] Um dos principais meios para esse fim [...] é fazer com que a história seja contada como que por um dos personagens dela mesma, mas na terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos e, contudo, a percebe diretamente, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim, aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa. [...] A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (cena), em vez de serem resumidos pelo narrador (panorama) (Friedman, 2002, p. 170).

Friedman (2002) argumenta que, ao contar a história como se fosse narrada por um dos personagens, mas usando a terceira pessoa, o leitor consegue acessar informações diretamente da perspectiva de um protagonista ou narrador interno, sem sacrificar a objetividade e o distanciamento necessários em determinados contextos.

No contexto da estruturação da narrativa, um dos elementos fundamentais é a focalização, também conhecida como ponto de vista ou foco narrativo, sendo que

A focalização compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico), o que equivale a dizer que representa um fator de relevância primordial na constituição do texto narrativo (Aguiar e Silva, 2011, p. 765).

Em consequência disso, a focalização determina como a história é apresentada ao leitor, influenciando a forma como os eventos são percebidos, interpretados e compreendidos. Ela define qual informação é revelada, a partir de qual perspectiva e em que medida. Através da focalização, o narrador controla a quantidade de acesso que o leitor tem aos pensamentos, sentimentos e percepções das personagens, assim como aos eventos que ocorrem no universo diegético.

É verdade que o problema da focalização, ou ponto de vista, tem sido relevante desde o surgimento das narrativas, uma vez que a relação entre o narrador, a história, o narratário e o leitor é essencial para a construção da narrativa. No entanto, foi apenas a partir do final do século passado que o ponto de vista se tornou um tema de reflexão explícita por parte de romancistas, críticos e teóricos da literatura.

Em razão disso, Aguiar e Silva (2011) destaca que essa reflexão sobre a focalização levou a uma maior consciência das diferentes perspectivas narrativas e de como elas influenciam a compreensão e a interpretação da história. Os escritores começaram a experimentar com narradores em primeira pessoa, narradores limitados e múltiplos pontos de vista, explorando as possibilidades de construção de significado e engajamento do leitor por meio da escolha do ponto de vista adequado.

Genette (1972) propõe uma nova nomenclatura para os diferentes tipos de narrativa com base na focalização, ou seja, no ponto de vista adotado na narração. Ele sugere três tipos principais de focalização narrativa:

Rebatizaremos, pois, o primeiro tipo, aquele que geralmente representa a narrativa clássica, narrativa clássica, narrativa não-focalizada, ou de 'focalização zero'. O segundo será a narrativa de focalização interna, quer seja fixa [...], variável começa por ser [...] ou múltipla. [...] O nosso terceiro tipo será a narrativa de focalização externa (Genette, 1972, p. 187).

Com essa nova terminologia, Genette (1972) buscou proporcionar uma melhor compreensão dos diferentes modos de focalização narrativa, destacando a importância de identificar como o ponto de vista é utilizado na construção da narrativa e como isso afeta a experiência do leitor. Sendo que, “[...] uma focalização externa em relação a uma personagem pode, por vezes, igualmente bem deixar-se definir como uma focalização interna sobre outro” (Genette, 1972, p. 190), ou seja, mesmo quando o narrador adota uma perspectiva externa em relação a uma personagem específica, ele ainda pode fornecer informações internas sobre outras personagens. Essa

observação ressalta que a categorização das focalizações narrativas não é sempre rígida. Assim, nas palavras de Genette (1972, p. 190):

Deve igualmente notar-se que aquilo a que chamamos focalização interna raramente é aplicado de forma inteiramente rigorosa. Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo o rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tampouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objetivamente pelo narrador.

Segundo Genette (1972), na focalização interna, o narrador se restringe a fornecer acesso direto aos pensamentos e percepções da personagem focalizada, evitando qualquer descrição ou análise externa. A partir disso, entendemos que o narrador não é obrigado a manter um único tipo de focalização ao longo de todo o romance. Em substituição, ele tem a liberdade de variar a focalização de acordo com suas necessidades e conveniências narrativas. Essa capacidade de variar a focalização é conhecida como polimodalidade focal, onde o narrador pode alternar entre diferentes tipos de focalização em diferentes momentos da história. “Mas uma mudança de focalização”, segundo Genette (1972, p. 193),

[...] sobretudo se surgir isolada num contexto coerente, pode também ser analisada como uma infração momentânea ao código que rege esse contexto, sem que a existência desse código seja só por isso posta em questão, do mesmo modo que, numa partitura clássica, uma mudança momentânea de tonalidade, ou mesmo uma dissonância recorrente, se definem como modulação ou alteração, sem que seja contestada a tonalidade do conjunto.

No contexto da teoria narrativa, o autor (Genette, 1972) discute dois tipos de alterações possíveis na narrativa que envolvem a divulgação ou retenção de informações:

Os dois tipos de alteração concebíveis consistem quer em dar menos informação do eu aquela que é, em princípio autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto. O primeiro tipo traz um nome da retórica [...]: trata-se da omissão lateral, ou paralipse. O segundo ainda não tem nome, batizá-lo-emos paralepse, pois já não se trata agora de deixar uma informação que se deveria tomar (e fornecer), mas, pelo contrário, de tomar e fornecer uma informação que se deveria deixar passar (Genette, 1972, p. 193).

Ambas as técnicas, a paralipse e a paralepse, têm o poder de influenciar a percepção do leitor sobre a narrativa ao selecionar o que revelar ou ocultar, quando o

narrador molda a experiência do leitor e cria um jogo entre a informação dada e a informação retida.

A paralipse clássica, conforme mencionada por Genette (1972), refere-se a um tipo específico de omissão presente na focalização interna de um narrador. Ela, ao selecionar cuidadosamente o que é revelado e ocultado, cria uma dinâmica intrigante entre o narrador, o protagonista e o leitor, contribuindo para a complexidade da narrativa.

A paralepse, conceito introduzido por Genette (1972), refere-se a um tipo de narrativa em que ocorre um excesso de informação, ou seja, o narrador fornece ao leitor conhecimentos que, teoricamente, não deveriam ser acessíveis dentro do contexto da história, posto que “[...] a alteração inversa, o excesso de informação ou paralepse, pode consistir numa incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa geralmente conduzida em focalização externa” (Genette, 1972, p. 195).

No entanto, é importante destacarmos que a paralepse não deve ser confundida com a focalização interna (em que o narrador assume a perspectiva de um personagem e narra a história a partir de seu ponto de vista), pois ela se constitui como uma espécie de desvio ou exceção à focalização externa predominante, introduzindo elementos da focalização interna de forma pontual, adicionando profundidade à narrativa.

2.2.2 Tempo

Ao adotar o princípio do sentido intrínseco ou imanente do texto, a Teoria da Literatura enfatiza que o valor da obra literária está essencialmente em suas conotações, ou seja, nas associações, significados e sentidos que são construídos dentro do próprio texto. Nesse sentido, para Nunes (1995), o texto literário é visto como uma estrutura lógica e narrativa, em que as palavras e os elementos linguísticos se relacionam de maneira interna, independentemente de sua referência ao mundo real ou à realidade externa.

Essa abordagem desvincula a linguagem literária da referencialidade e da representação do mundo real. Em vez disso, ela enfatiza a construção do sentido dentro do texto, por meio de suas características formais, estruturais e narrativas. Ao adotar essa perspectiva, busca compreender a literatura como um sistema autônomo,

com suas próprias regras e dinâmicas internas, em vez de se preocupar com sua relação direta com a realidade externa. Nessas condições, Nunes (1995, p. 74) discorre ainda que:

[...] o tempo é apenas um termo semântico: significa a sucessão dos fatos (história) e as sequências do discurso, como elementos de um sistema de signos. A vantagem dessa posição foi grande: desconectando a referência do discurso com as coisas e, portanto, com o tempo real, cronológico, permitiu que se discernisse a dupla temporalidade interna da narrativa.

Nesse sentido, a visão apresentada sugere que o tempo na narrativa não está necessariamente ligado ao tempo real e cronológico dos eventos do mundo exterior, permitindo que o tempo na narrativa possa ser organizado de maneira diferente em relação ao tempo real. Assim,

Embora a palavra 'tempo' tenha o pendor para significar uma única realidade singular, não é menos um termo polissêmico com que se harmoniza a conceituação de um tempo plural, como conjunto de relações variáveis entre acontecimentos, com apoio na experiência interna ou externa, na cultura ou na vida social e histórica (Nunes, 1995, p. 74).

Nunes (1995) ressalta a complexidade e a multidimensionalidade do tempo, levando em conta a diversidade de perspectivas e contextos nos quais o tempo é concebido e vivenciado. O autor (Nunes, 1995, p.30) explica que

O tempo da narrativa, explicitado pela teoria da literatura, é, ao lado do *ponto de vista* o *foco*, do modo de *apresentação* e da *voz*, uma das categorias do discurso. Mas as suas variações não podem ser apreendidas se apenas visamos o *discurso* independentemente da *história*, ou apenas a *história*, independentemente do *discurso*. O tempo da narrativa só é mensurável sobre esses dois planos, em função dos quais varia. Ele deriva, portanto, da relação entre o *tempo do narrar* e o *tempo narrado*²¹ [...]. Em princípio, o estudo das variações do tempo é um estudo comparativo entre as alterações concomitantes no outro (Nunes, 1995, p. 30, grifos do autor).

Portanto, é fundamental entendermos como o tempo é representado e organizado nas histórias. Nessa toada, segundo Genette (1972), existe uma assimetria entre tempo e espaço na narrativa. Dessa forma,

Por uma dissemetria cujas razões profundas nos escapam, mas que está inscrita nas próprias estruturas da língua (ou pelo menos das grandes 'línguas da civilização' da cultura ocidental), posso muitíssimo bem contar uma

²¹ Segundo a distinção inaugurada por Günter Muller, em sua Poética morfológica (RICOUER, Paul. **Les jeux avec le temps. Temps et récit**. Paris, Seuil, 1984. T. II, p. 133).

história sem precisar o lugar onde sucede, e se esse lugar está mais ou menos afastado do lugar onde a conto, ao passo que me é quase impossível não a situar no tempo em relação ao meu ato narrativo, pois devo, necessariamente, contá-la num tempo do presente, do passado ou do futuro (Genette, 1972, p. 214). Daí, talvez, que as determinações temporais da instância narrativa sejam manifestamente mais importantes que as suas determinações espaciais (Genette, 1972, p. 215).

Essa ênfase maior nas determinações temporais da instância narrativa indica que o tempo desempenha um papel mais significativo na narrativa. O autor (Genette, 1972) sugere que a dimensão temporal é mais essencial para a compreensão e estruturação da história. Assim,

A principal determinação temporal da instância narrativa é, evidentemente, a sua posição relativa em relação à história. Parece evidente que a narração não pode senão ser posterior àquilo que conta, mas tal evidência é desmentida de há séculos a esta parte pela existência da narrativa preditiva sob as suas formas (profética, apocalíptica, oracular, astrológica, quiromântica, cartomântica, oniromântica etc.), cuja origem se perde na noite dos tempos (Genette, 1972, p. 215). É ainda necessário considerar que a narração no passado pode, de alguma forma, fragmentar-se, para inserir-se entre os diversos momentos da história como uma espécie de reportagem mais ou menos imediata (Genette, 1972, p. 216).

A narração anterior, por exemplo,

[...] gozou até hoje de um investimento literário muito menor que os outros, e, como se sabe, mesmo as narrativas de antecipação [...] que pertencem, porém, plenamente ao gênero profético, pós datam quase sempre a instância narrativa, implicitamente posterior à sua história – o que ilustra bem a autonomia dessa instância fictícia em relação ao momento real da escrita (Genette, 1972, p. 219).

A narração ulterior, por sua vez, “[...] é aquela que preside à imensa maioria das narrativas produzidas até hoje” (Genette, 1972, p. 219). Nesse ponto, entendemos que “[...] o emprego de um tempo do pretérito basta para a designar como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história” (Genette, 1972, p. 219), criando uma sensação de olhar retrospectivo.

Quanto à ordem entre o momento da narração e do acontecimento da história propriamente dita,

A coincidência perfeita entre o desenvolvimento cronológico da diegese e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos diegéticos, não se encontra possivelmente em nenhum romance. Aos desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narrados

no discurso, daremos a designação de anacronias (Aguiar e Silva, 2011, p. 751).

Um caso de anacronia, por exemplo, é quando um evento que ocorre mais tarde na diegese pode ser narrado antes de outro evento que ocorreu anteriormente na história. Sendo assim, as anacronias referem-se a desvios temporais.

Existem dois aspectos importantes a serem considerados para caracterizar uma anacronia. O primeiro aspecto é a distância temporal em relação ao presente diegético da narrativa primária, pois a anacronia pode estar no passado ou no futuro em relação a esse presente diegético. O segundo aspecto é a amplitude da anacronia, ou seja, a sua duração. Com base nesses dois aspectos, as anacronias podem ser classificadas em três tipos principais: externas, internas e mistas.

Essas classificações nos ajudam a entender e descrever as diferentes formas em que as anacronias podem ocorrer em uma narrativa, permitindo aos autores explorarem a temporalidade de maneira criativa. Esquematizamos, no quadro abaixo, segundo a terminologia de Genette (1972), as classificações para um melhor entendimento acerca de suas relações.

Quadro 3 - Análise e classificação de técnicas narrativas

Anacronia (Analepse/Prolepse)	Distância temporal	Externa		
		Interna	Heterodiegética	
			Homodiegética	Completiva Repetitiva
	Mista			
Amplitude (duração)				

Fonte: Organizado pela autora, baseado em Genette (1972)

Nesse panorama,

Além das anacronias, outra espécie de tensões e desencontros se institui entre o tempo diegético e o tempo narrativo, dizendo respeito à duração dos acontecimentos na sucessão diegéticas e à duração da sintagmática narrativa em que tais acontecimentos são relatados (Aguiar e Silva, 2011, p. 755).

Essas tensões entre o tempo diegético e o tempo narrativo podem ser usadas pelos autores para criar efeitos estilísticos e estruturais na narrativa. Ao manipular a duração dos eventos na história e na narrativa, os autores podem criar suspense, acelerar ou desacelerar o ritmo da história, enfatizar certos momentos ou criar

contrastes temporais, entre outras possibilidades, contribuindo para a complexidade das narrativas. Depreendemos disso que,

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto (Genette, 1972, p. 33).

Segundo Genette (1972), a localização e a medição dessas anacronias narrativas pressupõem implicitamente a existência de um estado ideal, um ponto de referência chamado de grau zero “[...] que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história” (Genette, 1972, p. 34).

Nessa perspectiva, Genette (1972) introduz o conceito de anacronias narrativas como as discrepâncias temporais entre a ordem da história e a ordem da narrativa. Aqui, o autor (Genette, 1972) reserva “[...] o termo geral de anacronia para designar quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais, que, veremos, se não reduzem inteiramente à analepse e à prolepse” (Genette, 1972, p. 38). Também,

Uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento ‘presente’, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos alcance da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história mais ou menos longa: é aquilo que chamaremos a sua amplitude (Genette, 1972, p. 46).

Portanto, o alcance da anacronia diz respeito à distância temporal em relação ao momento presente da narrativa, enquanto a amplitude da anacronia se refere à extensão temporal coberta por ela na história.

Ao inserir essas informações através de analepses, o narrador ou autor busca enriquecer a narrativa, fornecer um contexto mais amplo e criar uma maior conexão emocional entre o leitor e a história. A analepse permite que o leitor compreenda melhor as motivações e ações das personagens, ao mesmo tempo em que adiciona camadas de complexidade à trama. Tanto que,

A analepse é um recurso de que os romancistas se servem com frequência, porque permite comodamente esclarecer o narratário e/ou o leitor sobre os antecedentes de uma determinada situação – sobretudo quando essa situação se encontra no início da narrativa – e sobre uma personagem introduzida pela primeira vez no discurso ou neste reintroduzida, após desaparecimento mais ou menos prolongado (Aguilar e Silva, 2011, p. 752).

Para Genette (1972), toda anacronia constitui uma narrativa secundária, subordinada à narrativa principal em que ela é inserida. Contudo,

[...] Claro que os modos de encaixe podem ser mais complexos, e que uma anacronia pode figurar como narrativa primeira em relação a uma outra que, por seu turno, suporta, e, mais geralmente, em relação a uma anacronia, o conjunto do contexto pode ser considerado uma narrativa primeira (Genette, 1972, p. 47).

Nesse contexto, “[...] podem também conceber-se, e por vezes, se encontram, analepses mistas, cujo ponto de alcance é anterior e o ponto de amplitude posterior ao começo da narrativa primeira” (Genette, 1972, p. 48). Essas analepses mistas representam uma complexidade na estrutura temporal da narrativa, uma vez que combinam elementos passados e futuros em relação ao início da história principal.

As analepses referem-se a *flashbacks*, ou seja, momentos em que a narrativa volta no tempo para contar eventos anteriores à história principal. Com efeito,

[...] as analepses externas e as analepses internas (ou mistas, na sua parte interna) apresentam-se de um modo completamente diferente a uma análise narrativa [...]. As analepses externas, pelo simples fato de serem externas, não correm em nenhum momento o risco de interferir com a narrativa primeira, que têm simplesmente por função completar, esclarecendo o leitor sobre este ou aquele ‘antecedente’ (Genette, 1972, p. 48).

No caso das analepses internas,

Começaremos por fora de causa as analepses internas que proponho denominar heterodiegéticas, ou seja, reportando-se a uma linha de história, e, logo, a um conteúdo diegético diferente do (ou dos) da narrativa primeira: ou seja, muito classicamente, sobre uma nova personagem introduzida, da qual o narrador quer esclarecer os ‘antecedentes’ (Genette, 1972, p. 48).

Portanto, essas analepses internas heterodiegéticas têm a função de expandir o contexto da história, permitindo ao leitor compreender melhor as motivações e as relações dos personagens para adicionar camadas de profundidade à narrativa. Agora, em outro caso,

É muito diferente a situação das analepses internas homodiegéticas, isto é, que se referem à mesma linha de ação que a narrativa primeira. Aqui o risco de interferências é evidente, e mesmo aparentemente inevitável. De fato, temos de distinguir aqui duas categorias. A primeira, a que chamarei analepses completivas, ou ‘reenvios’, compreende os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações

mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo. Tais lacunas anteriores podem ser elipses puras e simples, ou sejam, falhas na continuidade temporal (Genette, 1972, p. 49).

Genette (1972) ressalta que algumas retrospectivas, embora dedicadas a eventos específicos, podem se referir a elipses iterativas, “[...] ou seja, que se referem, não a uma só das frações de tempo passado, mas a várias frações, consideradas como semelhantes e de alguma maneira repetitivas” (Genette, 1972, p. 52). Desse modo,

Com o segundo tipo de analepses (internas) homodieéticas, a que chamaremos precisamente analepses repetitivas, ou *rappels*, já não escaparemos à redundância, pois aí a narrativa regressa abertamente, e por vezes explicitamente, ao que foi dito (Genette, 1972, p. 53).

Ou seja, “[...] é claro que essas analepses em *rappel* raramente podem atingir dimensões textuais muito vastas: são antes alusões da narrativa ao seu próprio passado” (Genette, 1972, p. 53). Dessa forma, entendemos que a classificação das analepses em internas, externas e mistas é determinada pelo ponto de vista em relação ao campo temporal da narrativa principal e pela amplitude da extensão temporal dessas analepses. Além disso,

Por definição, as analepses parciais não põem nenhum problema de juntura ou continuidade narrativa: a narrativa analéptica interrompe-se francamente numa elipse, e a narrativa primeira recomeça onde tinha ficado, que der maneira implícita e como se nada a tivesse suspenso (Genette, 1972, p. 61).

Em outro caso, a antecipação, ou prolepse temporal, “[...] é manifestamente menos frequente que a figura inversa, pelo menos na tradição narrativa ocidental” (Genette, 1972, p. 65). Ou seja, a antecipação consiste em apresentar eventos futuros na narrativa, revelando algo que ainda não aconteceu dentro do tempo cronológico da história. Diferentemente da analepse, que volta ao passado, a antecipação projeta a diegese para o futuro.

Embora seja menos frequente, a antecipação pode criar expectativa, instigar a curiosidade do leitor e gerar uma tensão dramática, principalmente quando há um contraste entre o conhecimento antecipado pelo narrador ou personagem e a falta de conhecimento dos demais personagens envolvidos na trama, pois

A preocupação de suspense narrativo própria da concepção clássica do romance (no sentido lato, e cujo centro de gravidade se encontra mais no

século XIX) não se ajusta bem com tal prática, tal, aliás, como a ficção tradicional de um narrador que pareça dever ir descobrindo de algum modo o que se passa ao mesmo tempo que o conta (Genette, 1972, p. 66).

Nesse caso,

A narrativa 'na primeira pessoa' presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio fato do seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel (Genette, 1972, p. 66).

Essa perspectiva retrospectiva dá ao narrador a autoridade para fazer alusões ao futuro e até mesmo à situação presente. Deprendemos disso, que o narrador em primeira pessoa, ao estar contando a história a partir de um ponto posterior no tempo, pode fazer referências ou insinuações sobre o que acontecerá mais adiante na narrativa. Tanto que, “[...] na medida em que põem diretamente em jogo a própria instância narrativa, essas antecipações no presente não constituem simplesmente fatos da temporalidade narrativa, mas também fatos da voz” (Genette, 1972, p. 69). Genette (1972, p. 69) reitera que

As prolepses internas põem o mesmo gênero de problemas que as analepses do mesmo tipo: o da interferência, do eventual duplo emprego da narrativa primeira e daquela que assume o segmento proléptico. Estão aqui desprezadas, portanto, e de novo, as prolepses heterodiegéticas, para as quais esse risco é nulo, quer a antecipação seja interna ou externa, e, entre as outras, distinguir-se-ão ainda aquelas que vêm preencher de antemão uma posterior lacuna (prolepses completivas), e aquelas que, sempre de antemão, dobram, por pouco que seja, um segmento narrativo a vir (prolepses repetitivas).

Quando Genette (1972) compara as prolepses internas com as analepses, que são elementos narrativos que retomam eventos passados, afirma que ambas têm o mesmo tipo de problema: a interferência. Contudo,

[...] as próprias noções de retrospectão ou de antecipação, que fundam em 'psicologia' as categorias narrativas da analepse e da prolepse, supõem uma consciência temporal perfeitamente clara, e relações sem ambiguidade entre o presente, o passado e o futuro. Foi só por necessidades de exposição, e ao preço de uma esquematização abusiva, que postulei até agora que assim era sempre. Na realidade, a própria frequência das interpolações e o seu cruzamento recíproco confundem frequentemente as coisas de uma maneira que chega a ser sem saída para o 'simples' leitor, e mesmo para o mais resolutivo dos analistas (Genette, 1972, p. 77).

Por fim, sabemos que,

A prolepse é muito menos frequente do que a analepse, sendo mesmo bastante rara a sua ocorrência no romance do século XIX. O romance que mais fácil e logicamente acolhe prolepses é o romance de narrador autodiegético, pois este narrador, que organiza a narrativa segundo um modelo explicitamente retrospectivo, não tem dificuldade de, a respeito de um acontecimento diegético, evocar um outro que lhe é cronologicamente posterior (Aguiar e Silva, 2011, p. 755).

Em vista disso, Aguiar e Silva (2011) sugere que a prolepse pode ser mais facilmente utilizada em narrativas em que o narrador é um personagem da história, pois ele tem a capacidade de antecipar eventos futuros de forma lógica e coerente. Dessa maneira, a narrativa pode ser composta por elementos temporais complexos e não lineares, onde o passado, presente e futuro podem se entrelaçar, resultando em uma narrativa não linear e desafiadora para o leitor.

As analepses prolépticas são elementos narrativos que antecipam eventos passados, ou seja, fazem uma retrospectão do futuro. Por outro lado, as prolepses analépticas são elementos narrativos que retrocedem para eventos futuros, ou seja, fazem uma antecipação daquilo que ainda está por vir. Essas anacronias complexas podem causar perturbação nas noções tradicionais de retrospectão e antecipação, desafiando a ordem cronológica linear da narrativa, conforme (Genette, 1972).

Genette (1972) também menciona as analepses abertas, "[...] cuja terminação não é localizável, o que inevitavelmente arrasta a existência de segmentos narrativos temporalmente indefinidos" (Genette, 1972, p. 81).

Quando tratamos de duração, por sua vez, existe uma dificuldade de comparar a duração de uma narrativa com a da história que está sendo contada, uma vez que a duração refere-se ao tempo que é percebido ou experimentado pelos personagens ou pelo leitor durante a progressão da história e a experiência de tempo na narrativa é moldada pela forma como os eventos são estruturados e apresentados, podendo variar de acordo com as escolhas do autor e as percepções do leitor.

Para Genette (1972, p. 86), "[...] confrontar a 'duração' de uma narrativa à da história que conta é uma operação mais escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de uma narrativa". Assim,

Aquilo que assim se denomina espontaneamente não pode senão ser, já o dissemos, o tempo que se leva a lê-la, mas é mais que evidente que os tempos de leitura variam com as ocorrências singulares, e que, contrariamente àquilo que se passa no cinema, ou mesmo em música, nada permite aqui fixar a velocidade 'normal' da execução (Genette, 1972, p. 86).

Portanto, Genette (1972) considera que o tempo de leitura de uma narrativa não pode ser fixado de maneira padronizada, uma vez que varia de acordo com as características individuais de cada leitor e as circunstâncias em que a leitura ocorre. Ainda,

O ponto de referência, ou grau zero, que em matéria de ordem era a coincidência entre sucessão diegética e sucessão narrativa, e que seria aqui a isocronia rigorosa entre narrativa e história, faz-nos agora, pois, falta [...]. Sou em quem sublinha 'espécie', para insistir no caráter não rigoroso e sobretudo não rigorosamente temporal dessa igualdade: tudo o que se pode afirmar de um tal segmento narrativo (ou dramático) é que reporta tudo o que foi dito, real ou ficticiamente, sem lhe acrescentar nada; mas não restitui a velocidade a que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação (Genette, 1972, p. 86).

Genette (1972), em vista disso, discute a falta de um ponto de referência fixo para estabelecer a coincidência entre a sucessão dos eventos narrativos e a sucessão dos eventos dentro da história narrada. Dessa forma, o autor (Genette, 1972) discute a impossibilidade de medir as variações de duração em relação a uma igualdade de duração entre a narrativa e a história:

Há, pois, que renunciar a medir as variações de duração em relação a uma inacessível, porque inverificável, igualdade de duração entre narrativa e história. Mas o isocronismo de uma narrativa pode também definir-se como de um pêndulo, por exemplo, não já relativamente, por comparação entre a sua duração e a da história que conta, mas de forma de algum modo absoluta e autônoma, como constante de velocidade. Entende-se por velocidade a relação entre uma medida temporal e uma medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro): a velocidade da narrativa pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: o do texto, medido em linhas e em páginas²² (Müller; Barthes, 1967 *apud* Genette, 1972, p. 87).

Decorrente disso, o isocronismo da narrativa seria determinado pela relação entre a duração da história e a extensão do texto; implicando que a velocidade da narrativa pode ser percebida como a rapidez com que os eventos da história são narrados em relação ao tamanho do texto utilizado para contá-los. Em face disso,

A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois, uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa não existe, e nem

²² MÜLLER, G.; BARTHES, R. **Le Discours de L'histoire, Information Sur Les Sciences Sociales**. 1967. *In*: GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Lisboa: Vega, 1972.

pode existir mais que a título de experiência de laboratório: seja ao nível de elaboração estética que for, imagina-se mal a existência de uma narrativa que não admita qualquer variação de velocidade, e esta observação banal já reveste alguma importância: uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem anisocronias, ou, se se preferir (com é provável), sem efeitos de ritmo (Genette, 1972, p. 87).

Portanto, embora a ideia de uma narrativa isócrona seja teoricamente interessante, na prática é difícil conceber uma narrativa que não apresente variações de velocidade, pois as anisocronias, ou os efeitos de ritmo, são essenciais para moldar a experiência narrativa e proporcionar um envolvimento mais profundo por parte do leitor. Quanto às articulações narrativas,

[...] há que observar antes do mais que elas não coincidem com as divisões aparentes da obra em partes e capítulos providos de títulos e de números. Se se adotar como critério demarcativo a presença de uma ruptura temporal e/ou espacial importante, os cortes estabelecer-se-ão, sem grandes hesitações (Genette, 1972, p. 88).

Genette (1972) destaca a importância de analisar a narrativa em si mesma, considerando as mudanças fundamentais na progressão da história, em vez de se ater apenas às divisões formais estabelecidas pela estrutura da obra. Essa gradação contínua entre a velocidade infinita da elipse e a absoluta lentidão da pausa descritiva demonstra que a narrativa pode variar em sua velocidade ao representar a passagem do tempo na história. Nesse âmbito, “[...] igual consequência dimanada das digressões que o narrador pode inserir no discurso e que suspendem a progressão da diegese” (Aguilar e Silva, 2011, p. 758).

Em Genette (1972, p. 94) vimos que,

Na realidade, acontece que a tradição narrativa, e em particular a tradição romanesca, reduziu essa liberdade, ou pelo menos, ordenou-a, operando uma escolha entre todos os possíveis, a de quatro relações fundamentais que se tornaram, no decurso de uma evolução cujo estudo pertencerá um dia à história (ainda por nascer) da literatura, as formas canônicas do tempo romanesco: um pouco como a tradição musical clássica tinha distinguido, entre a infinidade das velocidades de execução possíveis, alguns movimentos canônicos, *andante*, *allegro*, *presto* etc. [...]. Essas quatro formas fundamentais do movimento narrativo, a que doravante chamaremos os movimentos narrativos, são os dois extremos que acabo de evocar (elipse e pausa descritiva) e dois intermédios: a cena, na maioria das vezes dialogada, sobre a qual já vimos que realiza convencionalmente a igualdade de tempo entre narrativa e história, e aquilo que a crítica de língua inglesa chama o ‘*summary*’, termo que não possui equivalente em português e que traduziremos por narrativa sumária, ou de forma abreviada, sumário: forma de movimento variável (ao passo que os três outros têm um movimento determinado, pelo menos em princípio), que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse.

Nunes (1995), por sua vez, menciona uma relação analógica entre as figuras narrativas e os movimentos da forma sonata. Para ele,

Das cinco figuras que condensam ao nível das 'grandes unidades narrativas', as possíveis variações da duração, duas pelo menos, o sumário e o alongamento, guardam uma relação analógica com os movimentos da forma sonata, o *allegro* e o *andante* respectivamente (Nunes, 1995, p. 34).

Na citação acima, o autor (Nunes, 1995) sugere que as figuras narrativas do sumário e do alongamento têm uma relação análoga com os movimentos da forma sonata, o *allegro* e o *andante* respectivamente, em termos de ritmo, velocidade e nível de detalhamento na narrativa. Assim,

Pode-se ver, então, que o sumário, o alongamento, a cena, a pausa e a elipse são figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de andamento, e que exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados –, uma função estruturante (Nunes, 1995, p. 35).

Dessa forma, entendemos que essas cinco figuras retóricas ajudam a moldar a narrativa, contribuindo para a construção do texto, ao conferir a ele uma forma coerente e impactante. Nessa conjuntura, Nunes (1995, p. 35) salienta que, “[...] o sumário é recurso comum do romance tradicional, romântico ou realista, que abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, imprimindo rapidez à narrativa”. Isto posto, o sumário comprime o tempo, proporcionando rapidez à narrativa. Há casos em que essa figura de duração quase não é utilizada, como observado por Genette (1972):

Ora, se se considerar desse ponto de vista o regime narrativo da Recherche, a primeira observação que se impõe é a ausência quase total da narrativa sumária sob a forma que foi a sua toda a anterior história do romance, que dizer, a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras (Genette, 1972, p. 95).

Essa escolha narrativa de evitar a narrativa sumária permite explorar de forma minuciosa a experiência e a subjetividade dos personagens, mergulhando nas nuances e nos detalhes das situações vividas. Na narrativa sumária “[...] o narrador pode relatar velozmente, através de fragmentos do discurso que denominaremos resumos, acontecimentos diegéticos ocorridos em longos períodos de tempo” (Aguar

e Silva, 2011, p. 756). Ou seja, é permitido ao leitor ter conhecimento dos eventos importantes que ocorreram durante esse período, sem a necessidade de uma narrativa detalhada e minuciosa de cada momento específico.

O alongamento, por sua vez, é o oposto do sumário. Nessa figura narrativa, o discurso dura mais do que a própria história em si. Como percebido por Aguiar e Silva (2011, p. 758):

A principal causa, porém, de alongamento da temporalidade diegética consiste na possibilidade que o narrador detém de instaurar uma espécie de narrativa segunda que se vem enxertar na diegese primária – ou, talvez, melhor, que nasce desta diegese primária e que se desenvolve, por vezes, dentro dela como uma espécie de metástase diegética -, explorando as virtualidades da memória e da retrospectção e devassando o enredado mundo interior das personagens.

Em seguida, segundo a definição de Genette (1972), a pausa, outra figura retórica, é um elemento narrativo que representa uma absoluta lentidão na narrativa. O autor (Genette, 1972) descreve a pausa como um momento em que um segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula, ou seja, não há progressão temporal na história. Pois,

Teoricamente, com efeito, existe uma gradação contínua desde a velocidade infinita que é a da elipse, em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração de história, até à absoluta lentidão que é a da pausa descritiva, em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula (Genette, 1972, p. 93).

Nesse sentido, a pausa descritiva cria uma sensação de suspensão temporal, em que o tempo parece se estagnar, proporcionando uma ênfase na riqueza descritiva e na imersão detalhada na cena.

Por fim, no contexto da narrativa, uma elipse refere-se a uma omissão deliberada de uma parte da história ou de um período:

Do ponto de vista temporal, a análise das elipses prende-se com a consideração do tempo de história elidido, e a primeira questão é a de saber se essa duração está indicada (elipses determinadas) ou não (elipses indeterminadas) (Genette, 1972, p. 106).

Em vista disso,

A elipse é um processo fundamental da técnica narrativa, pois nenhum narrador pode relatar com estrita fidelidade todos os pormenores da diegese. Umhas vezes, o narrador informa explicitamente o leitor de que eliminou da

narrativa um certo número de fatos, por irrelevantes, monótonos, maçadores, escabrosos etc.; outras vezes, porém, a elipse não é assinalada especificamente no texto, devendo o leitor identificá-la pela análise das sintagmáticas diegética e narrativa. Estas elipses implícitas desempenham uma função muito importante no romance contemporâneo: já não se trata de aliviar o texto de pormenores diegéticos destituídos de interesse ou chocantes para o leitor, mas de elidir intencionalmente do discurso elementos diegéticos fundamentais, que o leitor terá de reconstituir, baseando-se nas informações fragmentárias que o texto lhe oferece (Aguiar e Silva, 2011, p. 757).

Essas elipses implícitas podem criar uma experiência de leitura mais desafiadora e envolvente, incentivando o leitor a participar ativamente na construção da narrativa. Nessa perspectiva, essas três figuras narrativas - sumário, alongamento e pausa - representam diferentes abordagens em relação à duração e ao ritmo na narrativa. Enquanto o sumário acelera a história, o alongamento a estende, e a pausa busca um equilíbrio, retratando os eventos em tempo real. Cada uma dessas figuras pode ser utilizada de forma estratégica pelo autor para criar diferentes efeitos e impactos na narrativa.

Dentro desse panorama, os formalistas russos (grupo de críticos literários que emergiram no início do século XX, na Rússia), propuseram uma abordagem analítica para o estudo da literatura, enfatizando a importância da forma e da estrutura textual. Em relação ao texto narrativo, os formalistas russos desenvolveram a teoria dos dois planos: a fábula e a intriga, como elucidado por Aguiar e Silva (2011, p. 711):

Os formalistas russos distinguiram na sequência de acontecimentos comunicada pelo texto narrativo dois planos que, embora interligados por uma relação de solidariedade, deveriam ser conceitual e funcionalmente contrapostos: por um lado, a fábula, isto é, os acontecimentos representados nas suas relações internas, nas suas relações cronológicas e causais; por outra parte, a intriga, que é a apresentação dos mesmos acontecimentos, segundo esquemas de construção estética, no texto narrativo.

Em suma, foi proposta a diferenciação entre história e discurso, em que a história se refere aos eventos narrados e a realidade evocada, enquanto o discurso diz respeito à maneira como o narrador apresenta esses eventos ao leitor, permitindo uma análise mais aprofundada da estrutura e do significado das narrativas.

Gérard Genette (1972) adotou uma diferenciação similar entre narrativa e discurso e, posteriormente, estabeleceu uma distinção entre história e diegese. Além disso, Genette (1972) enfatizou a importância da narração como o ato narrativo produtor, que inclui tanto as escolhas do narrador quanto o contexto em que a história se desenrola.

Genette (1972) destaca ainda as três classes propostas (tempo, modo e voz) e sua relação com as categorias anteriores de definição da narrativa, enfatizando que esses termos descrevem relações entre elementos narrativos e não devem ser tratados como substâncias fixas. Essa abordagem permite uma análise mais abrangente e flexível da narrativa. Como se vê,

[...] as três classes propostas, que designam campos de estudo e determinam a disposição dos capítulos que se seguem, recobrem menos que recortam de forma complexa as três categorias mais atrás definidas, que designavam níveis de definição da narrativa: o tempo e o modo funcionam ambos ao nível das relações entre história e narrativa, enquanto que a voz designa ao mesmo tempo as relações entre narração e narrativa e entre narração e história. Evitar-se-á, porém, hipostasiar tais termos, e converter em substância o que não é mais, em cada momento, que uma ordem de relações (Genette, 1972, p. 30).

Ao contrário da categoria do tempo, que se aplica claramente ao conteúdo do discurso narrativo, a categoria do modo pode parecer inicialmente desprovida de pertinência, pois conforme afirma Genette (1972, p. 159):

[...] uma vez que a função da narrativa não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição etc., mas, simplesmente, contar uma história, logo 'relatar' fatos (reais ou fictícios), o seu modo único, ou pelo menos característico, só pode ser, em rigor, o indicativo, e desde logo está tudo dito sobre o assunto, a menos que se estique um pouco mais do que convém a metáfora linguística.

Em outras palavras, a capacidade de contar uma história varia e é possível contar mais ou menos do que está sendo contado, bem como contá-lo de diferentes pontos de vista. Em face disso,

[...] a 'representação', ou, mais exatamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, a assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor distância daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva. 'Distância' e 'perspectiva', assim provisoriamente nomeadas e definidas, são as duas modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa que é o modo, como a visão que tenho de um quadro depende, quanto à precisão, da distância que me separa dele, e, quanto à amplitude, da minha posição em relação a certo obstáculo parcial que mais ou menos o esconde (Genette, 1972, p. 160).

A narrativa, portanto, pode adotar diferentes perspectivas, fornecendo informações de acordo com o conhecimento e interesse dos personagens envolvidos na história. Genette (1972) aborda a natureza da narrativa de acontecimentos e sua relação com a mimese (a representação de algo não-verbal por meio de palavras). O autor (Genette, 1972) argumenta que,

A narrativa de acontecimentos, porém, qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa, isto é, transcrição do (suposto) não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda a ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor (Genette, 1972, p. 163).

Genette (1972) também explora os fatores miméticos presentes no texto narrativo e sua relação com dois elementos importantes: a quantidade da informação narrativa e a presença ou ausência do narrador, e entende que:

Os fatores miméticos propriamente textuais levam, segundo parece, a esses dois dados já implicitamente presentes nos comentários de Platão: a quantidade da informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou mais pormenorizada) e a ausência (ou presença mínima) do informador, quer dizer, do narrador (Genette, 1972, p. 164).

Nesse contexto, Genette (1972) explora duas dimensões relacionadas à definição mencionada anteriormente: a velocidade narrativa e o grau de presença da instância narrativa, como elucidado abaixo:

Como imediatamente se vê, essa definição remete-nos, por um lado, para uma determinação temporal: a velocidade narrativa, pois é claro que a quantidade de informação está massivamente na razão inversa da velocidade da narrativa; e, por outro lado, para um fato de voz: o grau de presença da instância narrativa (Genette, 1972, p. 164).

Quanto à narrativa de falas, Genette (1972) apresenta dois estados possíveis do discurso de personagem, o discurso "imitado" e o discurso "narrativizado":

Temos aqui, lado a lado, dois estados possíveis do discurso de personagem, que iremos provisoriamente qualificar de forma muito massiva: em Homero, um discurso 'imitado', ou seja, ficticiamente relatado, tal como é suposto ter sido pronunciado pela personagem; em Platão, um discurso 'narrativizado', isto é, tratado como um acontecimento entre outros, e como tal assumido pelo próprio narrador (Genette, 1972, p. 168).

Esses dois estados do discurso de personagem refletem abordagens distintas na representação literária. A partir disso, conforme Genette (1972), distinguiremos três estados do discurso (pronunciado ou “interior”) de personagem, ligando-os à “distância” narrativa:

O discurso narrativizado, ou contado, é, evidentemente, o estado mais distante, e em geral, como se acaba de ver, o mais redutor (Genette, 1972, p. 169). [...] Em contrapartida, a narrativa do debate interior que leva a essa decisão, conduzido pelo narrador no seu próprio nome, pode desenvolver-se muito longamente sob a forma tradicionalmente designada sob o termo de análise, e que pode ser considerado como uma narrativa de pensamentos, ou discurso interior narrativizado (Genette, 1972, p. 169).

O discurso transposto em estilo indireto, para Genette (1972),

[...] Se bem que um pouco mais mimético que o discurso contado, e em princípio capaz de exaustividade, essa forma nunca dá ao leitor garantias nenhuma, e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade literal às falas pronunciadas ‘realmente’: a presença do narrador é muito sensível, e na própria sintaxe da frase, para que o discurso se imponha com a autonomia documentária de uma citação. Está, por assim dizer, previamente admitido que o narrador não se contenta com transpor as falas em proposições subordinadas, mas que as condena, as integra no seu próprio discurso, e, logo, as interpreta no seu próprio estilo (Genette, 1972, p. 169).

Conforme Genette (1972, p. 179), ao introduzir o termo “discurso exterior”, procura diferenciar essa forma de expressão das outras formas de discurso discutidas em seu trabalho, como o discurso narrativizado, o discurso transposto e o discurso interior.

A perspectiva, por sua vez, refere-se ao ponto de vista adotado pela narrativa, permitindo que diferentes partes interessadas tenham acesso a informações específicas de acordo com suas perspectivas individuais. Dessa forma, Genette (1972, p. 183) entende que:

Aquilo a que, por agora e por metáfora, chamamos a perspectiva narrativa – isto é, o segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo -, é que foi, de entre todas as que respeitam à técnica narrativa, a mais frequentemente estudada depois do fim do século XIX, com resultados críticos incontestáveis.

Genette (1972) menciona que a análise e a compreensão da perspectiva narrativa têm contribuído significativamente para a interpretação e apreciação da literatura, uma vez que, ao examinar como a perspectiva narrativa é utilizada em uma

narrativa, os críticos literários conseguem identificar os efeitos e as intenções do autor, bem como discutir questões relacionadas à focalização, focalização zero, focalização interna ou externa, entre outras formas de apresentação narrativa.

Tentamos com no quadro abaixo visualizar as possíveis perspectivas narrativas:

Quadro 4 - Narrador presente/ausente como personagem na ação

	Acontecimentos analisados do interior	Acontecimentos observados do exterior
Narrador presente como personagem na ação	(1) O herói conta a sua história	(2) Uma testemunha conta a história do herói.
Narrador ausente como personagem da ação	(3) O autor analista ou onisciente ²³ conta a história	(4) O autor conta a história do exterior.

Fonte: Brooks e Robert Penn Warren, 1943 (*Understanding Fiction*, Nova Iorque, 1943). In: (Genette, 1972, p. 184)

A fronteira vertical está relacionada ao ponto de vista, se é interior ou exterior, enquanto a fronteira horizontal refere-se à voz do narrador, ou seja, à sua identidade. Que,

Ora aparece à evidência que apenas a fronteira vertical concerne ao 'ponto de vista' (interior ou exterior), enquanto a horizontal se refere à voz (identidade do narrador), sem qualquer verdadeira diferença de ponto de vista entre (1) e (4) (Genette, 1972, p. 184).

Ao mencionar que não há uma verdadeira diferença de ponto de vista entre (1) e (4), Genette está se referindo a uma representação gráfica na qual ele divide o espaço em uma matriz de quatro quadrantes. Ele sugere que os quadrantes (1) e (4) possuem a mesma fronteira vertical, o que significa que compartilham a mesma perspectiva narrativa, seja ela interior ou exterior. No entanto, a diferença está na voz do narrador, ou seja, na identidade narrativa. Isso implica que, embora a perspectiva narrativa possa ser a mesma, o modo como a história é contada e a relação do narrador com a narrativa pode variar entre esses dois quadrantes.

Genette (1972) argumenta que é legítimo realizar uma tipologia das situações narrativas levando em conta esses dois aspectos:

É sem dúvida legítimo encarar uma tipologia das 'situações narrativas' que tenha em conta ao mesmo tempo os dados de modo e de voz; o que não é, é apresentar uma classificação dessas sob a categoria única do 'ponto de vista', ou compor uma lista onde as duas determinações se concorrem na

²³ Grafia utilizada por Aguiar e Silva (2011) e Genette (1972). Onisciente é a grafia atual.

base de uma manifesta confusão. Igualmente convém não considerar senão as determinações puramente modais, quer dizer, aquelas que respeitam àquilo a que se chama correntemente 'ponto de vista' (Genette, 1972, p. 186).

Dessa maneira, obtivemos o entendimento de que a diegese refere-se ao universo espaço-temporal no qual a história narrativa se desenrola, com o termo "diegético" sendo usado para descrever elementos ou aspectos que pertencem à diegese, ou seja, estão dentro do universo ficcional da história. Por outro lado, "extradiegético" refere-se a elementos que estão fora da diegese, ou seja, não fazem parte diretamente do universo ficcional da história, sendo elementos que não são reconhecidos pelos personagens e não têm impacto direto na trama narrativa.

A escolha dos termos e conceitos de Genette, como "diegese" e "diegético", foi amplamente difundida devido à sua facilidade de formação e utilidade na análise narrativa. Nesse contexto de ideias, Aguiar e Silva (2011, p. 716) explana que:

A distinção entre diegese e discurso é pertinente semioticamente e apresenta eficácia operatória, desde que não seja concebida como uma divisão rígida a que corresponderiam, no texto narrativo, planos originária e substantivamente diferenciados, demarcáveis e caracterizáveis como domínios existentes a si. Com efeito, em alguns teorizadores e críticos literários colhe-se a ideia, implícita ou explicitamente formulada, de que diegese ou a história teriam existência própria, independentemente do discurso narrativo.

Entendemos que a diegese refere-se ao mundo ficcional criado pelo texto narrativo, que inclui personagens, eventos, objetos, contexto temporal e contexto espacial. E, por isso,

[...] a história de um romance não é só constituída por uma sucessão de ações, mas também por retratos, por descrições de estados, de objetos, de meios geográficos e sociais, pela construção de uma determinada 'atmosfera' etc. É inegável, todavia, que a sequência de ações, implicando relações estruturais entre as personagens, entre estas e objetos, meios geográficos e sociais, envolvendo fatores sociológicos, ideológicos e axiológicos, representa o elemento nuclear da diegese (Aguiar e Silva, 2011, p. 719).

A citação abaixo (Aguiar e Silva, 2011) discute o papel da narratologia na descrição da sintaxe da diegese em narrativas:

A narratologia tem procurado com particular empenho elaborar conceitos e modelos que possibilitem descrever a sintaxe da diegese, isto é, o modo como se sucedem, se combinam, se articulam os eventos da sintagmática diegética construída ao longo da linearidade do discurso narrativo (Aguiar e Silva, 2011, p. 719).

O trecho a seguir discute, em consonância, a abordagem estruturalista aplicada à análise da sintagmática diegética em narrativas, pois “[..] em conformidade com os princípios heurísticos e metodológicos da análise estruturalista, diversos investigadores têm proposto segmentar a sintagmática diegética nas suas unidades funcionais mínimas” (Aguiar e Silva, 2011, p. 719). Sendo que, essa abordagem estruturalista visa identificar as regularidades e padrões na construção da diegese, fornecendo um método sistemático de análise narrativa, uma vez que, ao segmentar a sintagmática diegética em unidades funcionais mínimas, os pesquisadores podem explorar as estruturas narrativas subjacentes e os princípios que as governam.

Dessa forma, ao situar essas descrições no início da sintagmática narrativa, o autor busca criar uma base sólida para a compreensão e imersão do leitor na história desde o início. Em vista disso, “[...] uma espécie de descrição que assume frequentemente uma relevante função diegética nos capítulos iniciais de um romance é o retrato, o físico e psicológico de personagens” (Aguiar e Silva, 2011, p. 743).

Essa noção de tempo é inseparável do fluxo temporal em que ocorrem os eventos narrativos. O discurso narrativo, que cria o universo diegético, também existe como uma sequência de declarações que ocorrem ao longo do tempo. No que se refere a isso, Aguiar e Silva (2011, p. 746) entende que:

O tempo da diegese comporta um tempo objetivo, um tempo ‘público’, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos atinentes ao calendário do ano civil, por informações relacionadas ainda com este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico, por dados concernentes a uma determinada época histórica etc.

Além do tempo objetivo da diegese, existe outro tipo de tempo presente na narrativa, conhecido como tempo subjetivo:

A diegese comporta, todavia, outro tempo, um tempo mais fluido e mais complexo – o tempo subjetivo, o tempo vivencial das personagens. Esta temporalidade, refratária à linearidade cronológica, heteromórfica em relação ao tempo do calendário e do relógio, é entretecida num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projeta no futuro, ora para e se esvazia (Aguiar e Silva, 2011, p. 746).

Em contraste com o tempo objetivo, que segue uma sequência linear de eventos cronológicos, o tempo subjetivo das personagens é moldado pelas suas percepções, emoções e lembranças. Para Aguiar e Silva (2011, p. 750) “[...] ao

contrário do tempo objetivo da diegese, o tempo do discurso narrativo é de difícil medição”. Em relação a isso,

O texto do romance pode ainda conter referências a outro tempo – o tempo da instância narrativa, o tempo em que se situa e se processa a própria escrita do romance. Este tempo, imediatamente vinculado com a voz do narrador e com a focalização da narrativa, pode manter relações muito importantes com o tempo da diegese e com o tempo do discurso (Aguiar e Silva, 2011, p. 750).

Ressaltamos, então, a presença do tempo da instância narrativa no texto do romance, relacionado ao ato de escrever a história. Esse tempo pode estar intimamente ligado à voz do narrador e à focalização narrativa, e pode estabelecer relações importantes com o tempo da diegese e o tempo do discurso presentes na narrativa. Assim,

As relações entre o tempo da diegese e o tempo do discurso, ou, mais rigorosamente, entre a ordem temporal da sucessão dos eventos na diegese e a ordem por que o discurso narrativo os produz e transmite, assume uma importância capital na organização do romance (Aguiar e Silva, 2011, p. 751).

Dessa forma, a sucessão de fatos é a simples sequência de eventos, enquanto a diegese dá forma e unidade temporal ao texto como obra. E essa configuração ocorre por meio do discurso, que é a expressão da história, mediada pela voz do autor-narrador, que se diferencia do autor real. Em vista disso, Nunes (1995, p. 17) afirma que:

A relação entre o começo e o fim, chamado intervalo, de determinado movimento, o cômputo de sua duração, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de sucessão – todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo.

Nesse contexto, essa relação entre história, sequência de eventos e sua coerência narrativa, contribui para a inteligibilidade da narrativa e permite que ela seja resumida ou sintetizada de forma concisa. Portanto, no discurso literário, o tempo desempenha um papel crucial ao fornecer uma estrutura cronológica e lógica para a narrativa como um todo, permitindo que o leitor acompanhe e compreenda os eventos e sua relação dentro da trama.

2.2.3 Espaço

O espaço, como componente da narrativa, é capaz de desempenhar um papel crucial e ter um estatuto tão relevante quanto outros elementos, como o foco narrativo, as personagens, o tempo e a estrutura. Em algumas narrativas, o espaço pode estar diluído e sua importância torna-se secundária. No entanto, em outras narrativas, o espaço pode assumir uma posição prioritária e fundamental no desenvolvimento da ação, chegando até mesmo a ser determinante.

O espaço narrativo pode ser entendido como o cenário onde os eventos da história ocorrem, seja ele um lugar físico real ou um ambiente imaginário. Ele não apenas fornece um contexto para os acontecimentos, mas também pode desempenhar um papel ativo na condução da trama. O espaço pode influenciar o comportamento das personagens, criar atmosferas específicas, refletir simbolicamente aspectos da narrativa ou até mesmo moldar o desenrolar dos eventos.

Desse modo, o espaço narrativo consegue ser uma ferramenta poderosa nas mãos do escritor, permitindo-lhe explorar e manipular a interação entre os elementos da narrativa. Dependendo da abordagem do autor, o espaço pode ser utilizado de diferentes maneiras, seja como pano de fundo discreto ou como um elemento central e significativo para o desenvolvimento da história.

Quando exploramos uma narrativa, percebemos que não apenas o espaço e o tempo estão entrelaçados, mas a própria narrativa é um objeto coeso e intrincado. Todos os elementos que a compõem estão profundamente interconectados, e cada aspecto da história reflete e influencia inúmeros outros. Lins (1976, p. 63) entende que “[...] não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros”.

Assim, em relação ao espaço,

Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não compreende-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do seu espaço ou do seu tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador (Lins, 1976, p. 63).

Conforme Lins (1976, p. 64), “[...] vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem - ou enriquecem, ou fazem explodir - nossa visão das coisas”. O espaço ficcional, para Lins (1976), pode ser um local completamente inventado, um cenário que não existe na realidade, ou pode ser uma representação modificada de um lugar existente, sendo que “[...] o espaço proporciona grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes” (Lins, 1976, p. 65). Nesse sentido, Lins (1976, p. 65) arrazoa que,

[...] em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então - excetuada, evidentemente, a eventualidade de inépcia -, há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enredam; pode ser também que se procure insinuar - mediante a rarefação e imprecisão do espaço - que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial. Entretanto, inclusive neste caso, alcançam em geral vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com o seu peso.

Entendemos, a partir disso, que o espaço pode adquirir um peso simbólico ou emocional, influenciando o desenvolvimento da trama e a percepção do leitor. Ele pode evocar sensações de claustrofobia, liberdade, isolamento ou conexão, entre outros aspectos. Independentemente da abordagem adotada em relação ao espaço na narrativa, a habilidade do autor em criar uma atmosfera envolvente e transmitir emoções por meio da descrição espacial desempenha um papel fundamental. Nesse contexto,

De modo algum procuramos, com os exemplos dados, estabelecer mesmo de longe uma tipologia do espaço; eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação (Lins, 1976, p. 67).

Cada obra literária possui suas particularidades e escolhas estilísticas, e o espaço pode ser explorado de maneiras distintas em cada contexto. Portanto, ao analisarmos a importância do espaço na ficção, é fundamental considerarmos a obra como um todo, levando em conta as intenções do autor, a atmosfera desejada, o desenvolvimento da trama e a interação com outros elementos narrativos, como personagens, tempo, estrutura, entre outros. Ainda, os exemplos fornecidos enfatizam

a relevância do espaço na ficção e ilustram como ele pode se tornar um elemento central na construção narrativa, influenciando e impulsionando a ação da história.

Ao abordarmos o espaço em uma narrativa, surgem questões sobre sua definição e relação com as personagens. Sobre isso, Lins (1976) indaga:

Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey de que aos 'denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial.' Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço - e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigura-o um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários (Lins, 1976, p. 69).

A partir disso, com exceção de casos raros em que o narrador impessoal utiliza um discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço. Assim, essa análise do espaço na ficção, embora seja uma simplificação do fenômeno complexo que é a interação entre espaço, personagens e enredo, ajuda-nos a apreciar sua importância e a compreender como contribui para a construção do mundo ficcional e a significação da obra como um todo. Pois, podemos,

[...] apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance, tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (Lins, 1976, p. 72).

Com base nas considerações de Lins (1976), podemos afirmar que:

Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado. Por vezes, claro, tende a fechar-se, como nas histórias policiais e de horror, onde proliferam as ilhas, as mansões solitárias, os poços, os calabouços, os subterrâneos, os quartos fechados, tudo indicando a existência de um seccionamento radical entre o mundo da narrativa e o mundo da nossa experiência (Lins, 1976, p. 72).

Ao analisarmos o espaço na literatura, é importante considerarmos que seu significado vai além do seu aspecto literal ou denotativo. Em outras palavras,

[...] na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica (Dimas, 1994, p. 20).

Em vista disso, ao estudarmos o espaço na literatura, é crucial reconhecermos que ele desempenha um papel significativo na construção do ambiente narrativo e na criação de uma atmosfera específica. No contexto da análise da ficção, é importante distinguir entre o espaço social e a atmosfera:

[...] Estando a noção de atmosfera associada ao espaço e denotando, inclusive, o ar que respiramos, tende-se a concebê-la, no estudo da ficção, como uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência (Lins, 1976, p. 75).

Ao considerarmos a relação entre atmosfera e espaço na ficção, podemos concluir que a atmosfera, embora associada à ideia de espaço, é um elemento abstrato e subjetivo. Ela pode ser caracterizada por sentimentos, emoções e estados de espírito, como angústia, alegria, exaltação, violência, entre outros. Assim,

[...] consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (Lins, 1976, p. 76).

Ao estudar uma personagem em uma obra de ficção, é essencial examinar sua caracterização, o que envolve investigar os meios, processos e técnicas utilizados pelo autor para dar existência à personagem. De forma geral, a personagem existe no âmbito da história, enquanto a caracterização está no âmbito do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si, enquanto a caracterização trata da sua representação. Essa distinção é similar à que existe entre espaço e ambientação; assim, “[...] para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (Lins, p.77).

A partir disso, entendemos que é por meio da ambientação que são evocados elementos como cenários, atmosferas, detalhes descritivos e outros recursos expressivos que contribuem para a imersão do leitor na história. Portanto,

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p. 77).

Dessa forma, a apreensão de uma imagem como um todo, embora seja em grande parte ilusória, é uma experiência que envolve uma leitura não linear, fragmentada ou sinuosa. No entanto, a imagem, seja ela de um quadro, uma sala ou uma paisagem, se apresenta aos nossos sentidos como uma totalidade. Conquanto “[...] a leitura da paisagem é incompleta se não se nota a ausência ou a intensidade do vento, o odor de resina ou de fumaça, o zumbir dos insetos etc.” (Lins, 1976, p. 78). Para Lins (1976, p. 78), “[...] apesar de tudo, verifica-se, ante a doação da imagem, uma aquisição imediata e que, mesmo quando imperfeita e parcial, é satisfatória.”

Lins (1976) tenta sistematizar três tipos diferentes de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada (ou oblíqua). Pois uma ambientação efetiva na narrativa proporciona um contexto adequado, contribuindo para o desenvolvimento dos personagens e influenciando a experiência do leitor. A combinação desses elementos é essencial para criar uma atmosfera vívida e envolvente que enriqueça a história narrada. Dimas (1994, p. 20) considera que,

Por ambientação franca, Osman Lins entende aquela ‘que se distingue pela introdução pura e simples do narrador’ (Lins, p. 79). Trata-se daquela ambientação composta por um narrador independente, que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo. Neste caso, torna-se nítido um certo exibicionismo técnico, o que, muitas vezes, dá margem à gratuidade do recurso, já que o momento não adere de forma plena à ação em curso.

Sendo que, “[...] por vezes, a ambientação franca é levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens” (Lins, 1976, p. 80). As distinções mencionadas, que se referem às características qualitativas da narrativa, não devem ser interpretadas de forma rígida e absoluta. Elas não devem ser usadas como instrumentos de medição para determinar antecipadamente a qualidade de um texto.

Cada texto deve ser avaliado individualmente, analisado em sua particularidade e intimidade, levando em consideração critérios teóricos relevantes.

A avaliação de um texto não é uma tarefa simples e não pode ser feita apenas com base em categorias predefinidas. É necessário examinarmos esses elementos de forma minuciosa, considerando o contexto em que a narrativa se insere, as intenções do autor e a habilidade técnica empregada na escrita. Os critérios teóricos podem ser úteis como guias de análise, fornecendo referências e conceitos que nos ajudam a compreender e avaliar um texto literário. No entanto, é importante lembrarmos que a apreciação de um texto é em grande parte subjetiva e pessoal, e diferentes leitores podem ter diferentes interpretações e avaliações sobre a qualidade de uma obra.

A personagem dissimulada ou oblíqua, por exemplo, é aquela que esconde suas verdadeiras intenções, emoções ou pensamentos por meio de comportamentos enganosos ou ambíguos. Ela pode manipular as situações e as pessoas ao seu redor, usando estratégias de dissimulação para atingir seus objetivos ou para se proteger de algum perigo ou ameaça. Essa personagem muitas vezes age de forma indireta, utilizando-se de jogos de palavras, duplos sentidos ou gestos simbólicos para transmitir suas mensagens.

Em vista disso, na ambientação oblíqua os “[...] atos da personagem vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos (Lins, 1976, p. 84). Portanto, a tipologia espacial proposta por Osman Lins (1976) nos fornece uma base para analisar e compreender as diferentes manifestações do espaço na literatura, mas devemos ter em mente que a diversidade e a criatividade dos escritores muitas vezes nos surpreendem, e é justamente nessa variedade de abordagens que encontramos a riqueza e a complexidade das representações espaciais na ficção. Pois,

Esta tentativa, evidentemente sintética, de classificação dos processos de indicação do espaço na obra narrativa e onde se propõe, inclusive, uma nomenclatura, não pretende abranger todos os métodos possíveis, mas alcança um espectro bastante amplo. Grande parte da capacidade imaginativa dos escritores realmente preocupados com os problemas do ofício trabalha no sentido de encontrar soluções expressivas novas e satisfatórias - o que reduz muito o valor das esquematizações teóricas; nem sempre é a invenção no plano do enredo, de qualquer modo nunca é apenas a invenção no plano do enredo que revela o verdadeiro ficcionista (Lins, 1976, p. 84).

Para Lins (1976, p. 86), “[...] na ambientação desordenada, o narrador, sucumbindo ao desajuste entre a linguagem e a descrição, restringe-se a catalogar”, contudo, não devemos inferir que “[...] a ambientação desordenada signifique incompetência”, uma vez que podemos observar “[...] certa relação entre ordem e minúcia na ambientação” (Lins, 1976, p. 88). Pois, “[...] o esforço ordenador, no descritivo, tende a conferir uma organicidade ao pormenor, muitos sendo os graus através dos quais o escritor define o espaço” (Lins, 1976, p. 88). Nesse sentido,

Coexistem, entretanto, em obras modernas, síntese e minúcia na ambientação, observando-se comumente, na mesma narrativa, gradações variadas, decorrentes de motivos que nem sempre o crítico ou o estudioso podem identificar com segurança (Lins, 1976, p. 92).

Lins (1976) enfatiza que

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações (Lins, 1976, p. 92).

Dessa forma, é essencial analisar as funções dos elementos narrativos, incluindo o espaço, dentro da estrutura global analisada, como observado abaixo:

O conceito de ambientação, ligado à arte romanesca, esvazia-se quando uma unidade relacionada com o espaço surge à maneira de apêndice, isto é, sem função definida. Entretanto, a funcionalidade de um fator incorporado à narrativa, só chega a ser devidamente captada e avaliada em termos de macroestrutura. Não se pode, a rigor, estudar isoladamente a funcionalidade de um elemento espacial (como também de uma personagem, de uma estrutura temporal etc.). Deve-se mesmo admitir a hipótese, digamos, de o espaço ser perfeitamente funcional em determinada sequência e esta sequência mesma constituir um corpo estranho no conjunto da obra. Este o motivo pelo qual só agora abordamos, dentro do assunto estudado, o problema das funções (Lins, 1976, p. 95).

Lins (1976), em outras palavras, afirma que mesmo quando uma função do espaço é claramente percebida, isso não implica que todas as suas complexidades e significados tenham sido totalmente compreendidos. Segundo Lins (1976, p. 97), “[...] tem-se acentuado, no espaço romanesco, como das mais importantes, sua função caracterizadora”. Por essa via reflexiva,

O espaço caracterizador é em geral restrito - um quarto, uma casa -, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem. A inserção social desta, entretanto, pode ser

sugerida em grande parte por elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica (Lins, 1976, p. 98).

Nessa esteira de ideias, “[...] quando contribui para delinear uma personagem, o espaço em geral revela-se pouco útil para o evolver da ação” (Lins, 1976, p. 98). Por isso,

A projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre manifesta-se concretamente (dispondo-o de uma certa maneira); pode também configurar-se de modo subjetivo, mediante um processo de amortecimento ou de exaltação dos sentidos. O espaço, nessas circunstâncias, reflete menos uma personalidade que um estado de espírito mais ou menos passageiro (Lins, 1976, p. 98).

Também, “[...] se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia. Sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se por vezes ao psicológico” (Lins, 1976, p. 99). O ambiente em que a personagem está inserida, dessa maneira, pode criar uma atmosfera que influencia o estado de espírito da personagem, sua forma de pensar e agir. Isso, entretanto,

[...] é o que tende em geral a ocorrer; que a personagem transforme em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço. Aqui, é oportuno fazer uma distinção não carente de interesse entre os casos em que o espaço propicia a ação e os casos em que, mais decisivamente, provoca-a. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida - ou uma parte da sua vida -, vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem (Lins, 1976, p. 100).

Lins (1976, p. 101) afirma que “[...] o fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação [...], relaciona-o com o imprevisto ou surpresa”; nesse entremeio, “[...] os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia” (Lins, 1976, p. 101). Dentro desse contexto, contudo,

[...] as funções habituais do espaço não se reduzem a influenciar a personagem ou a contribuir para a sua caracterização: destina-se, muitas vezes, exclusivamente a situá-la. Não se percebe, nestes casos, um nexo entre a personagem, a ação cumprida e o cenário em que a cumpre (Lins, 1976, p. 101).

Nesse ponto entendemos que, para o estudo do espaço na obra narrativa, é importante compreender que a funcionalidade do espaço não pode ser completamente compreendida apenas no nível da microestrutura, ou seja, em uma análise restrita de partes isoladas do texto. É somente ao considerar a estrutura global da obra que podemos avaliar com precisão a funcionalidade do espaço.

Portanto, para uma compreensão completa da funcionalidade do espaço na narrativa, é necessário examinarmos a estrutura global da obra, levando em conta as interações entre os elementos narrativos e como o espaço contribui para a construção e o significado do texto como um todo.

Dessa maneira, ao longo deste capítulo, ampliamos os debates sobre as questões que perpassam pelas contribuições dos estudos de gênero e as discussões em torno do enfoque da categoria mulher como uma forma de resistência ao patriarcado; considerando, assim, analisarmos, no próximo capítulo, a forma e a linguagem como as personagens femininas – Bibiana e Belonísia – foram construídas no romance de Vieira Junior (2019) sob o ponto de vista dos elementos técnicos e estruturadores da narrativa, tendo em vista favorecer e enriquecer a leitura e compreensão da obra. Também aprofundaremos nossa compreensão acerca dessas personagens femininas, representativas de uma multidão de mulheres semelhantes no mundo real, com suas lutas e embates cotidianos.

3. AS PERSONAGENS FEMININAS NO CONTEXTO DA OBRA

Neste capítulo nos preocupamos com a análise das personagens-irmãs, Bibiana e Belonísia, e da entidade Santa Rita Pescadeira, apenas quando diretamente relacionada às irmãs, mais especificamente à representação do feminino agregada ao contexto social, cultural e histórico das personagens. A narrativa do romance é construída por muitas vozes entrelaçadas, entre elas Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira, que são as narradoras dos capítulos, respectivamente, “Fio de corte”, “Torto Arado” e “Rio de sangue”.

A análise do romance **Torto arado** (Vieira Junior, 2019) parte da intenção de explorarmos como a representação do feminino influencia a maneira como as personagens Bibiana e Belonísia são representadas na obra, tendo em vista que no capítulo dois, subtópico 2.1., abordamos o contexto histórico que perpassam pelas questões de gênero (a mulher, sua concepção e histórias); assim, podemos entender melhor como as personagens do romance se encaixam no cenário rural e familiar de acordo com a representação do contexto no qual estão inseridas.

Nesse contexto, as discussões sobre a inclusão das mulheres na historiografia, trazidas por Rago (1991), destacam a importância de reconhecer as mulheres como agentes históricos, capazes de influenciar a transformação social. Isso se alinha com a representação das personagens Bibiana e Belonísia na obra, as quais são retratadas como mulheres fortes e resilientes, enfrentando desafios em um ambiente hostil. Sendo que, suas ações e decisões contribuem fundamentalmente para a evolução da história e para a formação de suas identidades.

Além disso, as discussões sobre relações de gênero como relações de poder, anteriormente estudadas sob o viés de Davis (2017), que enfatiza o poder das mulheres como agentes históricos fundamentais de mudança e a importância de suas vozes e lutas como forma de resistência ao sistema de submissão, permitindo, assim, uma compreensão mais abrangente das condições sociais, econômicas e culturais que moldaram suas vidas, são relevantes para analisar como as personagens lidam com as estruturas patriarcais presentes em sua sociedade, pois Bibiana e Belonísia estão inseridas em um contexto no qual as relações de poder são muitas vezes desiguais, especialmente em um ambiente rural e tradicional como o da fazenda Água Negra. Suas jornadas de autodescoberta e resistência refletem as complexidades das relações de gênero (como o contexto feminino nas relações de exploração do

capitalismo e questões ligadas à violência de gênero, como por exemplo: serviço doméstico não remunerado, violência física, sexual, emocional e estrutural) e a luta contra a dominação masculina presente na história narrada.

A ideia de que as mulheres têm uma identidade construída social e culturalmente, baseada nos pressupostos de Rago (1998), que as concepções de gênero não são universais e imutáveis, mas sim socialmente construídas e influenciadas pelas estruturas de poder, cultura e história de uma sociedade específica, também é relevante para a análise das personagens. Bibiana e Belonísia não são meramente moldadas por suas características biológicas, mas sim pela interação contínua com outras personagens, pelas tradições culturais e pelas circunstâncias sociais em que vivem. Inclusive, suas identidades são moldadas por uma série de fatores, os quais são explorados por meio das influências nas ações e escolhas das irmãs.

Além disso, a ampliação do escopo temático da historiografia feminista inclui temas como a vida cotidiana, como no excerto:

Salu era enérgica, falava de forma firme e sem hesitar, mas nunca tinha levantado a mão para bater em qualquer filho, muito menos com uma sandália. Ela tentava reparar seu ímpeto de correção oferecendo a Belonísia uma caneca de mingau antes de qualquer um de nós, ou deixando para ela os trabalhos domésticos menos fatigantes, como lavar a louça no jirau, enquanto para mim destinava o carregamento de baldes de água do poço ou do rio (Vieira Junior, 2019, p. 34).

Outro tema explorado na obra é a sexualidade, como na primeira experiência sexual de Belonísia:

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 vaivém 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. 84).

Além disso, outra questão muito latente na obra é a saúde das mulheres, como os natimortos de Salustiana, e o fato de recorrerem à Donana como parteira, por ser o único “atendimento médico” possível:

Salu disse que eu era a filha mais velha, a primeira de quatro filhos vivos e de outros tantos que nasceram mortos. Belonísia veio pouco tempo depois, enquanto minha mãe ainda me amamentava, contrariando a crença de que quem amamenta não engravida. Entre nós duas, diferente dos intervalos entre os outros filhos, não houve natimortos. Dois anos depois que nasceram dois filhos mortos veio Zezé e, por último, Domingas. Entre eles, mais duas crianças que não vingaram. Minha avó, Donana, foi quem ajudou minha mãe nos partos. Era nossa avó, mas também mãe de pegação. Esse era o título que dizia qual era o seu lugar em nossas vidas: avó e mãe. Quando deixamos o ventre de Salustiana Nicolau — os vivos, os que morreram tempos depois e os natimortos — encontramos primeiro as mãos pequenas de Donana (Vieira Junior, 2019, p. 12).

Todos esses temas de certa forma refletem na representação de Bibiana e Belonísia, e, exatamente, por isso, a obra não se limita a retratar apenas aspectos políticos ou econômicos da vida das personagens, pois também revela a visão de Vieira Junior sobre suas experiências pessoais, emoções e relacionamentos, oferecendo uma visão mais completa das vidas das mulheres no contexto do sertão baiano.

As irmãs representam duas experiências diferentes de ser mulher no contexto rural do Brasil – Bibiana que, casada com Severo, se muda de Água Negra, experimenta viver em outro lugar, tem filhos; e Belonísia, que nasce, cresce, se casa e, posteriormente, fica viúva, assumindo um caráter mais autônomo depois da viuvez – sendo que suas identidades e vivências são moldadas pelas normas pré-estabelecidas sobre gênero na sociedade em que vivem, através da divisão tradicional de trabalho, na qual são associadas às tarefas domésticas e cuidados, enquanto os homens da comunidade são mais envolvidos em atividades agrícolas. Fazemos a ressalva de que Belonísia desafia esse papel quando enviuvou, assumindo sozinha a lida na roça para garantir seu sustento, assim como observamos no trecho abaixo:

Sofreu com seus braços, robustos como os de um soldado, revirando a terra para semear e colher, mesmo sabendo que nem sempre colheria e que, quando colhesse, poderia ser levado pelos donos da fazenda. Arrastando seu andar manco, vigiando a casa e a plantação dos animais e dos infortúnios (Vieira Junior, 2019, p. 185).

A narrativa do livro explora a diversidade de experiências das mulheres, reafirmando a ideia de que a categoria "mulher" não é única, mas variada, como vimos anteriormente sob o ponto de vista de Funck (2011). No caso das irmãs, essas experiências circunscrevem a divisão do trabalho (responsabilidade pelos afazeres domésticos internos); a ideia de subordinação e obediência (como a obediência que ambas demonstram por Zeca Chapéu Grande); ao acesso limitado à educação (sem a valorização da educação formal para mulheres) e as expectativas matrimoniais (ambas questionam e se rebelam contra as restrições a elas impostas, como quando Bibiana se forma professora e Belonísia decide morar sozinha).

As personagens enfrentam os papéis tradicionais historicamente atribuídos às mulheres, como filhas e futuras esposas. No entanto, desafiam esses papéis ao buscar autonomia e independência, especialmente em relação à propriedade da terra. Bibiana e Belonísia, de forma marcante ao longo do romance, constroem suas identidades enquanto mulheres com base não só em suas experiências pessoais, como também na busca por pertencimento político. Suas jornadas individuais refletem a ideia de que a identidade não é apenas biológica, mas também social e cultural.

Nesse momento, fazemos a ressalva de que o próprio romance aborda a história das mulheres que frequentemente foram negligenciadas e invisibilizadas. A narrativa, dessa forma, oferece uma perspectiva sobre a vida das irmãs e outras mulheres na comunidade, destacando suas lutas, resistência e contribuições muitas vezes ausentes dos registros históricos.

O desafio de superar as normas de submissão e estereótipos de gênero (mulher atrelada ao serviço doméstico interno como uma norma pré-estabelecida, por exemplo) que permeiam sua sociedade também é enfrentado pelas irmãs: Bibiana deseja ser professora e se torna, mesmo que o meio no qual está inserida não colabore para isso. Belonísia, por sua vez, depois de viúva assume a liderança da própria vida, vivendo de forma autônoma e do suor do próprio trabalho. As jornadas de ambas representam, assim, uma busca por transformação, rejeitando esses padrões de poder pré-estabelecidos às mulheres em sua comunidade.

A trajetória delas reflete a ideia de que a identidade é influenciada pelo contexto e pelas práticas cotidianas. Em relação a isso, Woodward (2014, p. 10) afirma que “[...] a construção da identidade é tanto simbólica quanto social”, e que o “[...] social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades” (Woodward, 2014, p. 9).

De modo geral, as experiências das personagens Bibiana e Belonísia, em **Torto arado**, ilustram muitos dos conceitos e ideias apresentadas no segundo capítulo deste trabalho sobre a representação do feminino, bem como os desafios, relações de poder e transformações associadas à construção da identidade das mulheres no contexto social e histórico da obra.

Diante de todo aparato apresentado até aqui analisamos, a seguir, mesmo que brevemente, a questão da contemporaneidade do romance **Torto arado** e as inspirações relativas ao que o autor deseja retratar num lugar esquecido, bem como o protagonismo feminino das personagens ao personificarem a lembrança de mulheres invisibilizadas.

Com leitura fluida e simples, **Torto arado**, de Vieira Junior (2019), aborda de forma envolvente a vida das irmãs Bibiana e Belonísia no sertão nordestino brasileiro. Trata-se de um romance da literatura contemporânea que inicia com o episódio em que as irmãs se machucam com a faca da sua avó. Essa tragédia compartilhada entre ambas, deixa marcas profundas em suas vidas, conectando-as por laços que não podem se desfazer. Para além disso, na obra, as mulheres com seus laços de solidariedade formam uma rede de resistência pela voz e pelo silêncio, mostrando-se protagonistas de suas vidas, pois desmontam a visão diminuta do olhar de autores perante a mulher na sociedade.

A grandeza dessa obra é o que a torna um romance contemporâneo e atual, já que faz emergir a denúncia de problemas sociais na atualidade de forma tão verossímil. Nesse sentido, enfocamos Rildo Cosson (2021, p. 34) por entender que “Obras contemporâneas são aquelas escritas e publicadas em meu tempo e obras atuais são aquelas que têm significado para mim em meu tempo, independentemente da época de sua escrita ou publicação”.

A literatura contemporânea possui uma consciência nacional mais densa e menos ingênua, temáticas bastante diferentes e um espírito crítico mais profundo, e, portanto, exige novas perspectivas de análise e interpretação. Por esse caminho, segundo considerações de Ginzburg (2012), em obras de ficção como de José de Alencar, romances produzidos na passagem do século XIX ao século XX, textos regionalistas, romances históricos e sagas familiares, podemos perceber a característica marcante e crítica, que atua como ponto de referência para definir comportamentos e moralidades. Já na literatura recente:

[...] alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. As percepções de um prisioneiro, de um pai desafiado pela situação do filho, de uma africana no século XIX, de um espaço religioso em que aflora a homoafetividade e de um perseguido político levam a pensar sobre o país em perspectivas renovadoras. Trata-se de um desrecale histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados (Ginzburg, 2012, p. 200).

Sabemos que a literatura brasileira é nosso patrimônio cultural e conhecê-la é um direito e uma das formas de tornar-se mais participante dos problemas de seu tempo, e para, além disso, se constitui como um saber privilegiado que nos permite acompanhar o processo de criação de uma consciência sobre o país. Por essas observações, Antonio Candido (2000, p. 67) entende que “[...] temos que considerar a obra literária como algo incondicionado, que existe em si e por si, agindo sobre nós graças a uma força própria que dispensa explicações.” Nessa esteira de ideias, o escritor seria aquele que:

[...] numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua origem (que delimita a específica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores (Candido, 2000, p. 67-68)

Dessa forma, a função do escritor é a de ser a testemunha do seu tempo e da sua sociedade, ou seja, escrever por aqueles que não podem escrever, falar por aqueles que muitas vezes esperam ouvir da nossa boca a palavra que gostariam de dizer. Nesse panorama de ideias, ainda segundo Candido (2000, p. 14), “[...] 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.” Por esse prisma, a obra de um escritor negro que conhece pela profissão o problema das divisas agrárias do país, torna-se uma aula sobre a formação do Brasil e sobre a burocracia a serviço de uma sociedade formada pelo patriarcalismo, assim como sempre foi, e pela exploração do trabalhador, principalmente do rural.

No romance **Torto arado**, de Vieira Junior (2019), a conexão com a experiência das personagens femininas é central para o envolvimento com a trama. Nesse âmbito, Dalcastagnè (2005, p. 14) afirma que, “Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou

que espera jamais viver.” A narrativa da obra é profundamente representada pelas experiências de vida das mulheres protagonistas, Bibiana e Belonísia, que proporcionam uma conexão com as complexas vivências das mulheres rurais no Brasil e sua representação nesse universo. Na citação acima, Dalcastagnè (2005) menciona que o leitor busca se relacionar a outras experiências de vida; assim, ao mergulhar na narrativa desta obra, os leitores podem encontrar essa conexão ao se identificarem com as lutas, sonhos e desafios enfrentados pelas personagens femininas.

Para além dos conflitos do sertão nordestino, as mulheres lidam com questões de trabalho árduo, discriminação, opressão e a busca por condições melhores de vida, enquanto amadurecem. Sendo assim, os leitores podem se ver refletidos nesses conflitos, compreendendo a representação do feminino dessas mulheres, que buscam superar obstáculos e moldar seus próprios destinos. Dessa forma, ao se conectar com as experiências das personagens, sentimos empatia, compreensão e até mesmo nos inspiramos a considerar diferentes perspectivas e realidades, entendendo-as de forma mais profunda, pois o “[...] romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si’ (Dalcastagnè, 2005, p. 14).

É nessa identificação gerada, nessa familiaridade, que conseguimos refletir sobre uma série de questões e conflitos que podem parecer resolvidos ou controlados, mas que emergem em sua total complexidade sempre que há alguma perturbação dentro da narrativa do romance. Por esse caminhar de ideias,

É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa (Dalcastagnè, 2012, p. 13).

No caso das personagens femininas Bibiana e Belonísia, suas histórias e experiências apresentam uma narrativa que revela como o espaço das mulheres, não apenas o espaço rural como retratado na obra, mas todo o contexto brasileiro é constantemente disputado, tanto em termos de sua representação dentro dessa obra literária quanto em relação à sua posição na sociedade. Nesse panorama, nosso entendimento das duas personagens se oriunda da ideia de que “Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um

processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas (Dalcastagnè, 2005, p. 14).

Assim, dentro da obra, as irmãs estão inseridas em um contexto marcado por desigualdades de gênero, opressão e lutas por autonomia e reconhecimento. Através da narrativa, Vieira Junior (2019) desloca essas personagens de um lugar aparentemente estático para um espaço onde suas vozes, histórias e desafios se tornam visíveis: a centralidade da história narrada. Esse movimento nos leva a entender que as questões de igualdade e representação feminina presentes em **Torto arado** demandam ser reconhecidas em toda a sua extensão, para nossa apropriação do universo das personagens, no qual são forçadas a confrontar e desafiar as normas sociais enquanto outros agentes tentam limitar suas aspirações e potencialidades.

Dessa forma, a partir desse entendimento do romance como uma dança entre o que o autor deseja retratar e o protagonismo que as personagens personificam, para além de suas intenções, baseado em como o público se apropria da narrativa, Dalcastagnè (2012, p. 15) interroga

[...] como abordar a obra? Bem antes de optar por quaisquer das abordagens teóricas e metodológicas possíveis, é preciso decidir por dois caminhos: podemos desconsiderar o julgamento de valor estético sobre a obra e analisá-la a partir de sua especificidade, sem hierarquizá-la dentro de códigos ou convenções dominantes, ou, ao contrário, usar as convenções estéticas mais arraigadas no campo literário para referendar essa obra dissonante, mostrando que ela poderia, sim, fazer parte do conjunto de produções culturais e artísticas consagradas na sociedade, desde que olhada sem preconceito.

Entendemos que um dos principais motes do romance **Torto arado** é evidenciar a representação do feminino no romance contemporâneo como um espaço onde as experiências das personagens revelam as complexidades das lutas das mulheres por reconhecimento, autonomia e igualdade, tanto no contexto literário quanto na sociedade em geral. Contudo, para entendê-la de acordo com as bases de Dalcastagnè (2012), partimos da premissa da necessidade de análise a partir da especificidade da obra sem hierarquização, seguida do referenciamento da obra usando convenções estéticas (estrutura narrativa, o estilo de escrita, os temas abordados, como a representação do feminino).

Para o primeiro ponto de análise, sobre a especificidade de **Torto arado**, focamos na obra em si, em sua singularidade e particularidades, pois a ideia é evitar a aplicação de julgamentos de valor estético pré-definidos ou a comparação com

convenções literárias dominantes. Isso significa analisar o romance de forma imparcial, buscando entender sua própria linguagem, narrativa e construção sem compará-la a critérios pré-existentes de "boa" ou "má" literatura. Dessa forma, permitimos que a obra seja explorada por suas próprias características, na qual aspectos menos convencionais ou dissonantes podem ser apreciados e entendidos em seu próprio contexto.

Em outro ponto de análise, quando falamos sobre enquadrar a obra em convenções estéticas e literárias mais tradicionais e aceitas, como as estudadas por Hutcheon (1984), que explorou como a reescrita de histórias e a metaficção desafiam e reinterpretam os arquétipos tradicionais, representados pelos padrões reconhecíveis de personalidade e comportamento: o herói, o vilão, o mentor, entre outros. Isso seria feito para mostrar que, apesar de suas características dissonantes ou inovadoras, a obra ainda possui qualidades que a tornam parte do conjunto de produções culturais reconhecidas e respeitadas na sociedade. Nesse entendimento, **Torto arado** poderia ser analisado à luz dessas convenções estéticas (as irmãs como heroínas e Salomão, dono da Fazenda, como vilão), evidenciando elementos que as conectam com outras obras literárias canonizadas, mesmo que aborde temas ou utilize técnicas que podem ser consideradas diferentes.

De forma geral, a partir do questionamento de Dalcastagnè (2012), podemos considerar que a obra em questão aborda temas complexos e abrangentes, como as experiências das mulheres no sertão nordestino, as questões de desigualdade social e suas lutas por justiça, na forma de resistências cotidianas. Caso optássemos pelo primeiro caminho de análise, poderíamos explorar a narrativa do livro, que cria uma voz única e poderosa por meio das personagens femininas, dando espaço às suas histórias e perspectivas individuais. Caso escolhêssemos o segundo caminho, poderíamos destacar como o romance se insere no cenário literário brasileiro ao abordar esses temas relevantes, utilizando técnicas literárias que podem ser associadas às correntes estéticas mais tradicionais.

Em qualquer uma dessas abordagens, o objetivo estaria centrado em compreender e apreciar **Torto arado** em sua totalidade, considerando tanto suas características próprias quanto seu papel dentro do panorama literário contemporâneo para evidenciar a representação do feminino dentro do romance, já que as personagens femininas se sobressaem em relação aos personagens masculinos, haja vista, quebrarem paradigmas, determinando o destino de suas próprias vidas.

Sendo assim, retomamos aos questionamentos que motivaram a escrita dessa tese: 1) Como o escritor Vieira Junior aborda as personagens femininas em sua obra?; e 2) Qual(is) efeito(s) de sentido essa representação feminina causa na obra? No conjunto crítico de tentarmos responder essas questões, recorreremos à Dalcastagné (2005), já que entende que a invisibilidade pode não ser apenas uma característica do objeto, mas também um reflexo da forma como as pessoas observam o mundo ao seu redor. Assim, essa invisibilidade não estaria apenas ligada àquilo que não é visível, mas também à nossa capacidade de enxergar e compreender. Pois

Quando se afirma que algo é invisível, a situação é, de algum modo, tornada objetiva. Ser invisível seria a qualidade de um objeto (uma pessoa, um grupo de pessoas). Mas talvez o reverso da invisibilidade seja justamente a dificuldade de enxergar. Passaríamos, então, da pretensa objetividade de uma situação, para o problema da subjetividade do observador (Dalcastagné, 2005, p. 15).

No contexto do romance, a invisibilidade está relacionada com a representação das personagens femininas Bibiana e Belonísia, que pertencem a um contexto rural e desfavorecido, muitas vezes invisível aos olhos da sociedade. A narrativa explora como são marginalizadas, seja por sua posição social, gênero ou origem étnica. A invisibilidade, nesse sentido, não é apenas sobre a falta de visibilidade, mas também sobre a falta de compreensão e empatia. O que equivale dizer que as personagens femininas são invisibilizadas pela sociedade e pela maneira como suas histórias e desafios muitas vezes não são plenamente reconhecidos ou compreendidos. Por esse caminho,

É ele, o observador (que somos cada um de nós, nossos escritores preferidos, nossos melhores narradores) que escolhe (obviamente imerso em sua própria experiência, de classe, de gênero, de vida) o que quer, o que pode (o que queremos, o que podemos) ver (Dalcastagné, 2005, p. 15).

Dessa forma, quando analisamos a representação do feminino na obra, é importante levar em consideração tanto a invisibilidade objetiva que as personagens enfrentam quanto a complexidade da percepção e da empatia do leitor em relação às suas experiências. Nesse caso,

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valorização negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que

buscam falar em nome desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes (Dalcastagnè, 2005, p. 15).

A partir das considerações de Dalcastagnè (2005), acima expostas, entendemos que as personagens femininas no contexto do romance representam um grupo marginalizado de mulheres rurais no sertão nordestino, as quais vivenciam uma identidade coletiva que é desvalorizada pela cultura dominante em termos de gênero, classe social e localização geográfica.

Contudo, Dalcastagnè (2005) menciona a possibilidade de quebrar esse silêncio por meio da produção literária feita pelos próprios membros do grupo marginalizado (como quando Bibiana sente o desejo de entender seu lugar no mundo, de ler e escrever sobre ele), como demonstrados no trecho abaixo, narrados e focalizados por Bibiana:

Eu achava tudo aquilo interessante, mas nunca havia parado para pensar porque estávamos ali, o que poderia modificar nessa história, o que dependia de mim mesma ou o que dependeria das circunstâncias. Mas ouvir as coisas que ele falava iluminou meu dia, e quis ouvir mais [...] Talvez fossem apenas as afinidades que descobrimos nos caminhos para a feira: a vontade de estudar, a casa de dona Firmina se tornou minúscula para o que ansiávamos; a vontade de deixar a fazenda que, assim como nele, foi despertada em mim (Vieira Junior, 2019, p. 53).

Em face disso, o autor, a partir das suas próprias experiências e inquietações sobre o sofrimento desse povo que até hoje ainda vive em condições análogas à escravidão, a mercê da própria sorte e desassistidos de todos os tipos de direitos, deu voz às personagens femininas, permitindo que suas histórias, pensamentos e experiências fossem apresentados de maneira autêntica, que representasse a realidade de muitas pessoas que ainda vivem essas desigualdades sociais e que ainda enfrentam os problemas retratados na obra.

Então, compreendemos que as irmãs puderam tornaram-se protagonistas de suas próprias narrativas, enfrentando o silêncio imposto pela marginalização social e a sobreposição de vozes que tentaram falar por elas. Assim, percebemos a importância da literatura em permitir que essas vozes silenciadas fossem finalmente ouvidas e representadas em sua complexidade, conforme apontamentos de Dalcastagnè (2005, p. 16):

O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em

questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala.

Dalcastagnè (2005) aborda, nesse caso, o desafio de representar de maneira autêntica e abrangente as diversas perspectivas e experiências das pessoas, pois a representatividade envolve muito mais do que mostrar um olhar honesto sobre os outros ou reconhecer suas peculiaridades individuais. Para Dalcastagnè (2005), a representação precisa capturar a variedade de maneiras pelas quais diferentes grupos de pessoas percebem e experienciam o mundo, levando em consideração a diversidade de percepções. Também destaca a importância do acesso à voz como um elemento fundamental para a representação precisa, porque nesse contexto, ter voz significa ter a capacidade de contar suas próprias histórias.

A partir das considerações de Dalcastagnè (2005), entendemos que o problema da representatividade não pode ser resolvido apenas pela vontade das pessoas que já têm o privilégio de falarem e serem ouvidas. Dessa forma, podemos considerar que a representação das personagens femininas Bibiana e Belonísia não é apenas uma questão de refletir suas histórias pessoais, mas também de transmitir as complexidades das experiências das mulheres rurais no sertão nordestino, como serviço doméstico não remunerado; a luta contra a dominação masculina presente na história e violências (física, sexual, emocional e estrutural).

Em face dessa realidade, Vieira Junior (2019) em **Torto arado** permitiu que essas personagens tivessem acesso à voz, contribuindo para a diversidade de percepções do mundo dentro da obra literária, rompendo com a exclusividade dos lugares de fala que muitas vezes existem na sociedade, sendo que isso também destaca a importância de reconhecermos a necessidade de uma representatividade autêntica e inclusiva em narrativas literárias. Sendo que,

São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, essas vozes cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário (Dalcastagnè, 2012, p. 16).

Bibiana e Belonísia personificam as vozes que, historicamente, foram relegadas às margens do cânone literário convencional: mulheres sertanejas, cujas vivências frequentemente não foram reconhecidas ou valorizadas, as quais ocupam uma posição periférica na representação dominante da literatura.

Esse posicionamento marginal é frequentemente acompanhado do questionamento sobre a legitimidade dessas vozes. Sobre esse assunto, Dalcastagnè (2012) sugere que as vozes marginalizadas, como as dessas personagens femininas, frequentemente, enfrentam dúvidas quanto à sua capacidade de contribuir para a produção literária, como reflexo das estruturas sociais e culturais que historicamente minimizam ou excluíram as perspectivas das mulheres rurais e de outros grupos marginalizados.

A presença dessas vozes marginalizadas no contexto da obra cria uma tensão intrínseca na compreensão convencional do que constitui o literário. Ao trazer à tona as vozes femininas do sertão nordestino, o romance cria um ambiente de transformação literária, no qual a representação destas vozes marginalizadas, como a das mulheres do sertão, desafia as expectativas literárias estabelecidas e expande os horizontes da literatura. No romance, a legitimidade das vozes marginalizadas reafirma o poder de enriquecer e ampliar nossa percepção da literatura ao trazer perspectivas autênticas e diversas para o centro da narrativa, redefinindo o escopo do fazer literário.

Diante do aparato de análises feitas até aqui, passamos agora a necessidade de compreendermos o contexto literário da obra em estudo. O romance **Torto arado** trata da vida das personagens-irmãs, Bibiana e Belonísia, no sertão da Chapada Diamantina (Bahia), mais precisamente na fazenda Água Negra, onde as casas são feitas de barro e o plantio é a sobrevivência, assim como podemos evidenciar no excerto abaixo:

O gerente queria trazer gente que ‘trabalhe muito’ e ‘que não tenha medo de trabalho’, nas palavras de meu pai, ‘para dar seu suor na plantação’. Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abóbora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada (Vieira Junior, 2019, p. 23)

Na primeira parte do romance, “Fio de Corte”, a atenção recai sobre a irmã mais velha, Bibiana, e as tramas de sua vida, sua meninice, o casamento com o primo Severo, o entendimento de um mundo maior do que aquela realidade da fazenda onde vivem, assim como a consciência adquirida da exploração sofrida por seus familiares, juntamente com outras famílias de humildes agricultores que trabalham para os donos

da fazenda, sendo reféns da terra e dos latifundiários que cativam numa forma de escravidão moderno.

Na segunda parte do romance, “Torto Arado”, observamos a trama sob o olhar da irmã mais nova, Belonísia, a qual precisa se ajustar a sua nova realidade com a ausência de Bibiana e sua voz, os relatos que faz sobre seu casamento com Tobias, um empregado novo de Água Negra, assim como sua posterior viuvez e a conscientização política, advinda tanto de suas observações sobre o mundo, como do convívio com o primo Severo.

Na última parte do romance, “Rio de Sangue”, a vida das irmãs volta a se enredar com o retorno de Bibiana e Severo à Água Negra. Nessa parte, anteriormente evocada, Santa Rita Pescadeira ganha enfoque. Numa tentativa de resistência ancestral, a encantada do Jarê “toma para si” tanto Bibiana quanto Belonísia, misturando a mística dessa religião ao cotidiano de luta e afirmação de ser no mundo quando ocupa os corpos das irmãs, em um momento de tomada de fé, consciência política e resistência. Nessa parte, também descobrimos mais sobre a vida de Donana e os acontecimentos que levaram a faca à suas mãos.

No que se refere a faca, ressaltamos que ela assume uma relevância simbólica de narrativa profunda dentro da trama do romance, pois se entrelaça com as personagens e acontecimentos. Ela se torna um símbolo poderoso, refletindo as batalhas, transformações e resistências das personagens contra circunstâncias opressivas, já que não cumpriu “[...] nenhuma das destinações que sua proprietária inicialmente havia planejado. Nem vendida a um vendedor ambulante, nem deixada como herança para a família” (Vieira Junior, 2019, p. 178). Para Donana, a faca também representa o desaparecimento de sua filha Carmelita.

A trajetória de Carmelita toma um rumo trágico quando Donana permite a entrada de um homem gentil em suas vidas. Esse homem se integra à rotina da família, porém, aos poucos, revela sua natureza violenta, abusando de Carmelita. Inicialmente, Donana acredita que a tristeza de Carmelita seja devido aos ciúmes do novo companheiro. Entretanto, à medida que os abusos se intensificam, a verdade se torna evidente. Carmelita é encontrada debaixo do corpo desse homem, traumatizada e ferida:

Quando Donana encontrou a filha Carmelita, moça há poucos anos, debaixo do corpo do seu homem, de calças arriadas, na cama onde se deitava do cansaço sem fim, se enverrou no chão como um jumento que não quer seguir

o caminho que lhe resta. Retesou todo o corpo como se nunca mais fosse deixar aquela posição. Gritou com grande cólera, pôs os meninos em prontidão, sua fúria era seu próprio desespero. 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 (Vieira Junior, 2019, p. 179).

Diante desses acontecimentos, Donana em uma noite de lua escura decide enfrentar o homem, matando-o com a faca:

Foi numa noite em que a lua escureceu, por trás das nuvens que no dia seguinte lavariam a terra com a chuva, que tomou a decisão. As águas que ainda não tinham precipitado, mas que previa no cenário da noite, lavariam a terra de tal forma que não restaria vestígio de nada. Ele saiu para pescar levando uma garrafa de bebida. Era um hábito que o acompanhava desde a chegada. Donana, que seguiu em sua companhia algumas vezes, não pescou mais ao seu lado. Se sentou em casa e seu juízo foi sendo carcomido pelo rancor, pelo que havia visto, pelo que a machucava, pelo que destruía Carmelita. Quando chegou ao local onde ele estava viu que dormia, prosternado na beira do rio. Parecia morto antes mesmo de ser sangrado. Não havia luz, não havia candeeiro nas mãos de Donana. Não queria deixar rastros ou lembranças de seus passos e atos. Ninguém saberia de nada, diria apenas que ele havia partido sem deixar indicação do destino. Antes de pensar na justificativa que daria, sangrou o homem como se sangrasse um porco. Arrastou seu corpo com os bolsos cheios de pedras, que ela mesma enfiou lá, para dentro do rio. Não temeu que viessem lhe perguntar pelo desaparecimento do companheiro nos dias que se seguiriam (Vieira Junior, 2019, p. 179).

A relação entre mãe e filha se deteriora, e Carmelita decide ir embora de casa. Donana é tomada pela culpa e raiva diante de sua própria negligência, e, por isso, passa seus últimos anos carregando a memória de Carmelita. A partir dessa passagem na obra podemos inferir que essa confiança depositada em homens "gentis", é na verdade, muitas vezes, a oportunidade para eles acometerem abuso sexual contra seus filhos e filhas, sendo esse um reflexo impactante na complexidade das experiências femininas. Essa representação serve como uma poderosa crítica à idealização de relacionamentos e à expectativa tradicional de que as mães devem ser as guardiãs inquestionáveis de seus lares. Também destaca como a confiança nas relações afetivas muitas vezes cega as mulheres para os perigos que podem residir em seus próprios lares. Além disso, desafia a tendência cultural de culpar automaticamente as mães, as quais, ao confiarem em seus companheiros, são frequentemente responsabilizadas pelo abuso sexual ocorrido em suas famílias, pois reforça a importância de reconhecer a vulnerabilidade das mulheres e a necessidade de uma abordagem mais abrangente e compassiva para entender as complexas dinâmicas de poder e abuso que podem ocorrer nos lares.

A narrativa do romance também enfatiza como essas situações de abuso sexual deixam mágoas e traumas profundos em todas as partes envolvidas. Além das vítimas, Donana, que confiou no parceiro, acabou por ser traída, enfrentando uma carga emocional devastadora, questionando sua própria responsabilidade e sofrendo por não ter percebido os sinais de perigo.

A obra, ao trazer essa representação para o centro da narrativa, não apenas reafirma a complexidade da representação do feminino, mas também desafia estereótipos e promove uma discussão crítica sobre as consequências do abuso sexual e a necessidade de responsabilização dos agressores.

Quanto às personagens femininas em análise, Bibiana, como já dito, é uma das protagonistas do romance e sua história começa na infância. O livro inicia contando o fatídico incidente do corte das línguas de Bibiana e de Belonísia com a faca da avó Donana, no qual a segunda perde a sua, enquanto a primeira apenas se fere:

Junto com o sabor de metal que ficou em meu paladar se juntou o gosto do sangue quente, que escorria pelo canto de 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. 08).

O imaginário da personagem se cria na fazenda Água Negra. Nesse primeiro momento, o mundo dela é o terreiro de casa e o universo da fazenda em si, com suas plantações e povo do local. Seu núcleo familiar é composto pelos pais, Zeca Chapéu Grande e Salustiana Nicolau; pela avó, Donana, e pelos irmãos mais novos, Belonísia, Domingas e Zezé.

Primeira de quatro filhos vivos, quando nasceu seus pais já eram trabalhadores da fazenda. Sua relação com Belonísia era mais próxima e, talvez por isso, eram as que mais se desentendiam. Bibiana conta:

Andávamos juntas pelo terreiro da casa, colhendo flores e barro, catando pedras de diversos formatos para construir nosso fogão, galhos para fazer nosso jirau e nossos instrumentos de trabalho para arar nossas roças de brinquedo, para repetir os gestos que nossos pais e nossos ancestrais nos haviam legado (Vieira Junior, 2019, p. 14).

Disputavam espaços, sobre o que plantar, sobre o que cozinhar. Quando as disputas se tornavam brigas e gritos, Salustiana intervinha, pouco paciente, e as levava de volta para casa retirando a liberdade de sair até que se comportassem.

Prometiam, então, que não brigariam mais, até que saiam para o quintal e as brincadeiras e rixas eram retomadas.

Depois do episódio da perda da língua, as disputas foram esquecidas por um tempo, pois “[...] agora uma teria que falar pela outra. Uma seria a voz da outra” (Vieira Junior, 2019, p. 15). As irmãs se tornaram uma parte da outra e foi dessa forma que cresceram, aprenderam a roçar, observar as rezas de seus pais e manifestar seus seres no mundo.

Nesse ínterim, a narrativa traça os acontecimentos com Donana, que some com a faca após o incidente e nunca se recupera depois do ocorrido; ela foi perdendo a lucidez em decorrência do acúmulo de anos em sua mente e da velhice de seu corpo. Bibiana, infelizmente, foi à pessoa que encontrou seu corpo:

Numa tarde de fevereiro, no meio da modorra que o calor nos fazia, Donana saiu sem que percebêssemos. Quando minha mãe, que lavrava um pedaço de terra mais perto de casa, entrou para tomar um copo d’água, percebeu que a sogra não estava ali. Pediu que eu fosse atrás dela. Procurei Belonísia para me acompanhar, mas não a encontrei. Desci pelo caminho que minha avó costumava fazer buscando por meu pai, acompanhada dos ‘meninos’. [...] Foi assim que cheguei à beira do rio Utinga, no raso que era passagem permanente para o brejo no caminho das roças, e encontrei Donana emborcada como um bicho na beira e dentro d’água. Seus cabelos brancos pareciam uma esponja luminosa que refletia a luz do sol no espelho que se formava. [...] Assombrada com aquela visão [...], sacudi minha avó — poderá acordar? —, virei seu corpo pequeno e frágil, puxei sem conseguir, não tinha força para retirá-la da água (Vieira Junior, 2019, p. 18).

Anos depois do emudecimento da irmã, chega à fazenda seu tio Sutério, irmão de Salustiana, com a esposa Hermelina e os seis filhos. Nesse momento, é anunciada a entrada do primo Severo na história de Bibiana.

Ainda crianças, Severo foi o primeiro motivo de rivalidade entre as irmãs após o incidente com a faca. Movida pelo ciúme, Bibiana contou à Salustiana que Belonísia teria beijado o primo debaixo do umbuzeiro, o que foi motivo de punição para a irmã mais nova. Ao longo da história soubemos que isso não ocorreu de fato, que apenas admiravam os vagalumes, conforme relato de Belonísia:

Poderia ter azucrinado o juízo de minha mãe para que lhe devolvesse a surra que levei por conta da mentira que inventou sobre mim e meu primo. Mas já havia passado tanto tempo e eu não queria vê-la chorar. Nem queria sentir que revidava algo que já havia passado. Estava cicatrizado. Não queria que ela tivesse mágoa de mim, como fiquei amargurada pelo que me aconteceu, quando não pude me defender das acusações de que estava beijando

Severo. Quando o que fazíamos, eu com doze anos, era admirar os vagalumes da noite, longe dos candeeiros da casa (Vieira Junior, 2019, p. 67).

A situação foi mais uma projeção da insegurança de Bibiana pelos sentimentos que inauguravam seu coração em relação ao primo, ela intuiu a situação e adicionou a imagem do beijo à narrativa que contou para si mesma e para a mãe, dito na passagem “Ao amanhecer, fiz chegar a minha mãe a mensagem de que Belonísia estava com primo Severo debaixo do umbuzeiro na noite passada. Sem ter certeza do que vira, mas intuía, adicionei à narrativa a visão de um beijo” (Vieira Junior, 2019, p. 33).

Na segunda parte do romance, Belonísia confidencia o que realmente sente por Severo:

Não foi possível evitar, da mesma forma, recordar as bobagens que Bibiana pensou a respeito de nós dois alguns anos antes. A figura de meu primo exercia de fato um encanto sobre mim. Mas nada que pudesse ser chamado de paixão. Havia uma admiração por ser mais velho, pela energia e pelo frescor que emanavam de seus gestos, de suas histórias e principalmente de seus atos. Severo tinha uma sedução natural, como os animais da mata que não nos cansavam de surpreender com sua astúcia. Nem sempre era o conjunto de atributos que o corpo mostrava, mas estava entranhado no seu movimento pelo mundo. A minha admiração nascia da vontade de ter a mesma força, liderança e sabedoria, como se fosse o filho mais velho de Zeca Chapéu Grande, porque tudo o que admirava em Severo era a mesma capacidade que meu pai tinha de conduzir pessoas por caminhos tortuosos (Vieira Junior, 2019, p. 97).

Depois de semanas sem se falarem, só retomaram as boas relações quanto Bibiana feriu o pé e precisou de ajuda para se locomover pelo terreiro e quintal, pela roça e beira do rio. Após isso, foram superando a desordem de seus sentimentos, com o fim do encantamento de Bibiana por Severo, passando a entendê-lo apenas como um membro da família. Bibiana conta:

Aos poucos, fomos superando a desordem, e ao mesmo tempo que nos aproximávamos, evitávamos falar sobre Severo. Ele passou a ser apenas mais um membro da família e, na distância dos nossos sentimentos, todo o encantamento que ele nos produziu pareceu estar enterrado. Era esperado que o tempo cuidasse daquela paixão repentina e nos devolvesse apenas os laços de família. Meu pai, misteriosamente, parecia não saber sobre o ocorrido, ou, se sabia, preferiu não demonstrar, por qualquer motivo moral ou místico que nunca poderíamos saber (Vieira Junior, 2019, p. 97).

Passados alguns anos, com a construção de uma escola na fazenda, Bibiana criou dentro de si um desejo de se tornar professora. Nesse momento, crescidos, ela

e Severo iniciam uma relação, um apaixonamento de um pelo outro, um prazer na companhia. Nesse ponto da narrativa, Bibiana engravida:

O tempo foi passando e a barriga começou a despontar. Como estava mais magra, acho que ninguém notou, a não ser eu mesma na hora do banho no rio. Me tornei mais solitária. Sentia mais tristeza do que empolgação por tudo. Qualquer coisa me fazia chorar. Quando viu o tempo passar, quis Severo, ele mesmo, falar com meus pais, disse que não poderíamos adiar a confissão, que quanto mais o tempo passava, pior para todos (Vieira Junior, 2019, p. 61).

Severo e ela decidem, então, sair de Água Negra, numa tentativa de alcançar a sorte de continuar a estudar e, quem sabe um dia, conquistarem sua própria terra. Nesse sentido, sair da fazenda seria para Bibiana a possibilidade de quebrar o ciclo eterno das explorações, a qual até então, estava submetida, significando a chance de um novo futuro moldado por ela mesma, como dona do seu próprio destino.

Passados alguns anos Bibiana e Severo retornam à fazenda, acompanhados dos seus quatro filhos. Já formada como professora, Bibiana tomou para si a tarefa de ensinar as crianças da fazenda. Nesse ponto da história, já vemos uma Bibiana de consciência tomada e com uma relação não mais tão íntima com Belonísia, devido ao distanciamento geográfico e temporal anteriormente acontecido.

Inspirada pelo discurso de Severo sobre o sofrimento de seu povo, a percepção da precariedade do trabalho na fazenda, as condições inadequadas de suas vidas naquela terra - na qual plantavam, mas não podiam construir casas de alvenaria, que realmente ocupassem o território; na qual lavravam mas não recebiam salário - ela acompanhou o marido em seus questionamentos, durante suas palestras e reuniões com o povo com a intenção de fundar uma associação de trabalhadores: “Severo colheu assinatura para fundar uma associação de trabalhadores. Disse que precisávamos nos organizar ou, do contrário, acabaríamos sendo expulsos. Para muitos era impossível se imaginar longe de Água Negra” (Vieira Junior, 2019, p. 148).

Devido à luta pelos direitos à terra, Severo foi assassinado instantes depois de Bibiana entrar em casa. Belonísia narra o ocorrido na segunda parte do romance:

Bibiana já tinha subido na garupa da motocicleta quando recordou do que havia esquecido. Devolveu o capacete a Severo e foi buscar o bilhete. Maria e Flora ajudavam com os pratos no quintal enquanto eu tentava acender o fogo, com a roupa molhada de suor do esforço de abanar a brasa. Ouvi vários estampidos, como na madrugada do incêndio do galinheiro. Os ovos estouraram naquela noite, as aves ficaram esturricadas. Meu peito doía de ver os bichos da casa mortos por pura maldade. Não refizemos o galinheiro,

não havia ovos para estourar e produzir aquele som, que, de novo, enfraquecia meu corpo. Corri em direção ao terreiro. Eu e Bibiana chegamos à porta ao mesmo tempo. Severo estava caído. A terra seca aos seus pés havia se tornado uma fenda aberta e nela corria um rio de sangue (Vieira Junior, 2019, p. 149).

Com a morte do companheiro, vislumbramos o luto de Bibiana, atravessada pela dor. Santa Rita Pescadeira, na última parte do romance narra que:

Quando Bibiana retornou com a roupa suja de sangue, a mãe percebeu que algo havia se rompido dentro da filha, para todo o sempre. Fez com que retirasse as vestes marcadas de violência e vestisse algo para o velório do genro. Nem tentou fazer com que comesse algo. Viu que seus olhos vagavam atravessando qualquer coisa ou pessoa que se colocasse em seu horizonte (Vieira Junior, 2019, p. 154).

Durante esse período de luto por Severo, Bibiana se afunda em um mar de questionamentos sobre o que fazer em seguida, qual caminho tomar em relação à luta pela terra, pelo seu povo e pelos seus filhos. Visualizamos isso na passagem abaixo:

Quando o filho foi deitar, Bibiana permaneceu no escuro, na esperança de que algo se manifestasse para orientá-la sobre o que fazer. [...] Antes que o sono viesse, Bibiana se levantou da cadeira. A luz do sol entrava pelas frestas da porta e da janela. Abriu a porta, sentiu o sereno fresco da manhã tocar sua pele. O que seria de tudo, agora, sem Severo? O que seria dela com o vazio que tinha se apossado de seu corpo? Havia os filhos para encaminhar na vida (Vieira Junior, 2019, p. 159).

Marcada pela superação da dor, Bibiana descobre que tem valor, que era ouvida pelo povo. Santa Rita Pescadeira narra o episódio em que Bibiana discursa ao seu povo, reafirmando sua intenção de luta pela terra e pelos direitos de cada um daqueles que habitavam Água Negra:

Mas não vamos desistir. Essa semente que Severo plantou por nossa liberdade e por nossos direitos não irá morrer. Foi um que se foi. Meu companheiro e pai de meus filhos. Mas somos muitos ainda nesta fazenda. Foi embora um fruto, mas a árvore ficou. E suas raízes são muito fundas para tentarem arrancar. A mentira de que ele cuidava de plantio de maconha não ficará de pé. Nós sabemos quem planta, disse sem desviar o olhar do povo à sua frente. Nós moramos na periferia da cidade, e lá os policiais usavam a mesma desculpa de drogas para entrar nas casas, matando o povo preto. Não precisa nem ser julgado nos tribunais, a polícia tem licença para matar e dizer que foi troca de tiro. Nós sabíamos que não era troca de tiros. Que era extermínio (Vieira Junior, 2019, p. 164).

Bibiana, quanto ao papel desempenhado na diegese, é uma protagonista, pois conforme classificação de Candido (1972) encaixa-se como uma personagem de

costumes, a qual enfatiza a dimensão social e suas relações interpessoais na narrativa.

Quanto à caracterização é uma personagem redonda – ou esférica, como denominada por Forster (1927), uma vez que apresenta uma variedade maior de características, tais como as físicas (corpo, voz, gestos) expostas no romance, como no trecho: “[...] nossa pele negra ficava quase acobreada” (Vieira Junior, 2019, p. 51); também pelo grau de complexidade de ações e reflexões que ela tem ao longo do romance.

Também verificamos características psicológicas e sociais:

Passado tanto tempo, não era mais preciso nenhuma comunicação visível, seja pela troca de olhares ou pela leitura dos gestos. O ar, sentia, poderia vibrar de forma involuntária, transmitindo o mal-estar físico e mental que a outra emanava. Poderia transmitir suas agitações e suas vontades. Esses dias foram cruciais para que percebesse o quanto estavam ajustadas em suas compreensões (Vieira Junior, 2019, p. 161).

As ideologias da personagem também estão presentes durante a narrativa:

Foi nesse dia que Bibiana resolveu reunir o povo de Água Negra para falar. Mesmo enredada em seu luto, precisava expor o que pensava. Não poderia deixar as coisas se desenrolarem do jeito que estavam ocorrendo porque, do contrário, em breve todos estariam em perigo. Mesmo que o vazio permanecesse em seu corpo, não deixaria a memória de Severo ser violada por uma mentira. Logo essa mentira seria muitas mentiras a acompanharem sua história, sem que pudesse se defender (Vieira Junior, 2019, p. 161).

Se entendermos sua construção sob a ótica que leva em conta o grau de afastamento em relação ao ponto de partida na realidade, é caracterizada como uma personagem inventada, com base em um trabalho imaginativo do romancista. Podemos entender a abordagem de sua criação como “[...] construída em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia” (Rosenfeld, 1972, p. 71), haja vista a inspiração em pessoas e situações reais na escrita do romance.

Nesse ponto, entendemos que as personagens femininas em **Torto Arado** são construídas com base em elementos da realidade cultural do Nordeste, mas também são enriquecidas e aprofundadas pela imaginação do autor, resultando em uma representação autêntica e envolvente das experiências femininas na região, como a

inspiração nas vidas de mulheres reais; sendo que suas histórias são exploradas de maneira a criar personagens ricas e cativantes, embasadas em uma representação multifacetada das personagens femininas, pois elas não são unidimensionais, mas sim indivíduos com suas próprias vozes, perspectivas e dilemas. Assim, Vieira Junior foge de meros estereótipos femininos quando aborda questões complexas relacionadas ao feminino, tais como identidade, luta por justiça, relações familiares e comunitárias.

Em relação à sua função e interações que promove, influenciando as outras personagens e revelando aspectos de suas personalidades e histórias, pode ser, de acordo com a função de Agente da ação – condutor da ação, pois é uma personagem que dá o primeiro impulso à ação (Bourneuf; Quellet, 1972). Percebemos isso quando cede à curiosidade sobre a faca da avó; quando se apaixona por Severo e decide ir embora de Água Negra, também na vontade de ser professora, que a impulsiona a seguir seu sonho.

Sobre as características da narração e focalização na personagem, o narrador da primeira parte do romance, “Fio de corte”, é Bibiana, a qual é caracterizada como narrador em primeira pessoa ou narrador personagem, sendo que participa diretamente da história como qualquer personagem.

Um exemplo de narração em primeira pessoa da personagem acontece logo após o incidente com a faca de Donana, quando Bibiana conta:

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 de 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. 15).

Pela classificação narrativa de Genette (1972) é classificada como Homodiegética (em relação à história), uma vez que participa da história narrada. E, extradiegética (em relação ao nível narrativo), pois é uma narradora do primeiro nível (o narrador se apresenta explicitamente como o contador da história, assumindo a responsabilidade pela narração dos eventos) que conta sua própria história.

Quanto à focalização narrativa, baseada na proposição de Genette (1972), a qual leva em consideração a relação do narrador com o universo diegético (mundo fictício da história), o narratário (a quem o narrador se dirige) e o leitor, classificamos

a focalização de Bibiana como homodiegética-autodiegética. A definição se aplica porque a personagem é um agente dentro da diegese do romance que narra sua própria história; narradora e protagonista comungadas na mesma pessoa. Como verificamos na passagem que inaugura o romance:

Quando retirei a faca da mala de roupas, embrulhada em um pedaço de tecido antigo e encardido, com nódoas escuras e um nó no meio, tinha pouco mais de sete anos. Minha irmã, Belonísia, que estava comigo, era mais nova um ano. Pouco antes daquele evento estávamos no terreiro da casa antiga, brincando com bonecas feitas de espigas de milho colhidas na semana anterior (Vieira Junior, 2019, p. 07).

Essa característica de focalização acaba enriquecendo a narrativa, pois imprime uma riqueza interior aos relatos narrados, proporcionando maior envolvimento emocional com a jornada da protagonista.

A focalização autodiegética é também uma focalização interna, na qual o foco narrativo também é direcionado à própria narradora. Para Bibiana, enquanto narradora, isso significa que além de descrever e analisar o que acontece na interioridade das personagens, ela também explora e revela seus próprios pensamentos e emoções, como demonstra a seguinte narração de Bibiana: “Sem conseguir dormir o resto da noite, nem olhar para minha irmã, fui tomada por um sentimento de decepção e rivalidade que desconhecia até aquele instante” (Vieira Junior, 2019, p. 32).

A focalização de Bibiana também é por vezes restritiva, pois não revela tudo o tempo todo. Há fatos da história sujeitos a interpretações; ela conta a história a partir de seu ponto de vista, baseado no que sabe, vivenciou ou acredita, mas às vezes não conhece tudo sobre as personagens e eventos da diegese. Um exemplo disso ocorre na seguinte passagem:

Belonísia demonstrava firmeza em seu semblante. Estava muito claro que ela havia assumido um lado nessa história. Embora, primo Severo não fosse mais um empecilho para nossa irmandade, e o encanto por ele parecesse ter se esvanecido. Seu posicionamento me soou como uma advertência sobre até onde poderíamos ir, enquanto irmãs (Vieira Junior, 2019, p. 10).

Em vista disso, consideramos que a polimodalidade focal domina a narrativa de Bibiana; com uma focalização variável, enquanto narradora, ela assume diferentes focalizações em relação ao que pretende contar, variando-as de acordo com suas

necessidades e conveniências, ora restritiva para algumas personagens, como com a tentativa de adivinhar as ações de Donana:

Minha avó apenas olhava, sem interesse, resmungava e voltava para o quarto, se ocupando de retirar e colocar os objetos em sua velha mala, como se aguardasse a qualquer momento um convite para uma viagem de volta à fazenda onde havia nascido, o único lugar que parecia lhe interessar na vida (Vieira Junior, 2019, p. 17).

Ora onisciente, principalmente quando trata das observações sobre si mesma, como exemplificado no excerto abaixo:

Escutei tudo suavizando minha respiração, atenta ao que diziam, na mesma medida que estava alerta à presença de minha mãe, que poderia chegar a qualquer momento e me surpreender escutando a conversa. Sabia bem que repreensão teria se fosse apanhada ouvindo duas pessoas mais velhas (Vieira Junior, 2019, p. 25).

Quando analisamos a categoria de tempo, em **Torto arado** não há um tempo exato em que se passa a história de Bibiana. Porém, podemos recorrer a algumas pistas para encaixá-lo temporalmente, como na passagem:

O gerente da fazenda chegou numa Ford Rural branca e verde para nos conduzir ao hospital. Essa Rural, como chamávamos, servia aos proprietários quando estavam na fazenda, servia a Sutério para os trabalhos como gerente, se deslocando entre a cidade e Água Negra, ou percorrendo as distâncias na própria fazenda, quando não queria fazer a cavalo (Vieira Junior, 2019, p. 10).

Para a personagem Bibiana, há dois marcos temporais importantes relacionados à sua própria idade e não à obra como um todo: como quando relata sobre o acidente com a faca, conforme evidenciamos no trecho “Quando retirei a faca da mala de roupas, embrulhada em um pedaço de tecido antigo e encardido, com nódoas escuras e um nó no meio, tinha pouco mais de **sete anos**.” (Vieira Junior, 2019, p. 06, grifo nosso); e sua primeira gravidez, antes de sair da fazenda acompanhada de Severo, como constatado na passagem “[...] fui tomada por uma intensa ansiedade quando comecei a sentir tontura e enjoos quase diários. Tinha **dezesseis anos** e já havia visto muitas mulheres da fazenda pegarem barriga” (Vieira Junior, 2019, p. 56, grifo nosso).

Bibiana já adulta retorna à Água Negra, sendo que “[...] o ano do regresso foi o ano em que chegou a primeira televisão à fazenda” (Vieira Junior, 2019, p. 114), sem

uma datação específica citada, contudo algum tempo antes da chegada da energia elétrica no local.

Quanto à duração da história, a diegese se estende ao longo de muitos anos de forma não-linear, em um tempo psicológico. Em relação à Bibiana, o tempo psicológico marca o seu relato, pois sua infância é narrada, para posterior vislumbre da vida adulta e retorno a algum feito da juventude. Situação que infere uma anacronia (quando há desencontros entre a ordem cronológica dos eventos na diegese e a ordem em que eles são narrados no discurso), constituindo uma narrativa secundária subordinada à narrativa principal.

Um exemplo disso é a própria explanação da narrativa feita por ela, na parte “Fio de Corte”, no qual inicia contando o fatídico incidente com a faca da avó. Em seguida, esmiuça as impressões tidas durante a ida ao hospital, local no qual nunca haviam pisado. Após, conta sobre seu nascimento e o lugar que ocupava na família baseado no que Salustiana havia contado. Assim, como acrescenta um breve relato das condicionantes que fizeram Donana se estabelecer junto ao filho e a nora em Água Negra.

A narrativa é inaugurada com o relato de Bibiana estruturado em uma analepse, caracterizada pela antecipação de eventos futuros na narrativa, que ainda não aconteceu dentro do tempo diegético da história, conforme comprovamos no excerto abaixo:

Quando retirei a faca da mala de roupas, embrulhada em um pedaço de tecido antigo e encardido, com nódoas escuras e um nó no meio, tinha pouco mais de sete anos. Minha irmã, Belonísia, que estava comigo, era mais nova um ano (Vieira Junior, 2019, p. 06).

Logo depois, verificamos uma analepse interna (caracterizada pela inserção de excertos da história relativos à narrativa principal, com a intenção de expandir o contexto da história, adicionar camadas sem interferir no curso presente da narração, para esclarecer antecedentes), a fim de entendermos o contexto desse futuro próximo da personagem na narrativa, momento imediatamente anterior ao corte na língua, catarse da personagem Bibiana, quando se tornou a voz da irmã:

Pouco antes daquele evento, estávamos no terreiro da casa antiga, brincando com bonecas feitas de espigas de milho colhidas na semana anterior. Aproveitávamos as palhas que já amarelavam para vestir feito roupas nos sabugos. Falávamos que as bonecas eram nossas filhas, filhas de Bibiana e

Belonísia. Ao percebermos nossa avó se afastar da casa pela lateral do terreiro, nos olhamos em sinal de que o terreno estava livre, para em seguida dizer que era a hora de descobrir o que Donana escondia na mala de couro, em meio às roupas surradas com cheiro de gordura rançosa.

Em geral, ocorrem analepses internas heterodiegéticas com Bibiana. Isso ocorre, por exemplo, quando nos é contada a história de Salustiana, a fim de entendermos o contexto do nascimento de Bibiana, conforme observamos no excerto abaixo:

Salu disse que eu era a filha mais velha, a primeira de quatro filhos vivos e de outros tantos que nasceram mortos. Belonísia veio pouco tempo depois, enquanto minha mãe ainda me amamentava, contrariando a crença de que quem amamenta não engravida. Entre nós duas, diferente dos intervalos entre os outros filhos, não houve natimortos. Dois anos depois que nasceram dois filhos mortos veio Zezé e, por último, Domingas. Entre eles, mais duas crianças que não vingaram (Vieira Junior, 2019, p. 12).

Analepses externas (que não interferem na progressão da narrativa principal) são percebidas com o acréscimo de narrativa sobre Donana, para entendemos o contexto de crescimento de Bibiana e delineamento da narrativa geral:

Donana notava que crescíamos e, curiosas, invadiamos seu quarto para perguntar sobre as conversas que escutávamos e sobre as coisas de que nada sabíamos, como os objetos no interior de sua mala. A todo instante éramos repreendidas por nosso pai ou nossa mãe. Minha avó, em particular, só precisava nos olhar com firmeza para sentirmos a pele arripiar e arder, como se tivéssemos nos aproximado de uma fogueira (Vieira Junior, 2019, p. 06).

O mesmo ocorre no trecho abaixo, que conta um pouco da história da chegada de Donana à fazenda Água Negra:

Quando nascemos, nossos pais já eram trabalhadores da Fazenda Água Negra. Meu pai havia ido buscar Donana semanas antes do meu nascimento. Cresci ouvindo minha avó se queixar da distância da fazenda onde havia passado sua vida, nota evidente de uma saudade que não admitia sentir. Não exigia seu retorno, compreendia seu papel ao lado do filho, mas não deixava de externar seu lamento. Quando meu pai apareceu na fazenda onde havia nascido, para buscá-la, Donana já se encontrava sozinha na casa velha onde viveu quase todo o seu tempo. Seus outros filhos haviam partido em busca de trabalho, cada um na sua vez. A primeira a deixar a casa depois de meu pai havia sido Carmelita, que partiu sem indicar o rumo que tomaria, logo após a mãe ficar viúva pela terceira vez. Mas a própria Donana, em seu íntimo, quis que a filha seguisse seu destino (Vieira Junior, 2019, p. 13).

Também ocorrem momentos de analepses repetitivas (também analepses internas homodiegética), ou seja, *flashbacks* dentro da mesma linha de ação da narrativa principal com a personagem, que é quando a narrativa regressa explicitamente ao que foi dito anteriormente, para reforçar alguma conexão. Como quando Bibiana no ato da partida relembra incidentes acontecidos anteriormente e de grande importância na sua relação com Belonísia, assunto retomado volta e meia em seus relatos, como no excerto abaixo:

Na madrugada da partida, a mala antiga de Donana estava arrumada, com a poeira espanada, para que eu pudesse levar o pouco que tinha para essa nova vida que despontava. Levantei enquanto todos dormiam, pedi a Deus pela saúde e pela vida de todos durante o tempo que passaria fora. Pedi que os encantados me ajudassem a não ser considerada uma desonra e que, quando retornasse com dinheiro, já estabelecida em nossa terra, para buscar nossas famílias, todos entendessem que aquela viagem havia sido por uma boa causa. Pedi a Deus, especialmente por Belonísia, **que há pouco mais de dez anos compartilhou comigo o incidente que mudou de certa forma nossas vidas. [...] Dentre as coisas que levava, e talvez a que mais me machucava, era a minha língua. Era a língua ferida que havia expressado em sons durante os últimos anos as palavras que Belonísia evitava dizer por vergonha dos ruídos estranhos que haviam substituído sua voz. Era a língua que a havia retirado de certa forma do mutismo que se impôs com o medo da rejeição e da zombaria das outras crianças. E que por inúmeras vezes a havia libertado da prisão que pode ser o silêncio** (Vieira Junior, 2019, p. 64, grifo nosso).

A analepse repetitiva, por nós grifada, é demarcada pelos momentos de rememoração da perda da língua de Belonísia, e de quando Bibiana se tornou a voz da irmã.

A categoria do tempo desempenha um papel complexo e essencial na narrativa de **Torto arado**. Vieira Junior utiliza uma abordagem não linear para explorar o tempo, intercalando analepses (*flashbacks*) que remontam a eventos passados e prolepses (antecipações) que projetam eventos futuros na história. Isso cria uma narrativa rica e dinâmica, onde o tempo não é apenas uma progressão linear, mas um elemento que mergulha nas memórias das personagens e em suas perspectivas de futuro, como analisado na trajetória de Bibiana. O tempo também é empregado para destacar momentos cruciais na vida dessa personagem, como sua primeira gravidez, enfatizando a importância desses marcos temporais em sua jornada. Além disso, a narrativa sublinha o tempo psicológico, explorando a evolução das personagens ao longo do tempo e como suas experiências passadas continuam a afetar suas vidas no presente. Assim, o uso habilidoso do tempo na obra não apenas enriquece a estrutura

narrativa, mas também contribui para a compreensão das complexas relações familiares e experiências das personagens ao longo de suas vidas.

Para tratar a categoria espaço com Bibiana, visitamos o lugar onde se passa a ação da sua narrativa, isto é, a fazenda Água Negra, onde cresceu e viveu até a adolescência, como conta no trecho “[...] quando nascemos, nossos pais já eram trabalhadores da Fazenda Água Negra” (Vieira Junior, 2019, p. 13).

Em questão de ambientes, eles são os mais variados para a personagem, que ambienta sua narrativa na casa dos pais, no terreiro e na beira do rio, assim como podemos observar no seguinte trecho: “Nós, crianças, permanecíamos distantes das atividades principais, os mais novos em brincadeiras ao redor da casa; os mais jovens disputando a atenção dos adultos” (Vieira Junior, 2019, p. 31).

Também, um pouco maior, vivencia a escola, na qual cria o desejo de se tornar professora; em carta para a família, anos depois, “Bibiana contou que ela tinha feito um supletivo, e no próximo ano ingressaria numa escola pública de magistério (Vieira Junior, 2019, p. 96).

De forma geral, percebemos que o espaço no qual Bibiana cresce, a fazenda Água Negra, ocupa um papel central na definição de sua identidade, assim como é emblemático para o delineamento de sua história. A inserção social da personagem, no seio familiar e na comunidade que existe em Água Negra, também seu entendimento do seu povo pertencer àquela terra, transmitem informações tanto sobre seu contexto social e cultural, quanto contribuem para construir sua personalidade e moldar sua forma de interagir com o mundo.

A representatividade feminina de Bibiana em **Torto arado** é complexa e multifacetada, revelando uma personagem que desafia estereótipos de gênero, lida com questões profundas e exerce um papel fundamental na narrativa, através das questões relacionadas à sua identidade, luta por justiça, relações familiares e comunitárias. Usada como veículo para explorar temas sociais mais amplos, como a luta pela posse da terra e os direitos dos trabalhadores, sua coragem ao expor suas ideologias e tomar decisões importantes, como reunir o povo de Água Negra para falar e preservar a memória de Severo, demonstrando seu papel de agente da ação na narrativa.

Além disso, destacamos a importância da focalização narrativa em Bibiana, já que ela é a narradora em primeira pessoa e participa diretamente do enredo como

qualquer personagem, permitindo que os leitores acessem suas emoções e perspectivas, o que contribui para um maior envolvimento emocional com sua jornada.

Também protagonista do romance, a segunda parte da narrativa, “Torto Arado”, é contada por Belonísia, a irmã mais nova de Bibiana. Sua história inicia com o relato de um sonho com o incidente da perda de sua língua:

Durante anos acordei, no meio da noite pesada, molhada de suor, com esse mesmo sonho, contado de muitas maneiras, mas sempre com o homem bem-vestido, a cerca, o punhal de Donana e o sangue que brotava do chão. O único sentimento bom que essas imagens me deixavam era que eu gritava, falava pelos cotovelos, coisa que havia muitos anos já não fazia (Vieira Junior, 2019, p. 66).

Em seguida, conta como foram os dias que se sucederam à partida de Bibiana; especialmente, como se sentiu com a constatação de que a irmã, até então entendida como uma extensão de si mesma, havia ido embora. Após a partida de Bibiana, Belonísia continuou auxiliando os pais no cuidado da fazenda. Um tempo depois da partida da irmã, durante o período das chuvas, em março daquele ano, a escola foi inaugurada na fazenda, substituindo a sala apertada na casa de uma moradora, que era cedida três vezes por semana para as aulas:

No mesmo tempo, ainda antes do Dia de São José, o prefeito inaugurou a escola, que teve a construção — com telhas de cerâmica que nenhuma casa de trabalhador poderia ter — concluída no verão. O prédio recebeu o nome de Antônio Peixoto, pai dos Peixoto. Homem que, diziam, foi proprietário da fazenda, mas nunca havia posto os pés ali (Vieira Junior, 2019, p. 69).

Para o pai de Belonísia, Zeca Chapéu Grande, era muito importante que os filhos aprendessem a ler, escrever e contar. Contudo, para ela a escola era um sofrimento, haja vista não ter mais Bibiana para ajudá-la a se comunicar e seu desinteresse pela maior parte dos assuntos ensinados em sala. Todos esses fatores contribuíram para que abandonasse os estudos, conforme evidenciamos no trecho abaixo:

Um dia inventava uma dor de cabeça, outro dia uma dor de barriga, e aos poucos fui fazendo valer minha vontade de voltar ao trabalho da roça e da casa. Deixei caderno e lápis num canto do quarto e, mesmo percebendo meu pai amuado com o meu desinteresse pela escola, fiz valer meu querer (Vieira Junior, 2019, p. 71).

Belonísia tinha gosto pela lida no campo, no quintal e na cozinha, pois com seu trabalho corporal, conseguia expressar toda sua potência, toda a força que seu corpo robusto tinha, o que não acontecia com atividades intelectuais, nas quais a fala se tornava necessária.

Apreciava ainda mais acompanhar o pai pela mata, aprender sobre ervas e raízes, sobre o mundo vivo e em movimento:

Com Zeca Chapéu Grande me embrenhava pela mata nos caminhos de ida e de volta, e aprendia sobre as ervas e raízes. Aprendia sobre as nuvens, quando haveria ou não chuva, sobre as mudanças secretas que o céu e a terra viviam. Aprendia que tudo estava em movimento — bem diferente das coisas sem vida que a professora mostrava em suas aulas (Vieira Junior, 2019, p. 72).

Alguns meses depois da inauguração da escola novos trabalhadores chegaram à fazenda; entre eles estava Maria Cabocla, com o marido e os seis filhos. Na mesma leva, o vaqueiro Tobias, um personagem rústico, característica percebida na passagem: “Tobias se aproximou de mim, seu gibão cheirava a couro que ainda curtia, seus olhos cercavam Domingas, mas logo se desviavam em minha direção” (Vieira Junior, 2019, p. 75).

Com o passar do tempo, Tobias demonstrou algum interesse e gentileza por Belonísia, conforme constatamos no trecho abaixo:

Com o passar do tempo, Tobias já deveria saber de minha deficiência e não me importunava com perguntas. Retirava um raminho de sempre-viva do chapéu e ajeitava em meu cabelo. **Sentia vergonha e incômodo. Não estava acostumada a ter que responder às cortêsias de estranhos** (Vieira Junior, 2019, p. 73, grifo nosso).

Percebemos na citação acima certo desconforto por parte de Belonísia no que se refere às investidas de Tobias, sendo esse flerte uma intimidação simbólica da herança patriarcal e escravocrata: “[...] sentia seus olhos queimarem minhas costas feito brasa.” (Vieira Junior, 2019, p. 101).

Na mesma época, a primeira carta de Bibiana foi recebida, o que causou incômodo à Belonísia, visto que a irmã não dedicou nenhuma fala especificamente a ela. Percebia, naquele momento, que o forte elo entre as duas estava se esvanecendo:

Senti um tanto de mágoa também pela atenção que minha mãe dava à carta, pelo alvoroço que havia causado naquele momento, mesmo estando distante. Senti amargura pela simplicidade das palavras, pela culpa não expiada, pela voz que Bibiana me negava. Por eu estar na mesma linha da carta como um nome apenas, junto a Domingas e Zezé. Não havia nenhuma pergunta sobre como eu estava na escola, quem me fazia companhia, quem comunicava as coisas que eu precisava, como me desenrolava entre minhas atividades sem sua presença (Vieira Junior, 2019, p. 75).

As palavras de Bibiana causaram certa mágoa em Belonísia, que movida pelo ciúme desejou experimentar a vida conjugal que a irmã representava na carta:

[...] Queria que cuidasse de mim, eu cuidaria dele. Queria experimentar a vida que Bibiana agora mostrava em sua carta, com sua letra bem desenhada, que levou Salu às lágrimas e deixou meu pai contrariado só na casca, por dentro feito de mel, com uma expressão séria, interrompida por chamadas de luz que diziam o que não soube dizer (Vieira Junior, 2019, p. 104).

Como inicialmente Tobias também demonstrava interesse por outras moças, Belonísia começou a evitá-lo. Contudo, com o tempo, observando suas maneiras, seu modo de trabalhar, acabou se interessando também. Então, quando Tobias pediu sua mão a Zeca Chapéu Grande, ela aceitou:

Em certa manhã, meu pai se dirigiu a mim à mesa, que exalava o cheiro do café fresco que Salu coava. Disse que Tobias o havia procurado com respeito, porque queria me levar pra morar com ele. Falou que o homem se queixava da solidão na tapera da margem do Santo Antônio. Que tinha muita estima e consideração por mim. Por um minuto, imaginei meu pai alertando o homem do meu defeito, dizendo que a filha era deficiente, que tinha uma natureza forte, rude como uma onça, mas que tinha um bom coração. Imaginei meu pai lhe fazendo prometer que cuidaria de mim, que eu não conheceria sofrimento. Imaginei aquela conversa que nunca soube se existiu, porque nada foi dito sobre minha condição. Disse que não precisava responder logo, poderia pensar, e que só aceitasse se me sentisse pronta para ir, porque ele não queria conceder a mão da filha a qualquer um. Que só o fazia porque conheceu Tobias durante aquele ano e o considerava trabalhador e de respeito (Vieira Junior, 2019, p. 79).

Assim, decidi partir com Tobias, pois segundo ela “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. 108). Diante da aceitação de Belonísia, Tobias foi buscá-la na casa dos pais:

Deixei a casa de meus pais montada num cavalo e na companhia de Tobias, levando uma trouxa pequena de roupas, lembrando a mala de couro surrada de Donana que Bibiana havia retirado de debaixo da cama antes de partir. Se ela não tivesse levado, talvez fosse eu a carregá-la comigo. Senti um aperto no peito; o trotar das patas invadia a parte baixa de meu quadril como um

eco. Seguimos devagar, Tobias em silêncio, quando preferia que falasse algo para confortar minha aflição. Com uma mão eu segurava sua cintura, e com a outra, a trouxa (Vieira Junior, 2019, p. 79)

Ao se mudar para sua nova morada, às margens do rio Santo Antônio, Belonísia, recém-casada com Tobias, encontra um barraco que mais parecia uma tapera e, naquele instante, um certo arrependimento surgiu em seu íntimo:

Fiquei em choque com a desordem que havia naquele casebre de três cômodos, com roupas sujas, mau cheiro e toda espécie de entulho espalhado pelos cantos. Sem contar no estado geral da casa, com paredes esburacadas e filetes de luz entrando pelo telhado, o que indicava que precisava de reparos ou de uma nova cobertura (Vieira Junior, 2019, p. 80).

A princípio sua relação com o marido era amistoso e agradável, mas com o passar dos dias foi vivendo uma realidade que a desafiava constantemente: “Tobias retornava ao fim da tarde e a primeira coisa que fazia era dar uma talagada na garrafa de cachaça que ficava em cima da mesa” (Vieira Junior, 2019, p. 86). No fim das contas, se mostrou um bêbado que ficava quase o dia inteiro pela fazenda, longe de casa, e quando chegava mostrava insatisfação com tudo, da ordem da casa ao sabor da comida. Naquelas condições, Belonísia tentou iniciar a construção de uma espécie de lar, “[...] tentava organizar, fazer daquela casa um lugar de morada” (Vieira Junior, 2019, p. 86).

Belonísia também não gostava da generalização feita por Tobias, tratando-a pela alcunha de “mulher”, de certa forma apagando sua identidade:

A coisa ficou tão ruim que eu me antecipava, nem esperava ele pedir, já dava tudo em suas mãos: cinto, sapato, chapéu, gibão, facão, só para não o ouvir chamando ‘mulher’. Me sentia uma coisa comprada, que diabo esse homem tem que me chamar de mulher, minha cabeça agitada gritava (Vieira Junior, 2019, p.86, grifo nosso).

Passando por tais situações, Belonísia vê-se inicialmente refém dos desejos do marido, procurando agradá-lo sempre que possível. Podemos perceber, então, que o desejo de que Tobias a protegesse e a cuidasse, foi substituído por seu estado de ansiedade em aspectos relacionados ao lar e ao seu papel de mulher. Desse modo, notamos com exatidão o arrependimento de Belonísia: “Em poucos dias sentiria um enorme arrependimento de ter escrito ‘quero’ no papel pardo que dei à minha mãe, porque percebi que minha vida dali em diante não seria nada fácil” (Vieira Junior, 2019,

p. 108). Como prova de estar arrependida da decisão que fez, podemos citar a sua primeira relação sexual com o novo companheiro, totalmente isenta de carinho:

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 vaivém 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. [...] Abaixei minha roupa e fiquei de costas, com os olhos no teto de palha, procurando filetes de luz (Vieira Junior, 2019, p. 114, 115).

Como podemos observar, a cena descrita por Belonísia aconteceu num cenário de violência, que faz alusão a tantas outras adolescentes ou mulheres que passam pelas mesmas situações de agressividade, na qual a relação de poder é imposta única e exclusivamente pelo sexo masculino.

Um ponto importante que podemos evidenciar na sua relação com o Tobias, é a violência simbólica que Belonísia sofreu: “Ouvi gritar de casa que eu era burra. Que não falava. Que era aleijada da língua. Engoli cada insulto que ouvia de sua boca.” (Vieira Junior, 2019, p. 121). Como violência física, dentre as queixas que Tobias fazia, é em relação à sua comida, e, por isso, certa vez, lança um prato em sua direção. Depois desse episódio, ela afirma:

Somente uma vez tinha ameaçado me bater, quando me fez procurar uma calça puída que tinha costurado dias antes para que vestisse. Gritou com seu jeito grosseiro, e eu, me sentindo ofendida, não arredei o pé da cadeira onde costurava uma toalha. Ele levantou a mão como se fosse dar um tapa, mas a susteve no ar quando interrompi a costura para mirar com olhos ferozes os seus olhos. Como se o desafiasse a fazer o que ele queria, para ver se sua bravura ultrapassaria minha determinação. Senti um bicho ruim me roendo por dentro naquele instante e talvez ele tenha visto a fúria que guardava. Tobias abaixou a mão e parou de falar, envergonhado, e saiu para beber mais. Quando retornou, cambaleando, deitou na cama ainda sujo e dormiu (Vieira Junior, 2019, p. 100).

Percebemos nesse momento, que Belonísia encontra coragem para, mesmo que silenciosamente, enfrentar o companheiro, visto que se negou a “catar” a comida e os cacos do prato que ficaram espalhados pelo chão do casebre. Mais uma prova de sua bravura e resistência está quando ela se recusa a preparar as refeições seguintes do companheiro.

Com o passar de alguns dias, Belonísia recebe a visita de Maria Cabocla, que adentrou sua casa com um dos filhos nos braços, como descrito no trecho abaixo:

Um dia, logo depois de Tobias sair a cavalo para a lida com Sutério, Maria Cabocla adentrou a casa num repente que me fez imaginar que era alguma maldade à espreita, algum homem a entrar pela porta para atacar a mulher que vivia sozinha. Ela estava com a roupa rasgada, chorando muito, o corpo tremia, carregava seu menino caçula também aos prantos (Vieira Junior, 2019, p. 87).

Maria Cabocla inspirou uma ternura em Belonísia que fez surgir entre elas uma amizade. Entender aquele universo de sofrimento de Maria Cabocla, que apanhava e sofria constantes ameaças de morte do próprio marido, deu a determinação à Belonísia de que nunca deixaria ninguém a machucar; em vista disso, autoafirmava que: “[...] antes que qualquer homem resolvesse me bater, lhe arrancaria as mãos ou cabeça, que não duvidassem de minha zanga” (Vieira Junior, 2019, p. 89). Na relação entre elas percebemos uma manifestação discreta de afeto pelo convívio que adquiriram:

[...] arrumamos a casa e alimentamos as crianças. Tive vontade de cuidar de Maria Cabocla, de lavar suas feridas, de lhe dar de comer [...]. Pensei também em Maria com aquela ruma de filhos para cuidar e alimentar. O que haveria de ser dela? E se a mandassem embora da fazenda? E se o marido fosse ele mesmo falar com Sutério? Dormi com essas coisas martelando na moleira, pensando em Maria machucada, sozinha, com vontade de lhe agradar, de pentear seus cabelos dessa vez, fazer uma trança, se o brilho oleoso, que desprendia deles, deixasse. Passei a levar aipim e batata, a safra estava boa, era a minha desculpa para justificar a frequência com que a visitava toda semana (Vieira Junior, 2019, p. 151).

Notamos entre Belonísia e Maria Cabocla, uma relação de amparo e empatia, demonstrando sororidade entre as mulheres, tendo em vista encontrarem consolo na companhia ou nos corpos uma da outra, por meio de conversas ou pelo simples ato de trançar os cabelos:

Senti um conforto que nunca havia sentido com o toque de qualquer pessoa. Poucas vezes deitei no colo de Donana ou de minha mãe para que fizessem o que Maria me fazia agora. Recendia um cheiro de água doce, que bem conhecia, de seus poros. [...] Por um instante fechei os olhos para sentir melhor a ponta 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. 109).

Nesse trecho, entrevemos o íntimo de Belonísia e nos questionamos se sua amizade por Maria Cabocla, regada pela ternura, não teria uma significação mais emblemática, ligada à sexualidade da personagem, como na passagem narrada por Belonísia: “Se ela tivesse visto minha cabeça, veria que ainda preservava as tranças que havia feito uma semana antes, e nos meus olhos tudo que advinha daquele gesto íntimo” (Vieira Junior, 2019, p. 111).

Belonísia ajudou Maria Cabocla a ajeitar as crianças e a realizar algumas tarefas. Teve um sentimento de proteção em relação àquela mulher:

Por várias vezes ela disse que estava tudo bem, pediu que eu fosse embora. Resisti. Me metia a arrumar as coisas, a ajeitar algo que estava fora do lugar ou a consertar qualquer coisa quebrada. Não sei o que me aconteceu com aquela total ausência de medo. Talvez fosse a morte de Tobias, a solidão em que havia me encerrado. Talvez fosse a lembrança de Donana, as conversas que escutava escondida sobre sua valentia. Talvez fossem os percalços que vivi até aqui, mesmo sem ter completado vinte anos. Ou o desejo de defender a mulher Maria, eu sabia bem o que era aquele desprezo; embora Tobias nunca tenha me triscado a mão, ainda lembrava de seus insultos e de toda a revolta que me crescia no peito (Vieira Junior, 2019, p. 107).

Essa relação de amparo e consolo também é observada na forma como os filhos de Maria Cabocla veem Belonísia, pois observam nela um sentimento materno, de proteção, no qual correm para sua casa todas as vezes que temem pelo perigo:

Menos de uma semana depois, um dos filhos de Maria foi me encontrar enquanto limpava a roça. Disse que o pai estava louco, batendo de novo na mãe. Fiz sinal para que o menino esperasse (Vieira Junior, 2019, p. 110).

Belonísia compara as violências que Maria Cabocla sofre, ao entender que assim como ela, outros “[...] faziam das mulheres saco de pancada” (Vieira Junior, 2019, p. 135). Destaca ainda, que as cortesias de Tobias eram as mesmas que muitos outros usavam para conquistar as mulheres e, depois “[...] infernizarem seus dias, baterem até tirar sangue ou a vida, deixando rastro de ódio em seus corpos. [...] Para nos apresentarem ao inferno que pode ser a vida de uma mulher” (Vieira Junior, 2019, p. 136). Percebemos nesse relato da personagem uma forte representação da realidade brasileira, em que os casos de violência doméstica e familiar contra a mulher são constantemente noticiados.

Outro detalhe importante que a obra traz em sua essência é o seu entendimento de que a mulher “[...] não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, 1970, p. 12), ou seja, de que não possui suas vontades ou escolhas, e de que seu corpo pode ser

explorado da maneira que os homens bem entendem. A prova disso, é o relato que Bibiana faz da irmã sobre os efeitos da dominação masculina:

Com sua disposição, Belonísia se aproximava mais de meu pai, passava a lhe fazer companhia, junto com meu irmão, e participava das decisões, **embora Zeca sempre lembrasse que ela era mulher, e lhe negasse determinadas tarefas.** Mas isso não a abatia. Era como se estivesse sempre esperando a oportunidade para demonstrar sua força, seus conhecimentos e sua destreza (Vieira Junior, 2019, p. 75, grifo nosso).

Observamos, dessa forma, a forte presença da dominação masculina, haja vista as limitações que a personagem sofre pelo simples fato de ser mulher. Diante disso, podemos fazer a analogia do contexto do romance com o contexto de muitas mulheres, no qual cabe a elas a responsabilidade com o lar e os filhos, ficando o homem responsável pelas tomadas de decisões e de prover o sustento para a família.

Um tempo depois, acontece a primeira visita de Bibiana, com Severo e o bebê Inácio. Em visita à casa dos pais, “[...] quando ultrapassei a porta vi uma mulher sentada, de perfil, com um bebê no colo. Bibiana havia regressado” (Vieira Junior, 2019, p. 91). Belonísia percebeu-se desconectada da irmã, numa mistura de ressentimento pela partida de Bibiana e a passagem do tempo, que fazia a comunicação entre ambas, antes sinérgica e quase instantânea ter perdido a espontaneidade:

Como quis abraçar com força e verdade, porque eu estava surpresa com a bênção que era poder olhar de novo seu rosto e ver minha irmã com seu filho. Como a mágoa que sentia aflorava com uma intensidade embotada, misturada a tudo o mais que vivenciava, e por mais que quisesse sufocar, ainda persistia. Por isso, nossos cumprimentos foram desanimados, sem o viço que permeava nossa relação de irmãs antes de sua partida (Vieira Junior, 2019, p. 96).

Nesse ponto da história, é inserida a figura de Severo adulto, consciente de seu lugar no mundo e elucidado sobre as questões históricas e de luta de povos semelhantes a eles, que habitavam uma determinada área para trabalhar a terra, sem, contudo, obter salário, apenas podendo erguer habitações de barro, que de certa forma não demarcassem a passagem do tempo e pudessem alegar posse, como podemos observar no trecho abaixo:

Com sua presença via reforçadas as impressões que ele havia me deixado desde sempre. Falava com dureza sobre nossas condições de vida na

fazenda, a ponto de deixar meu pai embaraçado. [...] Percebi que havia algo vigoroso e decisivo nas suas enunciações sobre o trabalho, sobre a relação de servidão em que nos encontrávamos. Guardei o que pude de suas palavras para tentar decifrar as mensagens novas que trazia, transferindo sua vivência em outras terras para a nossa própria história, para que algo passasse a fazer sentido para nós (Vieira Junior, 2019, p. 97).

Nesse ponto da história percebemos a tomada de consciência de Belonísia sobre as condições em que viviam; alguns pensamentos já conversavam com o que ela sentia, mas ouvindo Severo o esclarecimento se formou mais contundente:

Durante aqueles dias, voltei quase que diariamente para a casa de meus pais ou de tio Servó e tia Hermelina, onde Bibiana e Severo se revezaram em atenção. Queria escutar cada vez mais as histórias que traziam de suas passagens por outros lugares. Queria ouvir de Severo as explicações para o que vivíamos em Água Negra. Eram histórias que se comunicavam com meus rancores, com a voz deformada que me afligia e por vezes me despedaçava, com todo o sofrimento que nos unia nos lugares mais distantes. Que juntos, talvez, pudéssemos romper com o destino que nos haviam designado (Vieira Junior, 2019, p. 98).

A agressividade de Tobias crescia em relação à Belonísia, a ponto dos pais dela ofertarem que retornasse para a casa deles. Sobre isso, Bibiana conta:

Não foram poucos os dias em que pensei em retornar à casa de meu pai. Mas algo me dizia que poderia dobrar o homem. Não deveria deixar a casa, acovardada. Se havia coisa que aprendi era que não deveria aceitar a proteção de ninguém. Se eu mesma não o fizesse, ninguém mais poderia (Vieira Junior, 2019, p. 99).

Tobias reclamava repetidamente da mudez de Belonísia, do sabor de sua comida, até de sua amizade com Maria Cabocla, da qual queria que ela ficasse distante. Ainda por um tempo, Tobias temeu Zeca Chapéu Grande, enquanto frequentava a casa dos pais de Belonísia. Nessa época, Tobias deixou de frequentar o jarê, indo a outro mais distante. Ficava dias fora de casa. Belonísia rememora:

Senti meu corpo esfriar muitas vezes e, a cada ausência de Tobias, rezava por mim mesma, para que tivesse forças para suportar aquela vida. Continuei a trabalhar no quintal, cuidando da roça e das coisas que ele não fazia mais. Só não montava animal como um vaqueiro porque isso não sabia (Vieira Junior, 2019, p. 101).

Algum tempo depois desse desarranjo entre os dois, um vaqueiro veio avisar a Belonísia que encontrou um homem sem vida caído na estrada: era Tobias. Com a morte dele passou a viver sozinha no casebre. Intencionava, inclusive, construir outro;

tarefa que o falecimento companheiro adiou inúmeras vezes. Aqui, observamos a retomada de Belonísia a que fomos apresentados no início da história: uma mulher forte e resistente, visto que mesmo viúva e sozinha no sítio, ela decide não voltar a morar com os pais, a fim de encontrar a liberdade que tanto almejou. Isto está representado no trecho abaixo:

Quanta gente foi adentrando na solidão de meu rancho e foi dizendo que era uma roça bonita, que era maior e mais bem cuidada que a roça de muitos homens? Se admiravam quando viam que eu trabalhava sozinha. Com os olhos, mediam meu corpo de cima a baixo, se pudessem me fariam disputar uma queda de braço com os homens, só para saber se a força para revirar a terra, para trabalhar o chão, vinha dele mesmo. Para ter certeza de que não era das forças dos encantados em que o povo acreditava (Vieira Junior, 2019, p. 113).

Por essa época, ao subir em um buritizeiro, Belonísia machucou o pé; a dor desse ferimento seria carregada anos a fio por ela:

Nunca mais meu pé voltou a ser como era, o espinho, como um punhal, atravessou-o de um lado a outro, deixando como sequela uma dor permanente, seguida de inchaço e vermelhidão. Segui algumas vezes para a cidade, com Domingas, minha mãe e dona Tonha, os médicos examinavam, passavam remédio, mas não curava. Meu pai fez remédio de raiz, pediu paciência, a dor foi aliviando a ponto de quase desaparecer. Mas bastavam os dias exaustivos de trabalho para que o inchaço retornasse e a dor se agravasse (Vieira Junior, 2019, p. 105).

Dias depois do ocorrido, com sua nova morada construída, Maria Cabocla adentrou sua casa outra vez, acompanhada com três de seus seis filhos, ferida por outra surra do marido. Dessa vez Belonísia, sem a presença de Tobias, pôde melhor ampará-la, acompanhando-a de volta à sua casa.

Nesse momento da história temos uma revelação: o ressurgimento da faca de Donana:

Deixei a pequena sacola cair no chão e Maria Cabocla se abaixou para juntar tudo de novo. Se deteve no cabo de marfim da faca de prata que, passado tanto tempo, ainda era puro brilho, encantada com o objeto. Seu olhar parecia o olhar de Bibiana no dia em que a colocamos na boca. Passou de uma mão a outra antes de devolver a sacola e não ousou perguntar por que a estava levando comigo (Vieira Junior, 2019, p. 106).

Belonísia voltou a prestar socorro à Maria Cabocla em mais um episódio de violência doméstica. Nesse dia ela adentrou a casa enquanto ouvia o choro da mulher

e encontrou Aparecido que, enraivecido, mandou que fosse embora. Contudo, mesmo quando tentou atacar Belonísia, forçando-a a sair da casa, ela sacou a faca de Donana e encostou no queixo do homem, no que Maria Cabocla clamou para Aparecido ir embora, que não iria mais apanhar. Nesse momento, o homem violento, confiante da “[...] covardia dos homens que ouviam o desespero daquela mulher e nada faziam” (Vieira Junior, 2019, p. 111), “[...] chorou, pedindo perdão. [...] Maria Cabocla aproveitou a fragilidade que ele transparecia para afastá-lo de vez” (Vieira Junior, 2019, p. 112).

Depois do episódio, Belonísia passou a levar alimentos para a família da mulher, porque lá em Água Negra “[...] era assim desde o princípio, uma mão lavava a outra” (Vieira Junior, 2019, p. 113). Contudo, semanas depois, Belonísia soube que Aparecido havia voltado. Belonísia foi tomada de reflexões pela situação e pelo afastamento de Maria Cabocla:

‘Se é pai dos meninos dela tem de haver algum perdão’. Quem sabe o homem não muda? Ou, quem sabe, o gostar de Maria seja maior que as diferenças que existem entre eles. No fundo, será que ela percebeu que poderia ser pior estar sozinha na terra com aquele tanto de filhos, sem condições de roçar e dar de comer a todo mundo? Talvez tenha sido por isso, pela vergonha de ter me chamado naquele dia em que o enfrentei com a valentia que corria em meu sangue, que Maria se afastou de mim. Foi mudando com o tempo, se tornando mais tristonha, mais sozinha do que era. Se me encontrava, cumprimentava, mas já não se detinha a falar da vida, das mazelas que sofria, das pancadas do marido, das dificuldades para botar comida na mesa. Eu também, para não a magoar sem querer, nem mesmo ofender, deixei de levar as coisas que plantava e que fui trabalhando com minha força (Vieira Junior, 2019, p. 113).

O tempo passa, Bibiana e Severo retornam à Água Negra acompanhados de sua família. Alguns dos filhos deles foram batizados por Belonísia: Inácio, o mais velho, e Maria, a terceira.

Nesse ponto da narrativa, vários trabalhadores da fazenda, chegados há muitos anos naquelas paragens, começaram a se aposentar. A situação de servidão fica evidente, quando aquelas pessoas passam a receber pagamentos mensais, fato inédito para todos eles até então, acostumados a lavrar a terra e vender a produção de seus quintais para obter algum dinheiro. Outra irregularidade ficou mais evidente: não poderem erguer casas que não fossem de barro. Com o dinheiro chegando, o povo teve vontade de melhorar suas próprias casas, fato que nunca tinha sido permitido. Belonísia conta que:

Apesar das mudanças lentas, muitas interdições impostas pelos fazendeiros ainda existiam. O dinheiro não era usado para a melhoria das casas, que continuavam a ser de barro, não podíamos construir casa de alvenaria. Mas o povo começou a melhorar o seu interior: colchões de espuma para substituir os colchões de palha de milho, uma cama, mesa e cadeiras, remédios, roupas e alimentos. Panelas e colchas que os ciganos vendiam de tempos em tempos em nossas portas (Vieira Junior, 2019, p. 116).

Bibiana e Severo, regressados à Água Negra, construíram uma casa próxima de Zeca Chapéu Grande e Salustiana. Nessa época “Severo viajava para encontrar o povo que lhe ensinava as coisas, sobre a precariedade do trabalho, sobre o sofrimento do povo do campo” (Vieira Junior, 2019, p. 116).

Nesse ponto da história o pai, Zeca Chapéu Grande, vive seus últimos anos de vida. Intencionava construir uma nova morada, para substituir aquela que viviam gasta pelo tempo, contudo, em um domingo de Páscoa “Zeca havia partido” (Vieira Junior, 2019, p. 122). Durante o velório, desalentada, Belonísia foi amparada por Maria Cabocla:

Senti Maria Cabocla me amparar, segurando meus braços, sem conseguir dizer palavra que pudesse me consolar. Depois de uma madrugada em vigília, depois de coarmos cafés e cobrirmos nossas cabeças, rumamos num cortejo para Viração, o cemitério da fazenda, onde estavam Donana e Tobias. Onde estavam as crianças que não vingaram no parto. Onde estavam as dores e as lembranças de muitas famílias que nos acompanhavam. Onde estavam os que morreram de doença e do esgotamento que advinha da labuta. Os que morreram de feitiço ou porque Deus assim o quis, como ouvia. A cova estava pronta, havia um monte de terra acumulada em sua borda para depois das rezas ser lançada sobre o caixão (Vieira Junior, 2019, p. 129).

Dando sequência à narrativa, Severo e o irmão de Belonísia e Bibiana, Zezé, tomados pela sua consciência social, tentavam ganhar a atenção dos moradores para as questões do direito à terra, do fato de serem quilombolas, a partir do seguinte discurso:

‘Queremos ser donos de nosso próprio trabalho, queremos decidir sobre o que plantar e colher além de nossos quintais. Queremos cuidar da terra onde nascemos, da terra que cresceu com o trabalho de nossas famílias’, completou Severo, numa roda de prosa debaixo da jaqueira na beira da estrada (Vieira Junior, 2019, p. 140).

Nesse ponto final da narrativa de Belonísia, Severo é assassinado com vários tiros.

Sobre a personagem Belonísia, assim como Bibiana em sua narrativa no primeiro capítulo, “Fio de Corte”, quanto ao papel desempenhado na diegese, é uma protagonista. Também compartilha a definição de, quanto à caracterização, uma personagem redonda - ou esférica (Forster, 1927).

Dela, são expostas características físicas, como em “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” (Vieira Junior, 2019, p. 109), e características psicológicas e sociais, que percebemos através de sua determinação em ser dona da própria vida, a partir da sua força de trabalho:

Só assim poderia experimentar o sofrimento como o sentimento que unia a todos que viviam em Água Negra e em muitas outras fazendas de que tínhamos notícia. Foi sozinha que experimentei as aflições que vi meus pais passarem ao longo de suas vidas. Não tinha descendentes para alimentar, mas fiz questão de trabalhar com mais força e vigor que muitos homens que ali viviam. O sofrer vinha das coisas que nem sempre davam certo, me fazia sentir viva e unida, de alguma forma, a todos os trabalhadores que padeciam dos mesmos desfavorecimentos. Nunca pude reclamar da sorte, que também se postou com seu encanto ao meu lado. Bati saco de milho, fiz muitos sacos de farinha, labutei dia a dia na roça que crescia verde. Se o sol fosse inclemente e matasse a plantação, deixando um rastro de cultivo mirrado e queimado, ou se os rios enchessem e a água comesse o que não deu tempo de colher, dava meu dia de trabalho onde precisassem dele (Vieira Junior, 2019, p. 104).

As ideologias da personagem estão presentes na passagem:

Gostava de estar com as crianças, de escutar Severo sobre nossa situação na fazenda. Aprendia coisas novas. Meu primo deixava a fazenda para participar de reuniões do sindicato, de movimentos, para congressos. Gostava de sua companhia, mas guardava certa distância porque sentia que minha irmã tinha ciúmes do marido, mesmo de mim. Ou talvez eu tenha ficado com essa impressão ao ver seus olhos se crisparem quando alguma mulher ficava atraída pelo discurso de Severo, pela sabedoria que ele emanava, deslumbrada diante de sua oratória e do seu sorriso, que parecia ser do mesmo menino que havia me encantado e me feito querer ser como ele na minha mocidade (Vieira Junior, 2019, p. 116).

Belonísia assume as consequências de suas escolhas, aceitou casar com Tobias e assumiu o fardo; decidiu morar sozinha e trabalhar por conta própria; essas características a enquadram como condutora da ação. A personagem também tem consciência de sua própria condição feminina, o que percebemos com o reconhecimento que ela tem sobre a falta de autonomia das mulheres em sua comunidade, destacando que elas não são consideradas seres autônomos, revelando

a opressão de gênero que as mulheres enfrentam no contexto em que o romance foi inserido. A técnica de contraposição é usada para mostrar a diferença entre o tratamento dado aos homens e às mulheres, enfatizando a desigualdade de gênero.

Retratada como uma mulher forte e determinada, escolhe não voltar a morar com seus pais após a morte de seu marido, optando por viver sozinha e trabalhar incansavelmente para manter seu sustento. Essa determinação revela sua força interior e desafia estereótipos de fragilidade. Também, sua demonstração de solidariedade ao apoiar Maria Cabocla em momentos de violência doméstica simboliza a união das mulheres contra a opressão masculina, criando uma imagem de sororidade e resiliência feminina.

De modo geral, a narrativa acompanha o crescimento e a evolução de Belonísia ao longo do tempo. À medida que a história avança, ela se torna mais consciente das injustiças que as mulheres enfrentam e toma medidas para desafiar essas normas, sendo que essa técnica de desenvolvimento de personagem adiciona profundidade à representação feminina de Belonísia.

Quanto à narração e focalização, o narrador da segunda parte do romance, “Torto Arado”, é Belonísia, no papel de narrador em primeira pessoa ou narrador personagem, haja vista participar diretamente da história como qualquer personagem, com seu campo de visão limitado, mas com algumas variantes de narrador personagem. Um exemplo de narração em primeira pessoa da personagem é o seguinte trecho:

Me deleitava vendo meu pai conduzindo o arado velho da fazenda carregado pelo boi, rasgando a terra para depois lançar grãos de arroz em torrões marrons e vermelhos revolvidos. Gostava do som redondo, fácil e ruidoso que tinha ao ser enunciado. ‘Vou trabalhar no arado.’ ‘Vou arar a terra.’ ‘Seria bom ter um arado novo, esse arado está troncho e velho’ (Vieira Junior, 2019, p. 94).

Conforme classificação narrativa de Genette (1972) se classifica como Homodiegética (em relação à história) por participar da história narrada. E, extradiegética (em relação ao nível narrativo), pois como narradora do primeiro nível (quando o narrador se apresenta explicitamente como o contador da história) conta sua própria história. Isso é demonstrado no trecho:

Durante todos esses anos, somente quando estava só, e mesmo assim muito raramente, ousava dizer algo. Era um tipo de tortura que me impunha de forma consciente, como se a faca de Donana pudesse me percorrer por

dentro, rasgando toda a força que tentei cultivar desde então. Como se o arado velho e retorcido percorresse minhas entranhas, lacerando minha carne. Se esvaía toda a coragem de que tentei me investir para viver naquela terra hostil de sol perene e chuva eventual, de maus-tratos, onde gente morria sem assistência, onde vivíamos como gado, trabalhando sem ter nada em troca, nem mesmo o descanso, e as únicas coisas a que tínhamos direito era morar lá até quando os senhores quisessem e a cova que nos esperava fosse cavada na Viração, caso não deixássemos Água Negra (Vieira Junior, 2019, p. 94).

Quanto à perspectiva assumida por Belonísia, é considerada uma narradora protagonista, pois é personagem central do romance. Sua focalização narrativa, baseada na classificação estabelecida por Genette (1972) é autodiegética, haja vista ser uma personagem agente dentro da diegese do romance, a qual narra sua própria história. Focalização verificada na passagem, quando se muda para a casa de Tobias:

Deixei a casa de meus pais montada num cavalo e na companhia de Tobias, levando uma trouxa pequena de roupas, lembrando a mala de couro surrada de Donana que Bibiana havia retirado de debaixo da cama antes de partir. Se ela não tivesse levado, talvez fosse eu a carregá-la comigo. Senti um aperto no peito; o trotar das patas invadia a parte baixa de meu quadril como um eco. Seguimos devagar, Tobias em silêncio, quando preferia que falasse algo para confortar minha aflição. Com uma mão eu segurava sua cintura, e com a outra, a trouxa (Vieira Junior, 2019, p. 79).

A focalização de Belonísia, em alguns momentos, também é restritiva, pois não revela tudo o tempo todo; não sabe tudo sobre todos os nuances da história. Um exemplo disso ocorre na passagem da surra de Maria Cabocla, com o posterior retorno de Aparecido:

Semanas depois, soube que Aparecido havia retornado. Senti tristeza, mas pensei: 'Se é pai dos meninos dela tem de haver algum perdão'. Quem sabe o homem não muda? Ou, quem sabe, o gostar de Maria seja maior que as diferenças que existem entre eles. No fundo, será que ela percebeu que poderia ser pior estar sozinha na terra com aquele tanto de filhos, sem condições de roçar e dar de comer a todo mundo? Talvez tenha sido por isso, pela vergonha de ter me chamado naquele dia em que o enfrentei com a valentia que corria em meu sangue, que Maria se afastou de mim (Vieira Junior, 2019, p. 113).

Belonísia, nesse ponto, só consegue enumerar questionamentos sobre o acontecido, sem saber de fato o que se passava no íntimo de Maria Cabocla.

Um aspecto merece destaque na perspectiva de Belonísia: a perda da língua. Nesse ponto, percebemos que a técnica da focalização exerce uma importante função

pela capacidade em transmitir a ausência de sua voz. É por meio da focalização que podemos aprofundar nossa compreensão de sua experiência emocional, social e psicológica, criando assim, um entendimento mais íntimo de sua realidade interior. O silêncio da personagem adquire um significado multifacetado, transcendendo a perda física da língua e se tornando uma metáfora para suas lutas e marginalização.

Podemos encaixar Belonísia temporalmente junto à Bibiana. Belonísia era um ano mais nova que a irmã, como narrado por Bibiana:

Belonísia veio pouco tempo depois, enquanto minha mãe ainda me amamentava, contrariando a crença de que quem amamenta não engravida. Entre nós duas, diferente dos intervalos entre os outros filhos, não houve natimortos. Dois anos depois que nasceram dois filhos mortos veio Zezé e, por último, Domingas (Vieira Junior, 2019, p. 12).

Quando Bibiana deixou a fazenda, aos dezesseis anos, Belonísia tinha quinze. Sabemos que “[...] semanas depois chegaram as primeiras nuvens de chuva, e da terra subia um frescor que os trabalhadores chamavam de ventura”, sendo que o período de chuvas no semiárido baiano ocorre entre fevereiro e maio²⁴, o que coincide com o Dia de São José (19 de março), data da inauguração da escola na fazenda.

Além disso, quando a leva de trabalhadores na qual Tobias chegou, haviam se passado alguns meses. Também já havia chegado a primeira carta de Bibiana, anunciando que o nascimento de Inácio ainda estava para ocorrer: “Estavam todos bem, trabalhavam em uma fazenda na região de Itaberaba. Bibiana se aproximava de ganhar criança” (Vieira Junior, 2019, p. 75). Logo, podemos inferir, que Belonísia aceitou morar com Tobias entre os quinze e dezesseis anos.

Durante o enterro de Zeca Chapéu Grande, Belonísia se apresenta como alguém com cabelos brancos:

Se soubesse que tudo que se passa em meus pensamentos, essa procissão de lembranças enquanto meu **cabelo vai se tornando branco**, serviria de coisa valiosa para quem quer que fosse, teria me empenhado em escrever da melhor forma que pudesse. Teria comprado cadernos com o dinheiro das coisas que vendia na feira, e os teria enchido das palavras que não me saem da cabeça (Vieira Junior, 2019, p. 12, grifo nosso).

²⁴ INPE. Reunião de análise e previsão climática para o setor norte do Nordeste - ano 2003. Disponível em: <http://clima.cptec.inpe.br/~rclima1/reunioes/bol0103.shtml>

Nesse momento da narrativa, o filho mais velho de Bibiana, Inácio, já está adolescente e esse é um momento anterior à morte de Severo. Podemos supor que a narrativa da segunda parte do romance, chamada “Torto Arado”, finaliza com uma Belonísia com cerca de quarenta anos.

Quanto à duração da história, a diegese se estende ao longo de muitos anos de forma não-linear, em um tempo psicológico que transcorre numa ordem diferente da ordem natural dos acontecimentos.

O tempo psicológico marca o relato de Belonísia, pois intercala lembranças da vida adulta e da infância de forma recorrente, como na passagem:

Mas bastou eu voltar até o quarto e procurar pela mala velha e rota de minha avó para entender que Bibiana havia nos deixado. Seus olhos não escondiam a sua intenção quando cheguei de repente, enquanto arrumava suas peças de roupa na mala de couro gasta. É fato que planejava uma viagem escondida. Poderia ter feito como ela mesma fez ao me ver com Severo debaixo do umbuzeiro numa noite de jarê. Poderia ter azucrinado o juízo de minha mãe para que lhe devolvesse a surra que levei por conta da mentira que inventou sobre mim e meu primo. Mas já havia passado tanto tempo e eu não queria vê-la chorar. Nem queria sentir que revidava algo que já havia passado. Estava cicatrizado. Não queria que ela tivesse mágoa de mim, como fiquei amargurada pelo que me aconteceu, quando não pude me defender das acusações de que estava beijando Severo. Quando o que fazíamos, eu com doze anos, era admirar os vaga-lumes da noite, longe dos candeeiros da casa (Vieira Junior, 2019, p. 67).

Essa situação infere uma anacronia, desencontro entre a ordem cronológica dos eventos na diegese e a ordem em que são narrados no discurso, constituindo uma narrativa secundária subordinada à narrativa principal.

Ela inaugura sua narrativa, por exemplo, contando um sonho, para depois rememorar situações da infância para, só então, voltar ao presente. Situação que caracteriza uma analepse interna heterodiegética, quando camadas são adicionadas sem interferir no curso presente da narração, para esclarecer antecedentes. A personagem, inclusive, usa largamente analepses internas heterodiegéticas, como na passagem abaixo,

Faz tantos anos, mas recordo aquele dia, o dia do acidente que fez minha mãe e meu pai se desesperarem e correrem na companhia de Sutério, na Rural em que eu sonhava passear, não em meio ao choro e ao sangue, pela estrada até o hospital. Fiz a viagem acompanhada da recordação do desespero que tomou conta de Donana ao nos ver colocando sangue pela boca, chocada ao ver sua mala fora do lugar de sempre, talvez esquecida da faca de cabo de marfim embrulhada e recolhida depois. Só quando minha mãe, avisada por dona Tonha, chegou apressada e se desesperou ao ver nosso estado, perguntando de forma incessante o que havíamos feito,

sacudindo a mim e a Bibiana com tamanha violência que desconhecíamos em seus gestos, foi que minha irmã, aos prantos e cuspidando sangue, disse que tínhamos retirado o objeto da mala de nossa avó (Vieira Junior, 2019, p. 91).

Essa mesma passagem, acima citada, apresenta analepses repetitivas (flashbacks). Analepses externas (sem interferência na progressão da narrativa principal), também são percebidas na narração de Belonísia sobre Donana, no episódio da morte de Tobias:

‘Como tua avó, Belonísia. Como tua avó’, ouvi minha mãe dizer, segurando meus ombros, enquanto eu amarrava um lenço negro em minha cabeça. Ela quis lembrar as viuvezes de minha avó Donana, que havia enterrado seus maridos. Meus olhos estavam secos, tamanha era a duração da estiagem. Estiou alguma coisa em mim desde o dia em que permiti aquela união, desde quando entrei na casa repleta de entulhos e deixei que Tobias levantasse minha roupa (Vieira Junior, 2019, p. 102).

Uma analepse externa (momento que a narrativa volta no tempo para contar eventos anteriores à história principal, funcionando com um complemento) ocorre no episódio emblemático da faca, que retorna à história anos depois, explicando o contexto de posse de Donana, essa parte narrada por Santa Rita Pescadeira:

Donana roubou a faca do coldre esquecido no alpendre da casa sede da Fazenda Caxangá no começo da tarde. Havia viajantes em visita naquele dia. Aproveitou a breve confusão e o desleixo depois da cavalgada para surrupiar o objeto. Aproveitou que os vaqueiros que acompanhavam os senhores haviam baixado a guarda. Aproveitou seu caminho desviado pela estrada que dava na casa de seus senhores. Ao parar para se abrigar do sol que comia seu juízo, deu com o coldre pendurado no gradil. Retirou seu chapéu grande e o encolheu entre as mãos. Pensou que era uma faca bonita, feito uma relíquia da casa-grande, onde nunca pôde pôr os pés (Vieira Junior, 2019, p.176).

Também ocorrem prolepses analépticas, que são elementos narrativos que retrocedem para eventos futuros, ou seja, fazem uma antecipação daquilo que ainda está por vir. Como na passagem “[...] os dias se passaram como o vento. Nem Bibiana nem Severo vieram no fim do ano, como prometido” (Vieira Junior, 2019, p.77), na qual Belonísia antecede fatos futuros e retorna ao presente.

Quanto ao espaço na personagem Belonísia, os espaços mais importantes para sua construção, como lugares físicos onde ocorrem os fatos da história, são a casa dos pais e a casa na qual foi morar com Tobias. Sobre a casa dos pais, ela conta:

Tranquei a casa e saí. Segui pelo caminho como se voltasse para casa. Uma sensação boa se apossou de mim, sentia leves arrepios, era como se fosse receber um presente que esperava havia muito tempo. Segui reencontrando o que conhecia, as veredas, as casas, o rio, os buritizeiros, um sentimento bom de que, se não desse certo com Tobias, poderia me dispor a caminhar para regressar à beira do rio Utinga. Sempre restaria a possibilidade de encontrar um lugar conhecido. Ou um novo (Vieira Junior, 2019, p. 92).

E a casa de Tobias, mas também a própria fazenda, com sua geografia característica:

Dentro do território da Fazenda Água Negra, a localização dos rios, se fazem mais importantes para as noções de espaço da personagem. Enquanto a casa dos pais é próxima do rio Utinga, o barraco de Tobias, sua segunda casa, ficava próxima do rio Negro. Cheguei à margem do rio negro, com suas águas correndo sem obstáculos, carregando peixes e restos da mata para outro rio. Coloquei a lata na beira e quando ficou cheia tive dificuldades para carregar de novo até a casa. Mas já estava acostumada — dizia a mim mesma —, e logo meus pés conhecerão este pedaço de terra sem que meus olhos precisem ver o chão (Vieira Junior, 2019, p. 82).

O rancho que divide com Tobias até seu falecimento é apontado como uma tapera insalubre:

‘Aqui é sua casa, sinhá moça.’ Olhei ao redor e havia uma sombra extensa vinda da copa que transbordava de um jatobá a uns vinte metros da casa. Um verde vivo que chamava a atenção. Ele apeou, guiando o cavalo para um cocho com capim verde e fresco, devia ter colhido ainda naquela manhã, antes de ir me buscar. Eu me sentia paralisada e já com vontade de voltar para a casa de meus pais. ‘Entre.’ Fiquei em choque com a desordem que havia naquele casebre de três cômodos, com roupas sujas, mau cheiro e toda espécie de entulho espalhado pelos cantos. Sem contar no estado geral da casa, com paredes esburacadas e filetes de luz entrando pelo telhado, o que indicava que precisava de reparos ou de uma nova cobertura (Vieira Junior, 2019, p. 80).

Em questão de ambiente (lugar psicológico, social, econômico etc.), alguns ambientes são mais emblemáticos que outros para a personagem, como a escola. Era também uma espécie de sentimento, além de um ambiente, em que se desconfortável, que lhe inspirava o tédio mais profundo:

Na escola, sem Bibiana ao meu lado para me ajudar, minha vida se tornou um tormento. Desde o início, minha mãe avisou à dona Lourdes, a nova professora, da minha mudez. Ela foi cuidadosa, no começo, e bastante generosa para me ensinar as tarefas. Aquela altura eu já sabia ler, graças muito mais aos esforços de minha irmã mais velha e minha mãe do que da professora sem paciência que dava aula na casa de dona Firmina. Para mim era o suficiente. Diferente de Bibiana, que falava em ser professora, eu gostava mesmo era da roça, da cozinha, de fazer azeite e de despolpar o buriti. Não me atraía a matemática, muito menos as letras de dona Lourdes. Não me interessava por suas aulas em que contava a história do Brasil, em que falava da mistura entre índios, negros e brancos, de como éramos felizes,

de como nosso país era abençoado. Não aprendi uma linha do Hino Nacional, não me serviria, porque eu mesma não posso cantar. Muitas crianças também não aprenderam, pude perceber, estavam com a cabeça na comida ou na diversão que estavam perdendo na beira do rio, para ouvir aquelas histórias fantasiosas e enfadonhas sobre os heróis bandeirantes, depois os militares, as heranças dos portugueses e outros assuntos que não nos diziam muita coisa (Vieira Junior, 2019, p. 70).

Também os ambientes que ocupava ao lado do pai, a roça, a mata e os rios, são importantes para a construção da identidade da personagem. Além do ambiente moldar sua percepção de mundo, molda suas relações com o pai:

Com Zeca Chapéu Grande me embrenhava pela mata nos caminhos de ida e de volta, e aprendia sobre as ervas e raízes. Aprendia sobre as nuvens, quando haveria ou não chuva, sobre as mudanças secretas que o céu e a terra viviam. Aprendia que tudo estava em movimento — bem diferente das coisas sem vida que a professora mostrava em suas aulas. Meu pai olhava para mim e dizia: ‘O vento não sopra, 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 quando 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. Sabia que na lua cheia se planta quase tudo; que mandioca, banana e frutas gostam de plantio na lua nova; que na lua minguante não se planta nada, só se faz capina e coivara (Vieira Junior, 2019, p. 72).

De forma geral, a fazenda Água Negra, espaço no qual Belonísia cresce, ocupa um papel central na definição de sua identidade, assim como ocorre com Bibiana, pois a dimensão social e cultural da personagem é nele construída.

Belonísia é uma figura central no romance **Torto arado**, e sua representação feminina no contexto da obra é multifacetada e profundamente influente. A narrativa que a envolve faz uma comparação e reflexão sobre a violência contra as mulheres; Vieira Junior utiliza a técnica de comparação para mostrar como Belonísia percebe a violência que Maria Cabocla sofre, relacionando-a a outras mulheres que também são vítimas de abuso. Isso cria um efeito de sentido que destaca a prevalência da violência contra as mulheres na sociedade retratada no romance. Belonísia não apenas observa essas injustiças, mas também reflete sobre elas, o que a torna uma voz crítica e consciente dentro da narrativa.

3.1. Bibiana e Belonísia (Entidade - Santa Rita Pescadeira)

Para apresentar Santa Rita Pescadeira precisamos fazer uma breve contextualização sobre Zeca Chapéu Grande e sua relação com o jarê. Zeca conduzia as brincadeiras de jarê em sua casa, quando também incorporava encantados. Sobre isso, Bibiana conta 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. 42).

A importância do curador para as várias famílias de Água Negra e arredores é comprovada no excerto abaixo:

[...] depositavam suas esperanças nos poderes de Zeca Chapéu Grande, curador de jarê, que vivia para restituir a saúde do corpo e do espírito aos que necessitavam. Desde cedo, havíamos precisado conviver com essa face mágica de nosso pai (Vieira Junior, 2019, p. 22).

Foi nesse contexto que Santa Rita Pescadeira apareceu pela primeira vez, recebida por dona Miúda em um dia de brincadeiras de jarê na casa de Zeca.

Dona Miúda, viúva que morava sozinha num descampado no final da estrada para o cemitério da Viração, e que sempre acompanhava as brincadeiras em nossa casa, foi quem recebeu o espírito. Quando ela se anunciou como Santa Rita Pescadeira, os tambores silenciaram e uma comoção tomou conta dos presentes. Era possível distinguir os questionamentos no meio da audiência, se a encantada de fato existia ou não, e por que até então não havia se manifestado, já que aquele jarê era tão antigo quanto a fazenda e os desbravadores daquela terra (Vieira Junior, 2019, p. 59).

No último ano de vida de Zeca, Santa Rita Pescadeira foi novamente anunciada em seu jarê, depois de ter aparecido em outro, algumas léguas mais distantes:

Dona Miúda esteve presente com Santa Rita Pescadeira, lançando redes no ar. Mas meu pai permaneceu todo o tempo fumando seu cachimbo, com o olhar vago, mirando muito além das danças na sala, para logo após os convidados comentarem sobre a debilidade de Zeca Chapéu Grande, no terreiro em frente, no caminho de volta para suas próprias casas, nos dias que se seguiram à festa (Vieira Junior, 2019, p. 119).

Santa Rita Pescadeira é uma entidade do jarê que narra a última parte do romance, “Rio de Sangue”. Nessa parte da narrativa, a entidade conta os caminhos pelos quais passou, assim como as coisas que viu e as pessoas que cavalgou:

Meu cavalo morreu e não tenho mais montaria para caminhar como devo, da forma que um encantado deve se apresentar entre os homens, como deve aparecer por esse mundo. Desde então, passei a vagar sem rumo, arrodando aqui, arrodando acolá, procurando um corpo que pudesse me acolher. Meu cavalo era uma mulher chamada Miúda, mas quando me apossava de sua carne seu nome era Santa Rita Pescadeira. Foi nela que cavalguei por um tempo, não conto o tempo, mas montei o corpo de Miúda, solitária. Sou muito mais antiga que os cem anos de Miúda. Antes dela, me abriguei em muitos corpos, desde que a gente adentrou matas e rios, adentrou serras e lagoas, desde que a cobiça cavou buracos profundos e o povo se embrenhou no chão como tatus, buscando a pedra brilhante. O diamante se tornou um enorme feitiço, maldito, porque tudo que é bonito carrega em si a maldição. Vi homens fazerem tratos de sangue, cortando sua carne com os punhais afiados, marcando suas mãos, suas fronteiras, suas casas, seus objetos de trabalho, suas peneiras de cascalhos e bateias (Vieira Junior, 2019, p. 150).

Dessa parte em diante, a entidade narra a continuação da história de Bibiana e de Belonísia, entrecruzando com relatos sobre Salustiana. Nesse ponto da história Zeca já faleceu, assim como Severo acaba de ser assassinado por conflitos de terra.

Um ano depois do falecimento de Zeca Chapéu Grande, chegaram na fazenda Água Negra o novo proprietário, Salomão. Santa Rita Pescadeira narra:

Duas semanas antes da morte de Severo, Salomão e Estela deixaram a casa da fazenda. Partiram para uma viagem, era o que se dizia. Mas o desejo do povo, depois do enterro, foi queimar a casa de madeira e vidro. Queriam vê-la reduzida a cinzas, moída feito poeira, consumida pelas chamas. Sentiam vontade de destruir tudo o que lhes foi negado (Vieira Junior, 2019, p. 150).

Bibiana e a família continuam a luta por justiça em respeito ao nome de Severo, ao qual tentaram sujar dizendo que havia sido morto como traficante. Em razão disso, a polícia se mostrou leniente, não querendo ir contra os interesses do dono da terra. Essa situação levou Bibiana a continuar a luta de Severo, reunindo o povo para se fazer ser ouvida. Belonísia, nesse ínterim, acompanhava a irmã, oferecendo suporte e cuidados com os sobrinhos.

Na fala de Bibiana, assistida ao longe por Salomão, questões sobre direitos do povo quilombola e luta pela terra foram ouvidas, para que Severo não fosse esquecido, para que nenhum deles fosse. Santa Rita Pescadeira narra a fala de Bibiana:

‘Todos sabem o que Severo fez por Água Negra. Chegou aqui muito pequeno, fomos morar fora para arranjar a vida, porque aqui as coisas foram ficando difíceis. Mas tinha gosto e respeito por vocês. Tinha consciência de nossa história. Sabia o que nosso povo tinha sofrido desde antes de Água Negra. Desde muito tempo. Desde os dez mil escravos que o coronel Horácio de

Matos usou para encontrar diamante e guerrear com seus inimigos. Quando deram a liberdade aos negros, nosso abandono continuou. O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome, se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes fantasiada de liberdade. Mas que liberdade? Não podíamos construir casa de alvenaria, não podíamos botar a roça que queríamos. Levavam o que podiam do nosso trabalho. Trabalhávamos de domingo a domingo sem receber um centavo. O tempo que sobrava era para cuidar de nossas roças, porque senão não comíamos. Era homem na roça do senhor e mulher e filhos na roça de casa, nos quintais, para não morrerem de fome. Os homens foram se esgotando, morrendo de exaustão, cheios de problemas de saúde quando ficaram velhos' (Vieira Junior, 2019, p. 163).

Salomão e a família tentaram até inserir o pentecostalismo na fazenda, a fim de minar a organização do povo e, assim, diminuir a importância do jarê. Nessa parte da história descobrimos como a faca de Donana voltou às mãos de Belonísia. Ela encontrou dentro de um pote de cerâmica na bagunça do acúmulo de Tobias. Em um acaso, a melhor coisa que Tobias fez por ela.

Nesse ponto da narrativa em seu encerramento, Santa Rita Pescadeira narra o episódio da morte de Salomão, com um golpe no pescoço, encontrado em um buraco cavado. Santa Rita Pescadeira conta que primeiro cavou Bibiana, para fazê-la cavar:

Deslizei para o leito de Bibiana como um sopro. Primeiro quis confortar sua dor, que crescia como a capoeira num campo abandonado. Adentrei seu fôlego para ocupar o vazio de seus olhos, para que a minha presença fosse tão intensa como se a envolvesse em abraços. Mas havia esquecido a energia de cavalgar um corpo, e como era bom estar de novo envolvida nos rios de sangue, na chama de um peito que pulsava vivo, nos olhos embotados, nos desejos e na liberdade. Levantei Bibiana da cama, andei de um lado a outro, ergui seus braços a cada volta que dava na sala, venere com a ponta dos dedos cada fração da pele escura (Vieira Junior, 2019, p. 194).

Depois se apossa de Belonísia, a detentora da faca:

Então, num dia qualquer, atravessei o terreiro e cheguei a Belonísia. Estava sozinha como Miúda. Selvagem, conhecia a terra como ninguém. Me uni ao seu corpo para vagar pela terra, para correr os marimbus, atravessar cercas, pelos rios, por casas e árvores mortas. Seu nome era coragem (Vieira Junior, 2019, p. 195).

Neste momento da narrativa, mencionado acima, a entidade monta Belonísia com a finalidade de executar seu derradeiro ato: o assassinato de Salomão. Isso ocorre porque tanto ele quanto sua família são considerados por Santa Rita Pescadeira, como uma ameaça ao jarê e, portanto, a ela mesma. Sem um corpo para

montar, ela não encontraria uma forma material para existir. Afinal, sem o jarê, em quem ela montaria?

No tocante a personagem da Santa Rita Pescadeira, é importante destacarmos a presença relevante da figura da onça na narrativa de **Torto arado** (Vieira Junior, 2019), pois é tida como um símbolo da loucura e desse estado místico que é o ser humano possuído por um encantado. Aconteceu com Zeca Chapéu Grande, na juventude, quando “solicitado” pelos encantados, sem tê-los aceitado antes:

Foi difícil continuar a roçar naqueles dias. Minha avó encerrava o trabalho e espalhava os outros filhos pelas veredas na estrada, para procurarem pelo irmão. Ela própria avançava na mata com o facão, abrindo picadas, chamando por Zeca — José Alcino, quando queria repetir seu nome todo — ou prendendo a respiração, para que do seu silêncio viesse uma mensagem de onde se encontrava. Voltavam a se encontrar à noite, em casa, à luz de vela e lampião, para dizer que viram pegadas próximo à margem do rio, ou que uma mulher na lonjura das cercas da fazenda havia dito que viu Zeca, que não tinha certeza porque já não enxergava muito bem, mas, se não estava enganada, era ele andando feito doido. Ou que alguns haviam dito que tinha onça agitada na mata, por onde poderia estar escondido. Ou que tinham roubado ovos e frutas nos seus quintais ou tinha sumido roupa do varal (Vieira Junior, 2019, p. 130).

Fato presenciado por Donana, que por rejeitar ser responsável pelo jarê, passou o fardo ao filho: “E também porque corriam de casa em casa, de boca em boca, os poderes da velha feiticeira, das viuvezes, provas do seu fardo, e do filho que enlouqueceu e foi viver no mato com uma onça por semanas” (Vieira Junior, 2019, p. 14).

Donana, com sua sabedoria ancestral, alertava incessantemente sobre a presença inquietante da onça (cuja existência permanecia oculta aos olhos dos demais). Sua voz sábia ecoava nas reuniões da comunidade, pedindo com insistência para que todos tivessem cuidado. Para Donana, aquela onça representava um vínculo com tempos longínquos, um mensageiro silencioso do perigo que espreitava.

A lembrança da onça evocava um passado distante, um elo com tempos idos que agora retornava para instilar o medo nos habitantes da região. No entanto, essa não era a mesma onça que, no passado, havia protegido Zeca Chapéu Grande em um estado de insanidade no coração da floresta, é uma metáfora para se referir à chegada de Salomão, o novo dono da fazenda. Santa Rita Pescadeira, enquanto se apossa de Bibiana, narra:

Vamos caçar um animal feroz que anda à solta, apavorando a gente de Água Negra. A onça que sua avó via, só ela via, e por isso pedia para terem cuidado. A onça era uma lembrança daquele passado tão distante e havia retornado para amedrontar os moradores. Não era a onça que havia protegido seu pai louco no meio da mata. A onça que passamos a caçar havia derramado sangue e estava disposta a rasgar a carne de mais gente, até conseguir o que queria (Vieira Junior, 2019, p. 195).

Aqui entendemos a onça como uma metáfora para a “loucura” e a “violência” que acomete as irmãs (um estado de suspensão de si); esse momento em que montadas por Santa Rita Pescadeira, uma situação além do espaço e do tempo, tira as personagens dos próprios corpos e fornece uma força além da humana, extravasando os limites de sua lucidez:

Os sons que a boca de Belonísia não era capaz de reproduzir, mas que, naquele instante, soaram forte como um trovão. A onça caiu sobre a borda do fojo, sustentando o corpo com as garras para não ser lançada em definitivo para o buraco. Assustou-se com a armadilha escondida no meio da mata, coberta de taboa seca e palha de buriti. Há quem jure que capatazes usaram as mesmas armadilhas de caça para capturar escravos fugidos no passado. A onça caiu com as presas enterradas no chão. Retirou uma porção de terra da boca. Não, era uma armadilha tola para capturar uma caça. Mas antes que levantasse, se abateu sobre seu pescoço um único golpe carregado de uma emoção violenta, que até então desconhecia. Sobre a terra há de viver sempre o mais forte (Vieira Junior, 2019, p. 196).

Nesse contexto, Belonísia e Bibiana viraram “onça”; eram a “onça”; eram Santa Rica Pescadeira, que assassinou Salomão em nome da continuidade da vida e da reinvenção daquele mundo que pertencia.

Analisando a narrativa, inicialmente, Santa Rita Pescadeira parece ser uma personagem secundária, que têm uma participação menor ou menos frequente na diegese. Contudo assume protagonismo, no papel de heroína, quando se apossa dos corpos de Bibiana e Belonísia. Quando adentra o corpo delas e assume as características que as fazem definir os rumos da história.

Quanto à caracterização, pode ser considerada uma personagem redonda, por apresentar complexidade e uma variedade de características definidoras, no caso ideológica, quanto ao seu modo de pensar sobre sua vida e ao jarê, abaixo narrado por Santa Rita Pescadeira:

Durante sua vida, desde o silêncio, você sentiu falta de poder cantar. Ainda muito pequena, nas noites de jarê, sentava na sala de casa, no colo de sua avó ou de sua mãe, e cantava o ponto de santa Bárbara e do Velho Nagô. Ainda muito cedo seu canto se desfez. E você não conseguiu fazê-lo ecoar nem mesmo dentro de si. Quando pôde compreender o que lhe aconteceu,

se perguntou: Por que sempre queremos as coisas que parecem estar mais distantes de nós? (Vieira Junior, 2019, p. 183).

Personagem inventada, quanto ao conceito e função, se enquadra na função *ser fictício* com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo, pois têm uma existência autônoma dentro da obra, com uma forma única de experimentar o mundo fictício e se relacionar com outros personagens (Bourneuf; Quellet, 1972). Contudo, quando se apossa dos corpos de Bibiana e Belonísia altera sua função, se torna *árbitro*, uma vez que intervém no conflito para resolvê-lo, como ocorreu com a morte de Salomão.

Quanto à narração, “Rio de Sangue” é iniciado em primeira pessoa com a narração de Santa Rita Pescadeira: “Meu cavalo morreu e não tenho mais montaria para caminhar como devo, da forma que um encantado deve se apresentar entre os homens, como deve aparecer por esse mundo” (Vieira Junior, 2019, p. 150). Depois, assume a narração em terceira pessoa continuando as histórias de Bibiana e Belonísia, a partir do episódio da morte de Severo:

A fonte do rio era Severo, o senhor que mobilizava os trabalhadores de Água Negra, caído na terra com oito furos feitos à bala. O grito era de Bibiana, prostrada no chão com a cabeça do marido no colo. O rio era sangue e lágrima, caudaloso e lento, como uma corrente de lama avançando pelas casas e chamando o povo para se unir ou fugir da fazenda (Vieira Junior, 2019, p. 153).

Neste ponto a definimos como narrador em terceira pessoa, ou seja, aquele que está fora dos fatos narrados, com ponto de vista tendendo a ser mais imparcial. E dentro das características é onisciente (sabe tudo sobre a história).

Santa Rita Pescadeira também é uma narradora homodiegética, por participar da história, segundo a classificação de Genette (1972).

Santa Rita Pescadeira é uma narradora homodiegética por participar da história, conforme classificação de Genette (1972). Também é classificada como narrador do segundo grau, por contar histórias das quais está geralmente ausente (isso acontece quando o narrador utiliza a primeira pessoa para se colocar no lugar de uma das personagens e narrar a história a partir dessa perspectiva específica).

Quanto ao ponto de vista, é um narrador onisciente intruso, isto é, pode adotar diferentes pontos de vista, escolhendo livremente entre um ponto de vista divino e

vantajoso, além do tempo e do espaço, ou adotando uma perspectiva central, periférica ou frontal.

Santa Rita Pescadeira é uma entidade que existe há muito, a passagem do tempo para ela funciona diferente do que ocorre no tempo humano. Contudo, dentro da narrativa, está limitada à duração e fatos das irmãs Bibiana e Belonísia quando se apossa de seus corpos, assim como esteve ligada à Miúda.

O tempo ocorre numa ordem escolhida de acordo pela sua imaginação, então se classifica como tempo psicológico. Durante sua narrativa, ocorrem anacronias (discrepâncias temporais entre a ordem da história e a ordem da narrativa, segundo Genette (1972), conforme comprovado abaixo:

Seus pés doíam, não havia repousado durante a noite. Teve medo de adentrar a mata que não conhecia. Caminhou com seus encantados. Mas os riscos rondavam. Quem sabe seus próprios guias lhe dessem o medo banhado na luz da noite para o deixar vigilante diante dos perigos? Quem sabe esse medo não o fizesse chegar com segurança ao seu destino? Eles iam à frente abrindo caminhos. Ele sentia que eles afastavam os perigos da estrada. Os perigos das cobras, dos caítilus, das onças. Os perigos dos coronéis e seus bandos. Os perigos da cobiça por terra e diamante. Deus era o guia maior que olhava por ele e guiava os encantados (Vieira Junior, 2019, p. 141).

A retomada da história de Donana, na citação acima, é um exemplo de analepse interna heterodiegética (se refere a uma linha de história diferente da narrativa principal), que insere camadas à história principal.

Quando tratamos espaço, com Santa Rita Pescadeira as condições espaciais são distintas, pois ela não habita um lugar físico, mas sim os corpos daqueles que se apossa: “Desde então, passei a vagar sem rumo, arrodando aqui, arrodando acolá, procurando um corpo que pudesse me acolher (Vieira Junior, 2019, p. 150).

Em **Torto arado**, os espaços que ocupa são Miúda, Bibiana e Belonísia, respectivamente. Dessa forma, as personagens Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira demonstram diferentes facetas da representatividade feminina, refletindo a diversidade de experiências e desafios enfrentados pelas mulheres em sua comunidade.

Bibiana é uma das personagens centrais do romance e representa a força da maternidade e da família, desempenhando um papel fundamental na preservação da história e da cultura de sua família, passando tradições e histórias para as gerações futuras. Também, sua ligação com a terra e com as raízes de sua comunidade

demonstra uma forma de resistência feminina por meio da conexão com a herança cultural.

Belonísia é uma personagem que representa a independência e a determinação feminina. Desafia as expectativas tradicionais de gênero ao optar por viver sozinha após a morte de seu marido e se sustentar com a força do próprio corpo. A capacidade das mulheres de enfrentar desafios e tomar controle de suas próprias vidas, mesmo em um ambiente dominado por normas patriarcais, é demonstrada através de sua força e resiliência.

Santa Rita Pescadeira, entidade do jarê, conhecida por sua bravura e destemor na luta contra os opressores, representa a coragem e a resistência das mulheres em face da injustiça e da opressão. Quando sua história cruza com a história das personagens-irmãs, compreendemos o papel dessas mulheres na luta por justiça e igualdade.

Dessa forma, no contexto da obra, a representatividade feminina se manifesta por meio da multiplicidade de funções desempenhadas pelas personagens Bibiana e Belonísia em suas vidas cotidianas e em situações extraordinárias. Entendemos que a solidariedade entre elas e a comunidade, e a transmissão de conhecimento e cultura de geração em geração, também desempenham um papel fundamental na representação feminina na história, pois, em última análise, **Torto arado** destaca como as mulheres desempenham papéis cruciais na preservação das tradições culturais, contribuindo para uma representação rica e complexa das questões femininas em uma comunidade rural do Brasil, explorando temas de identidade, poder e resiliência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa intencionamos compreender a representação feminina em **Torto arado**, e para atingirmos esse objetivo procuramos, primeiramente, entender como tem sido construída, legitimada, questionada e mantida a categoria mulher no contexto da história das mulheres, a partir das relações de gênero e das discussões que permeiam o questionamento dos papéis masculinos e femininos como uma forma de resistência ao patriarcado. Diante dessa intenção, destacamos que as personagens de Vieira Junior (2019) fogem de meros estereótipos femininos ao abordarem questões complexas relacionadas ao feminino, tais como identidade, luta por justiça, relações familiares e comunitárias.

Nesse sentido, as personagens foram construídas no romance com base nos elementos da realidade cultural do povo baiano, sendo ainda enriquecidas e aprofundadas pela imaginação do autor, resultando em uma representação autêntica e envolvente das experiências femininas na região, como a inspiração nas vidas de mulheres reais, sendo que suas histórias são exploradas de maneira a criarem personagens cativantes, embasadas numa representação multifacetada das personagens femininas com suas próprias vozes, perspectivas e dilemas.

Dando sequência aos cumprimentos dos objetivos, procuramos (re)conhecer os elementos técnicos e estruturadores da narrativa, a fim de classificarmos adequadamente as personagens Bibiana e Belonísia no contexto do romance a partir de estudos de Antonio Candido *et al.* (1972); Gérard Genette (1972); Osman Lins (1976); Norman Friedman (2002); Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011), entre outros. Posteriormente, analisamos como as personagens, Bibiana e Belonísia, foram construídas sob o ponto de vista dos elementos da narrativa, isto é, personagem (narrador e focalização), tempo e espaço.

Considerando os objetivos que motivaram e nortearam a escrita desta tese, salientamos que por meio dos estudos e das discussões realizadas até aqui, foi possível evidenciarmos a importância da representação do feminino tratada no romance **Torto arado** de Vieira Junior (2019). As análises voltadas para as personagens Bibiana e Belonísia, bem como para a entidade Santa Rita Pescadeira (quando relacionadas diretamente às irmãs), ressaltam aspectos intrincados da construção das identidades femininas. As vozes dessas personagens se entrelaçam

com as redes de solidariedade que são forjadas entre as mulheres, emergindo como símbolos de resistência perante as diversas formas de marginalização que enfrentam.

O enfoque das irmãs no contexto do romance proporciona uma perspectiva aprofundada sobre como as mulheres são moldadas por fatores sociais, culturais e históricos. A narrativa adota uma abordagem multifacetada, concedendo a essas personagens uma voz autêntica e um espaço para compartilhar suas histórias e desafios. Ao enfatizar as experiências únicas das protagonistas, o romance desafia os estereótipos de gênero e evidencia a complexidade da feminilidade em um contexto rural e tradicional (autonomia das protagonistas femininas, contrariando a ideia de passividade e submissão das mulheres em contextos rurais; diversidade das experiências femininas, reconhecendo que não existe apenas uma forma de ser mulher; exploração da complexidade feminina, através da revelação de emoções, desafios e ambições das protagonistas; enfrentamento de barreiras sociais e culturais, através dos relatos de resistência e luta).

Por meio das análises, o romance se posiciona como um veículo para ampliar a visibilidade das comunidades marginalizadas e frequentemente esquecidas. Vieira Junior (2019) ao situar as narradoras em um cenário rural busca trazer à tona as realidades do “Brasil profundo”, que muitas vezes são negligenciadas pela narrativa dominante centrada nos centros urbanos. Assim, ao dar protagonismo a personagens femininas como Bibiana e Belonísia, o autor proporciona uma oportunidade para que suas vozes sejam ouvidas e reconhecidas.

Dessa forma, a representação do feminino se torna um canal para que as histórias dessas mulheres sejam compartilhadas e apreciadas, contribuindo para uma compreensão mais completa da diversidade cultural brasileira. Nessa conjuntura, a representatividade em Bibiana e Belonísia não é apenas uma questão de refletir suas histórias pessoais, mas também de transmitir as complexidades das experiências das mulheres rurais no sertão nordestino, como serviço doméstico não remunerado; a luta contra a dominação masculina presente na história e violências (física, sexual, emocional e estrutural).

Em face dessa realidade, Vieira Junior (2019) em **Torto arado** deu voz a essas personagens, contribuindo para a diversidade de percepções do mundo dentro da obra literária, rompendo com a exclusividade dos lugares de fala que muitas vezes existem na sociedade, sendo que isso também destaca a importância de

reconhecemos a necessidade de uma representatividade autêntica e inclusiva em narrativas literárias.

As personagens na obra em questão demonstram diferentes facetas da representatividade feminina, refletindo a diversidade de experiências e desafios enfrentados pelas mulheres em sua comunidade. No que se refere a representatividade feminina em cada uma delas, podemos afirmar que, Bibiana é uma das personagens centrais do romance e representa a força da maternidade e da família, desempenhando um papel fundamental na preservação da história e da cultura de sua família, passando tradições e histórias para as gerações futuras. Também, sua ligação com a terra e com as raízes de sua comunidade demonstra uma forma de resistência feminina através da conexão com a herança cultural.

Já Belonísia é uma personagem que representa a independência e a determinação feminina. Desafia as expectativas tradicionais de gênero ao optar por viver sozinha após a morte de seu marido e se sustentar com a força do próprio corpo. A capacidade das mulheres de enfrentarem desafios e tomarem controle de suas próprias vidas, mesmo em um ambiente dominado por normas patriarcais, é demonstrada por meio de sua força e resiliência.

Santa Rita Pescadeira, entidade do jarê, por sua vez, conhecida por sua bravura e destemor na luta contra os opressores, representa a coragem e a resistência das mulheres em face da injustiça e da opressão. Quando sua história cruza com a história das personagens-irmãs, compreendemos o papel dessas mulheres na luta por justiça e igualdade.

Dessa forma, no contexto da obra, a representatividade feminina se manifesta a partir da multiplicidade de funções desempenhadas pelas personagens Bibiana e Belonísia em suas vidas cotidianas e em situações extraordinárias. Entendemos, assim, que a solidariedade entre elas e a comunidade, bem como a transmissão de conhecimentos entre as gerações, também desempenha um papel fundamental na representação feminina no contexto da obra, tendo em visto que, em última análise, **Torto arado** destaca como as mulheres desempenham papéis cruciais na preservação das tradições culturais, contribuindo para uma representação rica e complexa das questões femininas em uma comunidade rural do Brasil, explorando temas de identidade, poder e resiliência.

A análise realizada por meio dessas personagens ressalta, também, a relevância que elas desempenharam na proteção, sobrevivência e independência de

outras figuras em situações vulneráveis. Na mesma importância, a análise dos elementos técnicos e estruturadores da narrativa desempenha um papel crucial na melhoria da compreensão das personagens, pois ao examinarmos elementos como a caracterização, o ponto de vista narrativo, o desenvolvimento da trama e o uso de símbolos e metáforas, podemos adentrar mais profundamente na psicologia das personagens e entender suas motivações, transformações e desafios de maneira mais completa, ajudando, dessa maneira, a revelar como as protagonistas são moldadas por sua cultura, contexto social e histórico, bem como a natureza multifacetada de suas identidades e experiências.

Através de seus discursos poderosos, ações corajosas de enfrentamento e apoio altruísta, essas personagens emergiram como verdadeiros exemplos de inspiração e fontes de esperança. Apesar das restrições e obstáculos impostos a elas devido a questões de gênero, raça e classe, Belonísia e Bibiana se destacam por conquistarem um triunfo pessoal, moldando o curso de suas próprias vidas, e influenciando positivamente as vidas daqueles ao seu redor, sua família e comunidade.

A capacidade das irmãs em enfrentarem desafios e lutarem contra as adversidades, apesar das limitações sociais que enfrentavam, é um testemunho de sua força interior e determinação. Graças à suas ações corajosas e discursos empoderados, elas contribuem para a redefinição dos papéis das mulheres na sociedade e na comunidade onde estão inseridas, desafinando assim, a estrutura opressiva que historicamente as limitou e ditou o que tinham que fazer. A identidade feminina na obra em estudo, é revelada a partir da atuação das irmãs-protagonistas que evidenciam de forma angustiante a temática da mulher em relação às opressões que sofrem. A luta incessante das personagens se nutre pelo desejo de liberdade e oscila entre a sobrevivência como condição mínima de vida e seu direito à terra, cujo objetivo é a busca pela continuidade da sua existência e de seus descendentes.

As irmãs personificam, dessa forma, a ideia da conquista da própria identidade a partir da busca pelo seu lugar na sociedade, não se limitando apenas ao universo doméstico e ao casamento. Ambas se destacam como agentes de mudança e progresso, pois questionam o papel da mulher além das tarefas tradicionais, demonstrando que podem não apenas desempenhar funções tipicamente masculinas, como também liderar, negociar e tomar decisões que influenciam o destino de sua comunidade. Tanto que, ao se envolverem nas questões da terra, do trabalho e das

lutas por direitos, elas se inserem em um cenário que transcende as fronteiras das responsabilidades domésticas.

A noção de fragilidade associada às mulheres também é desafiada, pois se mostram forte física e emocionalmente diante das adversidades. Além disso, seu compromisso com a justiça social e a igualdade inspira outros à união e à luta por mudanças significativas, mostrando que a busca pela própria identidade não é uma jornada isolada, mas que pode ser coletiva. As situações vivenciadas por Belonísia e Maria Cabocla aludem que às mulheres, nas relações amorosas, foi dado o papel de relevar, de tentar consertar o relacionamento em prol dos filhos, do casamento ou de si mesmas. No entanto, ressaltamos que isso ocorre graças aos constantes lembretes recebidos durante toda uma vida — por parte de pais, amigos, entre outros, que também são afetados pelos princípios de dominação masculina —, os quais se cristalizam e naturalizam a ponto de dificultar o questionamento e a fuga desse tipo de papel. Fica clara, então, a importância de personagens como Belonísia, já que por meio da sua narrativa podem alertar, defender e/ou amparar outra(s) mulher(es) que vivencia(m) as mesmas condições.

Para além dessas questões, a presença das personagens-irmãs no romance demonstra que embora tenham sido criadas num ambiente em que os caminhos pareciam traçados, elas se colocam à margem dos costumes e encontram em si mesmas forças para traçarem seus próprios destinos.

Nesse sentido, a obra analisada se mostra relevante e imprescindível, considerando o papel humanizador da literatura, que por meio de seus escritos denuncia cada vez mais as questões femininas, haja vista que por muito tempo foi cercada de preceitos, exclusão e repressão. Com base nas análises realizadas, percebemos que a obra mantém relação com a realidade social e traz luz à voz de mulheres resistentes, protetoras e provedoras que atravessaram tudo, suportando a crueldade que lhes foi imposta.

Fixar a voz da identidade feminina por meio de personagens e protagonistas de uma obra literária é mais do que criar simples retratos individuais; é criar um eco coletivo que reverbera as experiências, desejos e desafios compartilhados por mulheres em todo o mundo. Essa abordagem é essencial para o reconhecimento da importância da representação da mulher na literatura e para garantir que as vozes femininas sejam ouvidas, respeitadas e celebradas. Ao dar vida a personagens complexas e multifacetadas, a literatura não apenas concede uma sensação de

pertencimento, mas também ilustra a autoria feminina e suas contribuições únicas para a narrativa humana.

Nesse rol de interpretações, por meio das personagens e protagonistas femininas, a literatura oferece um espelho no qual as mulheres podem se enxergar, identificando-se com suas jornadas individuais, dilemas e triunfos. A representação autêntica e rica das experiências femininas proporciona um senso de validação e empoderamento; ao mesmo tempo, essa representação coletiva transcende os limites da página, alimentando a compreensão coletiva das lutas e desafios enfrentados pelas mulheres em diversas culturas e contextos.

Dessa forma, é fundamental reconhecermos que a literatura não apenas cria personagens femininas, mas também celebra a complexidade de suas vidas. Ao explorar temas como identidade, amor, resiliência e empoderamento, a literatura reflete a humanidade compartilhada entre mulheres e homens. Além disso, ao abordar questões como discriminação de gênero, violência, desigualdades sociais e outras questões que afetam desproporcionalmente as mulheres, a literatura amplifica as vozes que muitas vezes são silenciadas e marginalizadas.

É importante ressaltarmos ainda, que, embora a literatura tenha avançado consideravelmente na representação feminina, essa jornada está longe de ser concluída, haja vista, que ainda há um vasto território a ser explorado, histórias a serem contadas e vozes a serem amplificadas.

Em **Torto arado** percebemos que fixar a voz da identidade feminina por meio de personagens e protagonistas literários não é apenas uma manifestação artística, mas um ato de reconhecimento. A obra, assim, torna-se uma poderosa ferramenta para que possamos repensar as relações de gênero, já que está intrinsecamente relacionada às múltiplas formas de opressão, particularmente sobre as quais as desigualdades de raça, classe e sexualidade se interseccionam.

O autor Vieira Junior, homem negro que dá vida a uma narrativa entrelaçada por vozes femininas, evidencia a complexidade do atravessamento de temas interseccionais como gênero, raça, etnia e classe social, oferecendo uma visão complexa das relações sociais e culturais. Esta intrincada teia de elementos é habilmente tecida nas representações das dinâmicas entre trabalhadores e proprietários da terra, em um país que ambiciona a modernidade na época em que a obra foi escrita (2019), mas que continua a se deparar com desafios arraigados em questões escravocratas e patriarcais. Essa consciente abordagem ressalta, ainda,

não apenas a profundidade da narrativa, mas também a relevância atemporal das discussões subjacentes, conferindo à obra um impacto duradouro e provocativo.

Além dos questionamentos provocados na obra, o corpo feminino negro emerge como uma peça crucial. Através das vozes femininas na narrativa, fica evidente que o corpo negro é um local onde múltiplas formas de opressão acontecem. A violência física, simbólica e sexual surge como facetas da opressão sistêmica enfrentada pelas personagens femininas negras em **Torto arado** (Vieira Junior, 2019). A narrativa sugere que estas formas de violência se manifestam como uma herança profundamente enraizada no tecido social, perpetuada pelas normas e estruturas que não foram devidamente questionadas. A obra também alude a questões relativas à saúde das mulheres negras, retratando a falta de condições adequadas e de assistência durante a maternidade, sendo esse um dos reflexos das desigualdades e discriminações que, historicamente, enfrentam no sistema de saúde, agravadas pelo legado escravocrata. A presença constante dessas questões ressalta a relevância da obra em dar voz a experiências marginalizadas e em despertar reflexões sobre a persistência de estruturas opressivas.

Na história a presença da cultura do jarê, aspecto encapsulado na figura de Zeca Chapéu Grande, agrega uma dimensão importante, reforçando a representação da etnia e trazendo à tona a influência das tradições culturais na vida das personagens. Entendemos que a conexão do jarê entre Zeca, Salustiana e os filhos, demonstra a continuidade dessa tradição, pois a passagem do conhecimento e da prática do jarê de uma geração para outra reflete a maneira como a etnia e a cultura se entrelaçam, influenciando a identidade e as ações das personagens ao longo do tempo. Ressaltamos, ainda, que essa relação entre a tradição do jarê e as personagens femininas ressalta o poder de resistência e resiliência incorporado na perpetuação dessa herança.

Dessa forma, a narrativa não apenas aborda as questões interseccionais de gênero, raça, etnia e classe social, mas também destaca a importância da cultura e das tradições na construção da identidade das personagens e na maneira como elas enfrentam os desafios impostos por um contexto histórico marcado por questões escravocratas e patriarcais.

Nesse ritmo de ideias, a literatura desempenha um papel fundamental de janela para os mundos muitas vezes negligenciados pela sociedade. A voz de escritores como Vieira Junior, cuja vontade e determinação se transformam em narrativas

autênticas, é uma força vital na revelação das histórias de comunidades, frequentemente esquecidas e marginalizadas. A importância dessa literatura reside no fato de que ela desafia a homogeneidade da narrativa dominante, promovida por grupos com poder e influência, e amplifica as vozes das pessoas que, de outra forma, permaneceram excluídas.

Sabemos que o contexto da obra em estudo emerge das desigualdades sociais existentes no contexto brasileiro, que perpassam pela democratização do acesso à terra, pelo peso da fome e pela manutenção do direito dos povos tradicionais aos seus territórios ancestrais. O desejo do autor em retratar essas vozes marginalizadas para o alcance de público mais amplo é uma busca pela inclusão, pela justiça social e pela igualdade de oportunidades de expressão e, é nesse ângulo que reside a força de sua literatura. Dessa forma, Vieira Junior se posiciona como um mediador entre as experiências das comunidades que vivem no Brasil profundo e aqueles que ocupam posições mais centrais na sociedade.

Assim, ao transformar a vontade do escritor em realidade, sua literatura assume um papel de ativismo cultural e social. Ele se torna um arauto das narrativas que não apenas oferecem uma representação autêntica e não filtrada dessas realidades, mas também desafiam as percepções preconcebidas e convidam à empatia social.

Torto arado, de Vieira Junior (2019), ao amplificar vozes marginalizadas, é uma valiosa contribuição para a construção de uma sociedade mais inclusiva e justa. Ela ilumina os cantos esquecidos do país, reconhecendo a riqueza cultural e a diversidade que existem além dos centros urbanos. Ao criar espaço para as histórias das comunidades esquecidas serem ouvidas, essa literatura promove um diálogo intercultural e uma visão mais abrangente do que significa pertencer ao Brasil.

Portanto, salientamos que esta tese pode ser entendida como potência para difundir o trabalho desse autor e dar voz a essas mulheres, configurando-se como fonte para outras teorias e abordagens, dando visibilidade para a literatura brasileira contemporânea e para as pertinentes discussões que vêm sendo levantadas a partir das obras e das temáticas discutidas neste trabalho.

As vozes femininas presentes no romance são, dessa forma, um grito de socorro que precisa ser ouvido, afinal, quantas “Bibianas” e “Belonísias” ainda não existem por esse nosso Brasil?

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 2011.
- ALMEIDA, Marlene Medaglia. **Introdução ao estudo da Historiografia Sul-Rio-Grandense: inovações e recorrências do discurso oficial (1920-1935)**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1983. Dissertação de Mestrado.
- BAJOUR, Cecilia. **Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura**. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BÍBLIA. Português. Colossenses. Português. *In: Bíblia sagrada*. Tradução de João Pereira de Almeida. 2. ed. Rev. e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, Cap. 3, vers.18.
- BOURNEUF, Roland; QUELLET, *Réal*. **L'univers du roman**. Paris: Presses Universitaires France, 1972.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIA, Luciene; CABRAL, Rayssa D. M. (Org). **Torto Arado: perspectivas críticas**. Catu: Bordô-Grená, 2022.
- CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. *In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. A Personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 11-49.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. A Personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 53-78.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CHARTIER, Roger. *Debate Literatura e História*. **Topói**, Rio de Janeiro, n.1, 2000. p. 197-216.

CNN. **Livro Torto Arado de Itamar Vieira Junior por ganhar série na HBO Max.** 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/livro-torto-arado-de-itamar-vieira-junior-pode-ganhar-serie-na-hbo-max/>. Acesso em: 13 jan. 2023.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática.** 2.ed. São Paulo: Contexto, 2021.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *In: Cadernos Pagu*, 2002, pp. 59-90. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/wS7Qsx7gSndHr7FyYcfjR5Q/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 jun. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n° 26, Brasília, 2005, p. 13-71. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077/8085>. Acesso em: 10 jul. 2021.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Vinhedo: Editora Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** São Paulo: Boitempo, 2017.

D'SALETE, Marcelo. **Cumbe.** São Paulo: Editora Veneta, 2018.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DOMINGOS, Guilherme de Pádua. **A Oração do Carrasco.** 2021. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1199-itamar-vieira-junior-a-oracao-do-carrasco>. Acesso em: 11 nov. 2022.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Revista Terceira Margem**, v. 14, n. 23, 2010. p. 113-138. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953/8012>. Acesso em: 20 nov. 22.

FIRMINO, F. H.; PORCHAT, P. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de "problemas de gênero". *In: Rev. Bra. Psicol. Educ.*, Araraquara, v. 19, n. 1, p. 51-61, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/view/10819>. Acesso em: 8 ago. 2021.

FORSTER, E. M. Aspectos do romance. Porto Alegre: Globo, 1969. *In: BRAIT, Beth. A Personagem.* 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões.** 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

FOX-GENOVESE, Elizabeth. Cultura e consciência na história intelectual das mulheres européias. **The journal of Women in culture and society**, v.12, n.31, Chicago, 1987. p. 529-547.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002. Originalmente: P. Slevick (Org.). *The Theory of the Novel*. Nova York: free Press, 1967.

FUNCK, Susana Bórneo. O que é uma mulher? *In: Revista Cerrados*, Brasília, v. 20, n. 31, p. 63-74, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26036/22864>. Acesso em: 12 jul. 2021.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira Contemporânea. **Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, v. 2, p. 199-221, 2012.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: volume I. São Paulo: Editora Globo, 2019.

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

HAHNER, June E. **A mulher no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HAMON, P. *Pour un statut sémiologique du personnage. Littérature*, n. 6, 1972. p. 86-110. *In: BRAIT, Beth. A Personagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Narrativa narcisista: a metaficção**. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

INPE. **Reunião de análise e previsão climática para o setor norte do nordeste - ano 2003**. 2003. Disponível em: <http://clima.cptec.inpe.br/~rclima1/reunioes/bol0103.shtml>. Acesso em: 02 ago 2023.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 jul 2022.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. **Algumas Palavras sobre Torto Arado**. Bahia: Afro-Ásia, 2021. n. 64, p. 734-739. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/46522/25555>. Acesso em: 6 nov. 2021.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOPES, Léo. Livro "Torto Arado", de Itamar Vieira Junior, pode ganhar série Na HBO Max. **CNN**, 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/livro-torto-arado-de-itamar-vieira-junior-pode-ganhar-serie-na-hbo-max/>. Acesso em: 05 out. 2022.

LUZ, L.; MAGALHÃES, E. de M. Torto Arado: A Importância de Narrativas de Mulheres Negras na (Re)Constituição de suas Identidades e Protagonismo. **Revista Alembra**, 2022, v. 7, p.15-27, 2021. Disponível em: <https://periodicos.cfs.ifmt.edu.br/periodicos/index.php/alembra/article/view/62/55>. Acesso em: 25 set. 2022.

MACEDO, Regilane Barbosa. A influência do patriarcalismo na identidade feminina em Mulher no espelho, de Helena Parente. **Revista Ininga**, v. 5, n. 2, 2018, p. 14-23. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/ininga/article/view/8214/5974>. Acesso em: 7 jun. 2022.

MARIN, Jérri Roberto; Roiz, Diogo da Silva. **Métodos e técnicas da pesquisa histórica**. Dourados/MS: Ed. UFGD, 2015.

MAURIAC, François. **Le Romancier et ses Personnages**. Paris: Corrêa, 1952. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MENEGHETTI, Francielli Jaqueline de Paula; KUHNE, Renan. Torto Arado e a representação de uma realidade. 2022. In: CANDIA, Luciene; CABRAL, Rayssa D. M. (Org). **Torto Arado**: perspectivas críticas. Catu: Bordô-Grená, 2022. p. 73-88. Disponível em: https://www.editorabordogrena.com/files/ugd/d0c995_a1168d6ec6064e048a3ab8010e14f9bb.pdf. Acesso em: 8 set. 2022.

MIRANDA, Wander Melo. **Itamar Vieira Junior e Doramar: sobre uma épica dos excluídos**. Recife: Suplemento Pernambuco, 2021. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autores/Itamar_Vieira_Junior_res_Wander_Doramar.pdf. Acesso em: 9 nov. 2022.

MÜLLER, G.; BARTHES, R. *Le Discours de L'histoire, Information Sur Les Sciences Sociales*. 1967. In: GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Lisboa: Vega, 1972.

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) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2022. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFRN_d7237dad112725c5eccd62f8dfda5492. Acesso em: 01 ago. 2021.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995. 84 p.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o Debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **Revista História**. São Paulo: UNESP, v. 24, n. 1, 2005, p. 77-98.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/his/a/fhHv5BQ6tvXs9X4P3fR4rtr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 7 ago. 2022.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Torto Arado, de Itamar Vieira Junior. **Matraga**, v. 29, n. 55, p. 189-192, 2022. Disponível em:

<file:///C:/Users/User/Downloads/narajo,+Matraga+v+29+n+55+2022+--+a14-189-192+--+resenha.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2022.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. *Une histoire des femmes est-elle possible?* Paris: Rivage, 1984. *In*: RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

PIMENTEL, Katia Aparecida. Diáspora e subalteridade em Torto Arado. 2022. p. 89-100. *In*: CANDIA, Luciene; CABRAL, Rayssa D. M. (Org). *In*: **Torto Arado: perspectivas críticas**. Catu: Bordô-Grená, 2022. Disponível em:

https://www.editorabordogrena.com/files/ugd/d0c995_a1168d6ec6064e048a3ab8010e14f9bb.pdf. Acesso em: 8 set. 2022.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? *In*: **ALGRANTI**, Leila Mezan (Org.) **Prática Feminista e o Conceito de Gênero**. Textos Didáticos. São Paulo: Unicamp/ IFCH, n. 48, 2002.

QUADROS, Dênis Moura de. A Construção das Protagonistas Afro-Brasileiras em Torto Arado (2019), de Itamar Vieira Júnior. *In*: **Linguagens** - Revista de Letras, Artes e Comunicação, v. 15, n. 2, p. 004-018, 2021. Disponível em:

<https://bu.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/10001>. Acesso em: 13 nov. 2022.

QUETZ, Carolina de Souza; SILVA, Vivian Stefanne Soares. **Os laços femininos como meios de resistência em Torto Arado**. 2022. p. 57-72. Disponível em:

<https://www.escavador.com/sobre/3889159/vivian-stefanne-soares-silva>. Acesso em: 20 set. 2022.

RAGO, Margareth. As mulheres na Historiografia Brasileira. 1991. *In*: Zélia Lopes (Org.). **A história em debate**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história. Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 25-37, 1998.

RAMOS, Anna Paula Dionísio. **Representações de Mulheres no Romance “Torto Arado”, de Itamar Vieira Júnior**. Picuí: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, 2022.

RESENDE, J. de A. S.; COSTA, M. T. de A.; OLIVEIRA, M. H. de. A Resistência da Mulher Negra em Torto Arado de Itamar Vieira Jr. **Revista de Literatura, História e**

Memória, v. 17, n. 30, p. 24–36, 2022. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/rhlm/article/view/27995>. Acesso em: 11 nov. 2022.

REZENDE, Bibiana Anjos. Representações do corpo feminino silenciado em Torto Arado. p. 39-56. 2022. *In*: CANDIA, Luciene; CABRAL, Rayssa D. M. (Org). **Torto Arado: perspectivas críticas**. Catu: Bordô-Grená, 2022. Disponível em: https://www.editorabordogrena.com/files/ugd/d0c995_a1168d6ec6064e048a3ab8010e14f9bb.pdf. Acesso em: 8 set. 2022.

ROSENFELD, Anatol. Título do artigo. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 53-80.

RICOUER, Paul. **Les jeux avec le temps. Temps et récit**. Paris, Seuil, 1984. *In*:

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995. 84 p.

ROMANOWSKI, J. P.; ENS, R. T. As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em educação. *In*: **Diálogo Educacional**, v. 6, n. 19, p. 37-50, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-53.

SANTOS, Enedir da Silva dos. **Erotismo como resistência: as narrativas de Marina Colasanti, Márcia Denser e Maria Amélia Mello nos anos finais da ditadura militar**. 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, jul./dez, 2005, p. 71-99.

SCOTT, Joan. Os usos e abusos do gênero. **Projeto de história**. São Paulo, n. 45, pp. 327-351, Dez. 2012.

SOARES, Laiane Reis; MOREIRA, Idmar Boaventura. A Representação das Mulheres Sertanejas em Torto Arado, Itamar Vieira Júnior. *In*: **XXV SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UEFS**, 2021, Semana Nacional de Ciência e tecnologia. Feira de Santana: UEFS, 2021, 4p.

SOUZA, Anna Clisley Barbosa de. **A história das mulheres em Torto Arado**. Campina Grande: IFPB, 2022.

VERGARA, S. C. **Projetos e relatórios de pesquisa em Administração**. São Paulo: Atlas, 1998.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **A Oração do Carrasco**. Itabuna-BA: Mondrongo, 2017.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. Como Itamar Vieira Junior transformou andanças de 15 anos pelo Nordeste no livro mais vendido do Brasil. [Entrevista concedida a] **Forbes**, 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2021/06/como-itamar->

[vieira-junior-transformou-andancas-de-15-anos-pelo-nordeste-no-livro-mais-vendido-do-brasil/](#). Acesso em: 07 nov. 2022.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Doramar ou a Odisseia**: histórias. São Paulo: Todavia, 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Itamar Vieira Junior**. [Entrevista concedida a] Provoca. Youtube, Provoca, São Paulo, 25 de outubro de 2022. 1 vídeo (52min 19s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yz_nGconBd4. Acesso em: 10 nov. 2022.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Itamar Vieira Junior**. [Entrevista concedida a] Roda Viva. Youtube, Roda Viva, São Paulo, 15 de fevereiro de 2021. 1 vídeo (1h31min51s). (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MU9iUc2UHBQ>. Acesso em: 10 nov. 2022.

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

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

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In: Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.