



Um arado só lâmina. Trocadilho e revolta em Itamar Vieira Junior

A Plough All Blade. Wordplay and Revolt in Itamar Vieira Junior

Wojciech Sawala

Adam Mickiewicz University, Poznan/ Polônia

wojciech.sawala@amu.edu.pl

<http://orcid.org/0000-0003-0025-3473>

Resumo: O objetivo deste artigo é uma análise e interpretação aprofundada do romance de Itamar Vieira Junior, *Torto Arado* (2018), baseada no exame das complexidades da construção textual e linguística da obra. O estudo parte de uma leitura cerrada do próprio título, explorando suas implicações intertextuais (Tomás Antônio Gonzaga, 1862; Osman Lins, 1973; Haroldo de Campos, 2016; Caetano Veloso). A observação da presença do “traço” sonoro “dor do arado” na sequência titular pauta a análise da narrativa, orientada hermeneuticamente. Mobilizamos ainda elementos da metodologia estruturalista (Lévi-Strauss, 1982) que permitem demonstrar paralelos na construção do romance com *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector. Examinamos analogias entre as imagens do arado e da faca com a qual as protagonistas ferem-se as línguas. A faca, em paralelo com a barata clariceana, é vista como objeto perigoso colocado na boca num ritual de iniciação. Frisa-se também que tanto a faca como o arado podem ser entendidos como objetos mortíferos de metal cuja presença já encontra-se codificada na tradição literária do modernismo brasileiro (João Cabral de Melo Neto, 2008; Guimarães Rosa, 1988). O paralelismo leva-nos a examinar as implicações semânticas e políticas da aproximação entre as figuras de “ferir o corpo” (feminino) e “ferir a terra”. Refletimos sobre esta relação aludindo às últimas propostas eco- e geo-críticas (Wisnik, 2018) para elucidar o caráter subversivo – revoltoso – do romance estudado.

Palavras-chave: Torto Arado; trocadilho; literatura comparada; ecofeminismo; ecocrítica.

Abstract: The purpose of this article is an in-depth analysis and interpretation of Itamar Vieira Junior’s novel, *Torto Arado* (2018), based on the study of the work’s textual and linguistic construction. The study starts from a close reading of the title itself, exploring its intertextual implications (Tomás Antônio Gonzaga, 1862; Osman Lins, 1973; Haroldo de Campos, 2016, Caetano Veloso). The observation of the presence of the sound “trace” *dor do arado* (“plow’s pain”) in the title sequence guides the hermeneutically-oriented analysis of the story. We also mobilize elements of the structuralist methodology (Lévi-Strauss, 1982) that allow us to demonstrate parallels in the construction of the novel with *Passion according to G.H.* (1964) by Clarice Lispector. We examine analogies between

the images of the plow and the knife with which the protagonists wound their tongues. The knife, in parallel with the Claricean cockroach, is seen as a dangerous object placed in the mouth in an initiation ritual. We also stress that both the knife and the plow can be understood as deadly metal objects whose presence is already codified in the literary tradition of Brazilian modernism (João Cabral de Melo Neto, 2008; Guimarães Rosa, 1988). The parallelism leads us to examine the semantic and political implications of the approximation between the figures of “hurting the (female) body” and “hurting the earth”. We reflect on this relationship by alluding to the latest eco- and geo-critical proposals (Wisnik, 2018) to elucidate the subversive – revolutionary – character of the studied novel.

Keywords: Crooked Plow; wordplay; comparative literature; ecofeminism; ecocriticism.

Para seu extremamente bem-sucedido romance de estreia (2018), Itamar Vieira Junior escolheu um título estranho. Vamos começar as nossas considerações em torno da obra, submetendo a uma leitura cerrada precisamente a própria sequência titular: *Torto Arado*. Coloca-se num primeiro momento uma pergunta técnica de ordem sintática: por que será que o adjetivo antecede o substantivo? Segundo a normativa da língua portuguesa, a escolha mais apropriada teria sido colocar primeiro o nome e só depois o adjetivo. A anteposição do adjetivo se dá, sobretudo, no caso dos epítetos, isto é, nas ocasiões quando a palavra acrescentada ao substantivo não tem a função de especificar a que objeto, dentre vários outros do seu grupo genérico, está se fazendo referência, mas é evocado como um recurso estilístico (muitas vezes puramente rítmico), uma qualidade do objeto denotado que lhe é inerente, mas cuja menção é supérflua desde o ponto de vista comunicativo (o adjetivo na função de epíteto pode ser suprimido sem prejudicar semanticamente o sintagma). É, de fato, o que ocorre, nos versos do poema neoclássico *Marília de Dirceu* (1792) de Tomás Antônio Gonzaga, do qual Vieira Junior retirou a sequência:

A devorante mão da negra Morte
 Acaba de roubar o bem, que temos;
 Até na triste campa não podemos
 Zombar do braço da inconstante sorte.
 Qual fica no sepulcro,
 Que seus avós ergueram, descansado;
 Qual no campo, e lhe arranca os brancos ossos
 Ferro do torto arado.
 (GONZAGA, 1862, p. 51)

No poema de Gonzaga (em cuja correspondência com a obra de Itamar por enquanto não vamos nos deter¹) “torto” é, com efeito, um epíteto que parece fazer alusão à forma muitas vezes encurvada do timão que sustenta a aiveca, ou seja, a parte em contato direto com o solo, que revolve a terra sendo lavrada. Contudo, no contexto do romance de Itamar, o adjetivo “torto” adquire outro significado. Como se provará nos trechos que citamos neste artigo, a tortuosidade da que se trata aqui não remete às suas curvas “naturais”, pois trata-se de um arado “troncho e velho”, defeituoso. Esse tipo de tortuosidade já não é uma qualidade inerente a qualquer arado. Um arado torto desse jeito é um arado específico, aquele que ficou torcido por alguma razão.

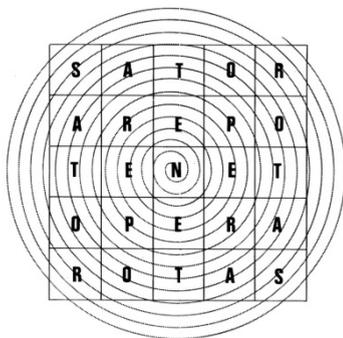
Nesse sentido poderíamos pensar que Itamar devia ter escrito “ARADO TORTO”, da mesma forma que Raduan Nassar – um dos seus mestres, de quem o escritor baiano leva a epígrafe do seu romance – escreveu *Lavoura arcaica* e não *Arcaica lavoura* (título que, por sinal, remete evidentemente à ação do arado). A nossa hipótese é que o gesto de conservar mesmo assim a versão com o adjetivo anteposto vai além da simples fidelidade à letra do poema de Gonzaga, encerrando um sentido mais profundo, que pretendemos desvelar.

A decisão de guardar a inversão das palavras do título, ao permitir o questionamento da sua ordem, pode nos convidar a jogar com a própria matéria gráfica e fonética: com as letras e os sons da sequência titular. Esse tipo de atitude permite traçar e armar trocadilhos, onde as palavras podem ser lidas de diferentes maneiras, lembrando o famoso quadrado mágico SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, encontrado com frequência nos muros das edificações romanas do primeiro século após o nascimento de Cristo e reproduzido em diferentes catedrais e conventos europeus. A

¹ Observe-se somente de passagem o uso da ambivalência da imagem da terra, associada tanto ao sustento da vida por meio do trabalho agrícola, quanto ao enterro após a morte. A duplicidade é usada na famosa cena de funeral em *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto (2008), onde as aspirações à reforma agrária e a consecução da propriedade da roça por parte do camponês se tornam objeto de uma ironia trágica quando a “parte do latifúndio que lhe cabe” é exatamente a sua cova. A ambivalência ressoa no romance de Vieira Junior, por exemplo quando a narradora fala nas mãos “que abriam a cova com a enxada, arrancando grandes pedaços de solo e ervas, para nela florescer a mandioca ou para enterrar um corpo” (Vieira Junior, 2022, p. 247-248). Como veremos mais adiante, Itamar muda o significado dessa duplicidade.

peculiaridade do diagrama consiste em que nos 25 quadradinhos pequenos que compõem o quadrado inteiro se inscrevem as letras que compõem um palíndromo (ou hiper-palíndromo), que tem a mesma leitura em todos os quatro sentidos: da esquerda à direita e da cima para baixo, como ao invés, etc. Esse quadrado mágico foi usado pelo escritor pernambucano Osman Lins na abertura do romance *Avalovara* (1973, p. 8), que está estruturado – para complicar ainda mais essa composição – segundo a ordem da espiral que perpassa todos os quadradinhos.

Figura 1. Quadrado Sator-Arepe-Tenet-Opera-Rotas apresentado em *Avalovara* de Osman Lins



Fonte: CARRERO, Raimundo. Osman Lins: Encontro com o autor de ‘Avalovara’. *Continente*, 2013. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/osman-lins--encontro-com-o-autor-de--avalovara->.

A composição de Osman, diga-se de passagem, dialoga de uma maneira bem curiosa com Julio Cortázar, quem dez anos antes estruturou o seu famoso romance segundo a pauta do jogo da amarelinha. O palíndromo latino retomado em *Avalovara* é em si bastante enigmático. O jogo linguístico se impõe por sobre o valor semântico da sequência, contudo, talvez não inteiramente. No caso que nos ocupa, parece curioso reparar na proximidade temática da frase latina com *Torto Arado*. Lembre-se, nesse sentido, que o quadrado diz respeito a um sementeiro (*sator*) durante o trabalho na terra, usando algum instrumento com rodas, situação esse que podemos associar com algumas passagens do romance itamariano, por exemplo:

Você recorda seu pai arrastando o arado antigo de ferro retorcido, pesado, rasgando a terra em linhas tortas. Aqueles sulcos onde lançava a semente do milho. Aquele arado sobre o qual ninguém falava, um objeto da paisagem, que chegou muito antes dos pioneiros, que ninguém sabia de onde tinha vindo, manejado pelas mãos dos trabalhadores mais antigos, dos que vieram de muito longe e sobre os quais não havia nenhuma história. Dos que abriram a mata muito antes e em suas mãos conduziram o arado para preparar o campo para a semeadura. (Vieira Junior, 2022, p. 247)

Lembremos, além do já apontado, que os antigos enigmas semânticos (confira-se sobretudo a palavra provençal *noigandres*) e o jogo com as letras também já foi usado pelos concretistas brasileiros. Basta evocar o famoso poema de Augusto de Campos *Amor* (1970), onde se joga com a passagem fluida entre “amor”, “temor” e “a morte”:

Figura 2. Augusto de Campos, *Amor*.



Fonte: AMOR – Augusto de Campos. *ABC da Escrita Criativa*, 2014. Disponível em: <https://abcedaescritacriativa.wordpress.com/2014/07/08/amor-augusto-de-campos/>.

Consideramos que o projeto de Itamar pode ser inserido nessa tradição de anagramas, palíndromos e jogos com as letras. Ao título do romance – com as suas letras dispostas quase simetricamente² na capa³ –

² O desenho da capa é de Elisa v. Randow.

³ Pode-se indicar ainda certas correspondências do livro do autor baiano com o romance de Rosario Castellanos, *Balún Canán*, de 1957. A obra da escritora mexicana também adota a perspectiva feminina (a de uma menina, que tem, no caso, um irmão) para discutir questões sociais muito semelhantes: a propriedade das terras, regimes de trabalho análogos

poderia aplicar-se assim o *programa* que acompanha o texto de Haroldo de Campos “Alea I, Variações Semânticas” (1963): “o leitor-operador é convidado a extrair outras variantes combinatórias dentro do parâmetro semântico dado / as possibilidades de permutação entre dez letras diferentes / duas palavras de cinco letras cada / ascendem a 3 628 8000”. Seguindo essa linha de permutações, podemos reparar que o nome da avó das meninas, Donana (que aparece logo na primeira página do romance), é exatamente um anagrama da famosa primeira palavra de *Grande Sertão: Veredas*: “nonada”, o que pode ser interpretado como uma piscadela de olho para a leitora perceber que se podem procurar no texto certas correspondências com a escrita de Guimarães Rosa. Mais à frente vamos assinalar algumas delas⁴. Por outro lado, poderíamos reparar em que a própria palavra “arado” lida de trás para diante dá “odara”, ou seja, uma “palavra-ônibus que exprime atributos positivos, como bom, excelente, bonito etc.” (Odara, 2023), que, aliás, se pode relacionar com a conhecida música de Caetano Veloso do álbum *Bicho* (1977), cujo primeiro verso diz “Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara”. Trata-se de uma voz de etimologia banta e esse africanismo no contexto do romance é, com certeza, bem apropriado. Do verso de Caetano retenhamos também a importância da palavra “corpo”, porque mais à frente vamos retornar a este conceito.

à escravidão, o direito das comunidades rurais tradicionais à educação, o papel das crenças ancestrais não ocidentais ou sincréticas na formação dos modelos de subjetividade próprios da periferia latino-americana (cf. Beckman, p. 2018). Levando em consideração esses dados, a perspectiva que adotamos neste trabalho nos permite assinalar como potencialmente significativa a coincidência das estruturas tipográficas de ambos os títulos, compostos de duplas de palavras de cinco letras cada.

⁴ Outros nomes próprios admitem igualmente leituras intertextuais, pense-se, por exemplo, em Severo, que remete ao retirante Severino do famoso poema dramático de João Cabral de Melo Neto. Talvez seja legítimo considerar Severo como uma versão, ou reencarnação da mesma figura após o seu empoderamento conseguido através da educação e a toma de consciência de classe. A supressão do sufixo diminutivo –ino poderia remeter a tal transformação da figura. No entanto, se bem o poema de Cabral termina com o tom de um melancólico e resignado otimismo, permitido pela manifestação da “nova vida explodida” num bebê recém-nascido, mesmo que se trate de uma explosão “pequena” e “franzina” (Melo Neto, 2008, p. 115), a vida de Severo, personagem de Itamar, termina bruscamente com uma série de explosões bem diferentes, nada metafóricas, ou seja, os “estampidos” que Belonísia relata ter ouvido no momento em que os assassinos dispararam contra o ativista.

Agora, tudo o que foi indicado até aqui não termina de resolver a questão da ordem das palavras do título. A nossa proposta, que se situa dentro das coordenadas acima assinaladas, consiste em afirmar que a sequência “Torto Arado” é poeticamente preferível ao “Arado Torto” por permitir leves modificações fonéticas, que podem se revelar significativas. Essas leves modificações dos sons, aquilo que a palavra ou a expressão não evoca nem significa diretamente, mas ao que se parece, aquilo que ela pode evocar embora não revele, talvez possa ser pensado à luz das reflexões de Jacques Derrida sobre a linguagem e a escrita. Sem pretender entrar na discussão derridiana de forma sistemática e aprofundada⁵, evocamos o pensador francês, neste contexto, por tratar-se de um dos filósofos que mais pensou através de jogos de palavras, trocadilhos e homônimos. Os casos mais conhecidos são aqueles dos conceitos de *différance* ou *hauntologie*. Explicando esta primeira noção, Cauduro (1996, p. 65) aponta que com o jogo das letras (“a” em vez de “e”), Derrida “também quer demonstrar como qualquer signo (nesse caso um escrito) evoca e invoca traços de outros signos na significação”.

Seguindo uma linha semelhante, propomos aqui prestar atenção aos traços sonoros ausentes/presentes no título *Torto Arado*. Trata-se de leves distorções fonéticas aos quais de maneira indireta o próprio texto incentiva. Encontramos nele uma passagem que tem a ver com as falhas da pronúncia, nomeadamente da voz “arado”. Uma das duas irmãs protagonistas, Belonísia, a narradora da segunda parte do livro, que na infância perdeu um pedaço de

⁵ Numa outra ocasião poderia abordar-se a análise dos motivos ligados à escrita e analfabetismo em *Torto Arado*. Pense-se sobretudo no caso do bilhete de papel que Zeca Chapéu Grande recebe quando chega à Água Negra, que supostamente lhe garante o direito de permanecer por lá, embora não possa levantar casa de tijolo. Severo é assassinado justamente quando junto com Bibiana vão levar o “documento” ao cartório da cidade para formalizar o registro da associação de trabalhadores. A cena pode lembrar do trágico desfecho de *O Cortiço* de Aluísio Azevedo (1925), isto é, quando a polícia vem prender Bertoleza, fica evidente que a carta da alforria que ela recebera de João Romão era falsa. A ironia é ressaltada pela cena final na qual aparece outro documento: o diploma de sócio benemérito da comissão de abolicionistas. Na evidência da perversidade de ambas as escrituras fica escarnejado o caráter ilusório de um documento real: a Lei Áurea de 1888, assinada pela princesa Isabel apenas dois anos antes da publicação do romance de Aluísio. Essas correspondências poderiam ser vistas à luz do capítulo “A violência de letra: de Lévi-Strauss a Rousseau” da *Gramatologia* de Derrida (1973, p. 125-131).

língua num acidente, cuja narração começa a obra, depois de ter passado vários anos na mudez, afinal resolve tentar falar:

Ainda recordo da palavra que escolhi: arado. [...] 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*”. O som que deixou minha boca era *uma aberração, uma desordem*, como se no lugar do pedaço perdido da língua tivesse um ovo quente. Era um *arado torto*, deformado, que penetrava a terra de tal forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada. Tentei outras vezes, sozinha, dizer a mesma palavra, e depois outras, tentar restituir a fala ao meu corpo para ser a Belonísia de antes, mas logo me vi impelida a desistir. Nem mesmo quando o edema se desfez consegui reproduzir uma palavra que pudesse ser entendida por mim mesma. (Vieira Junior, 2022, p. 127, grifos nossos)

Com efeito, uma certa “desordem”, uma certa “aberração” se reflete nesse sintagma invertido do título, que na citação segue a ordem padrão: “arado torto”. Belonísia se refere nessa passagem ao som “redondo, fácil e ruidoso” dessa palavra predileta, que, entretanto, ela não consegue reproduzir. Quando tenta falar, fala *torto* mesmo, modificando os sons. Nessa pronúncia torta, com a língua feito ovo, é possível que as consoantes mudas fiquem sonoras, mesmo guardando seu lugar de articulação⁶. Assim os fonemas [t] poderiam ser trocados por [d] fazendo com que o título possa ser lido como “Dor do arado”. Talvez seja esse precisamente um dos traços contidos no título. Outros traços possíveis seriam ainda “corpo arado” ou

⁶ Lembremos que o jogo análogo entre os fonemas [s] e [z] foi mobilizado por Roland Barthes tanto no seu famoso estudo sobre *Sarrasine* de Balzac (*S/Z*, 1970), como na introdução ao seminário sobre “o desejo do neutro” de 1977-78, onde apontava que “não é a mesma coisa comer *poisson* [peixe] e comer *poison* [veneno]” (Barthes, 2003, p. 17). No entanto, lembrando da importância do conceito de “traço” e tomando este em um sentido literal, poderia reparar-se que a maioria dos peixes contém pequenas quantidades de mercúrio, podendo a sua concentração crescer em caso de meios aquáticos particularmente contaminados. O exemplo é, com certeza, anedótico, contudo, já Sigmund Freud (discutindo o conceito de Karl Abel) apontava no ensaio sobre “o sentido oposto nas palavras primitivas” (1957), que nas oposições binárias – constitutivas para qualquer significado, como foi estabelecido por de Saussure – cada termo contém um certo traço do seu antônimo.

até mesmo “Torturado”⁷. Independentemente do caráter fortuito e casual dessas ressonâncias e sem pretender atribuir sua presença à intenção autoral, julgamos que todas elas podem fornecer pautas de interpretação frutíferas.

Vamos prosseguir o nosso comentário focando na primeira das sequências citadas. Ela pode, sem dúvida, provocar um certo estranhamento. Será afinal que um arado pode doer? Ora, se entendermos a frase como remetente a uma dor que alguém experimentasse “no seu arado”, é provável que julguemos tal hipótese como insensata, pelo menos à primeira vista, porque ela suporia que arado fosse uma parte do corpo. Entretanto, arado não é isso, é, evidentemente, uma ferramenta agrícola. A sequência poética assim entendida poderia sugerir então a ideia da desfiguração da fronteira entre corpo e ferramenta, como característica constitutiva da condição do escravizado: aquele cujo corpo foi reificado, reduzido a uma coisa. Porém, a frase “dor do arado” apresenta na realidade a situação inversa: é a ferramenta que virou corpo e isso torna a interpretação um pouco mais complicada. Embora talvez poderia ser produtivo seguir essa linha, para o nosso argumento mais interessa propor que a frase “dor do arado” se entenda de forma não tão radicalmente metaforizada. Num sentido mais material ela pode apontar simplesmente ao sofrimento físico que é fruto do uso do arado.

Essa dor pode remeter aos calos e feridas que sofrem as mãos de quem labuta fisicamente um longo dia segurando um instrumento agrícola como uma enxada, ou guiando, precisamente, um arado puxado por bois. Santa Rita Pescadeira, narradora da terceira parte do romance, se dirige a Belonísia falando assim:

As suas mãos doíam. Latejavam pelo resto do dia. Mergulhava-as numa panela com água e gelo, as deixava submersas. A pele se esgarçava em suas palmas vermelhas, calosas. Suas mãos sangravam. Você as escondia, nada dizia. Como as chagas do Senhor dos Passos crucificado. Como as mãos do seu povo. [...] (Vieira Junior, 2022, p. 244)

⁷ Não deixa de ser chamativo que o título do seguinte livro do autor, a coletânea de contos, “DORAMAR ou a ODISSEIA” (2021), tipografado na capa de forma analogamente simétrica a “TORTO ARADO”, convide a semelhantes trocadilhos. Na primeira palavra encontramos justapostas as palavras “dor” e “mar”, como se o autor tentasse completar o seu primeiro romance voltado para a relação da dor dos negros no Brasil com a terra, escrevendo uma obra que elabore, dessa vez, a dimensão marina ou transatlântica desse sofrimento, sua conexão com o elemento aquático, ao tematizar a terrível “odisseia” do tráfico negroiro.

A “dor do arado” que ressoa no título pode ser entendida, portanto, como a dor experimentada nessas mãos, as partes do corpo que correspondem ao “fazer”, como contraponto do “dizer” ou “falar”, função da outra parte do corpo dilacerada, a língua, entre as quais Itamar estabelece uma relação simbólica de analogia, que seria possível analisar em termos estruturalistas, tomando inspiração das pautas fornecidas por Claude Lévi-Strauss (2008, p. 226-248) para a análise dos mitos. Poderíamos, nesse sentido, propor o seguinte quadro:

Quadro 1: Aspectos semânticos das mãos e da língua em *Torto Arado*

| | Mãos | Língua |
|----------------------|------------------------------|--|
| Função básica | Fazer | Falar |
| Importância externa | Exploração (mão de obra) | Comunicação, identidade (língua materna) |
| Importância interna | Resistência (punho fechado) | Amor (beijo) |
| Instrumento que fere | Arado / pregos | Faca |
| Efeito da ferida | Sangue, calos | Sangue, edema |
| Disfunção | Incapacidade de se sustentar | Mudez |
| Referência mítica | Chagas de Jesus | Língua de Filomela cortada por Tereu |
| Superação mítica | Ressurreição | Bordado da mensagem para a irmã |

Fonte: Elaboração própria.

Podemos lembrar neste contexto que para apresentar o modelo de análise – o qual não seguimos com rigidez aqui, mas adotamos como fonte de inspiração para a confecção do quadro acima apresentado – o fundador da antropologia estrutural apresentava uma análise do mito de Édipo, no contexto da qual atribuía um significado específico à disfunção ou deficiência de outra parte do corpo, o pé⁸, ligando suas lesões com “autoctonia”, ou seja, a ideia de “nascer da terra”.

⁸ Lembremos que o pai de Édipo fura os pés do menino com cravos logo após seu nascimento e ele próprio perfura-se os olhos após a anagnórise na que se descobre culpado de parricídio e incesto. Belonísia, por sua vez, perde a língua na infância e fica com as mãos feridas na vida adulta. Não deixa de encerrar certa curiosidade a correspondência entre as lesões de ambos os personagens. Vale notar que no caso de Belonísia elas não só ficam deslocadas, mas invertidas: extremidades superiores por inferiores e órgão de expressão

Em mitologia, os homens, nascidos da terra, são frequentemente representados, no momento de sua emergência, como ainda incapazes de andar, ou andando desajeitadamente. Entre os Pueblo, por exemplo, os seres das profundezas, como Shumaikoli ou Musingwû, que participam da emergência, são mancos (nos textos, são chamados de “Pé-ensangüentado”, “Pé-machucado”, “Pé-mole”). A mesma observação vale para os Koskimo da mitologia kwakiutl, que, depois de terem sido engolidos por Tsiakish, monstro das profundezas, sobem de volta à superfície terrestre “cambaleando para a frente ou para os lados”. O traço comum da quarta coluna [na qual os personagens de Lábdaco, Laio e Édipo são qualificados respectivamente como “manco”, “desajeitado” e “pé inchado”] poderia ser, portanto, a persistência da autoctonia humana. (Lévi-Strauss, 2008, p. 232)

Na leitura do antropólogo, assim, o mito de Édipo se revela como uma discussão em torno à ideia da possibilidade ou não de o ser humano nascer da terra, que usa como recurso principal o mitema de lesão no pé. O romance de Itamar, num contexto até certo grau análogo, aquele da discussão do tipo de relação que une o ser humano com a terra (afinal deste artigo discutimos esta questão com mais profundidade), mobiliza sobretudo o motivo de outras lesões, igualmente significativas: nas mãos e na língua. São essas as lesões em torno às quais o romance se estrutura, no entanto, vale lembrar a inserção na primeira parte da narrativa de um episódio em que Bibiana, enquanto junto com a mãe, Belonísia e a outra irmã, Domingas, fere-se exatamente no pé e o sangue que escorre tinge a terra:

Havia ferido meu pé, um corte profundo, com algo parecendo um pedaço de louça. [...] Era um casco de caramujo abandonado, quebrado, entranhado como um espinho. [...] Um sangue grosso e substancioso deixava meu corpo pintando a terra com seu vermelho cor de pássaro. (Vieira Junior, 2022, p. 50-51)

O acontecimento e as suas circunstâncias têm muita importância simbólica por constituir o ponto de inflexão nas relações entre as irmãs protagonistas, antes conflituadas por causa da rivalidade pelo primo Severo. Após o incidente elas voltam a se comunicar e dar-se bem. O que é curioso é como a questão do contato entre as irmãs fica ligado ao contato com o

pelo de percepção. Na narrativa itamariana fica complicada, além disso, a distinção entre a lesão primordial, vinculada com um/a antecessor/a (pai/avó) e a lesão autoprovocada.

chão, com a terra: “Afora o corte profundo que me impediria de colocar o pé no chão por muitos dias, senti certo alívio ao perceber que minha irmã havia voltado a se comunicar comigo” (Vieira Junior, 2022, p. 52). O pé, no entanto, acaba, eventualmente, por sarar. Não assim a língua e as mãos.

O ferimento, dilaceramento ou mutilação dessas duas partes do corpo de importância antropológica fundamental, se configura simbolicamente de forma um tanto paralela (paralelismo do que tentamos dar conta na tabela): ambos os órgãos ficam feridos por um instrumento de metal, deixando marcas no corpo das protagonistas e perturbando as suas relações com o entorno. Ambos os tipos de lesão remetem, além disso, a certas narrativas míticas. No próprio texto, as chagas nas mãos ficam associadas à paixão de Jesus (“Senhor dos Passos”), apontando talvez de uma forma encoberta à perspectiva de uma (incerta) redenção, embora os personagens não sejam cristãos, mas sim adeptos do jarê, uma prática religiosa sincrética de matriz africana própria da região baiana de Chapada Diamantina. A língua cortada pode remeter, por sua vez, ao mito grego de Filomela, princesa ateniense que foi estuprada por seu cunhado Tereu, quem, para impedir que ela denunciasse a violência sofrida, lhe cortou a língua⁹.

O motivo de cortar a língua aparece, evidentemente, ainda em outras narrativas (como por exemplo em *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro¹⁰), mas a história de Filomela parece privilegiada aqui, não só por seu caráter originário, mas também pela sua relação com a problemática da “sororidade”, quer dizer, solidariedade postulada por certa parte dos movimentos feministas, cuja matriz seria a relação entre irmãs e que viria substituir ou complementar a fraternidade dos estandartes da revolução francesa. Como explica Suely Gomes Costa, as abordagens clássicas do feminismo

por muito tempo, focaram, de um lado, a oposição masculino x feminino, e, de outro, evidências de formas de convivência ou

9 Por outro lado, o próprio nome Bibiana remete a Santa Bibiana, mártir romana do século IV, que sendo órfã foi forçada a exercer a prostituição, mas se negou a aceitá-lo e como castigo foi torturada e assassinada, portanto, trata-se também de uma figura de vítima de violência machista

¹⁰ O protagonista fanfarrão Perilo Ambrósio mata um escravo para se enodoar com o seu sangue e assim fingir ter tomado parte em combates pela independência; depois para impedir que o companheiro da vítima o desmascare, corta a sua língua.

de cumplicidades femininas. Sob a simbologia da “sororidade”, conceberam-se conceitos sobre processos identitários “naturalmente” vividos pelas mulheres em suas relações entre si, moldados por sentimentos e sensibilidades inclusive das mulheres feministas de diferentes tempos forjados, sobretudo, na experiência da maternidade vista como “igual” para todas. (Costa, 2009, p. 12)

O conceito em questão não deixa de envolver certos problemas, aos quais Gomes Costa aponta, escrevendo:

Um pouco dos registros etimológicos do termo “sororidade”, tomado como tradução conceitual do termo *sororité*, ajuda a percebê-lo como um constructo simbólico de uma solidariedade considerada “própria” a relações entre mulheres e a processos identitários feministas [...]. Examinada em muitos indícios, essa solidariedade nem sempre se verifica, pois também pode interromper-se e/ou mudar de sentido. Em português [...] o termo “sororidade” não existe; usa-se “irmandade” como equivalente ao de *sororité*, em francês, e ao de *sisterhood*, em inglês, codificado como esse modo de solidariedade entre mulheres, vindo de tempos recuados da história humana. Sugere muito das práticas e das sociabilidades femininas sem nada enunciar das dissensões entre mulheres, tão frequentes, ocultando seu antônimo: a pluralidade de relações de poder e dominação também presentes nas formas de convivência de mulheres com mulheres. (Costa, 2009, p. 14)

Se optamos por empregar o termo no contexto da discussão de *Torto Arado* é precisamente para dar conta da codificação no texto itamariano desse caráter problemático do conceito, remetente a um ideal nem sempre verificável e que mantém relações complexas com as noções de semelhança e alteridade.

O valor ambivalente da sororidade¹¹ – ou seja, a sua compreensão não unicamente como termo afirmativo, mas também problemático – está presente

¹¹ O caráter problemático, ambivalente – dialético, poder-se-ia dizer – dos “Laços de família” é evidente tanto para quem conheça os contos de Clarice Lispector da coletânea assim titulada, como para quem esteja familiarizado com antropologia estrutural. Confirmasse, nesse sentido, os clássicos estudos sobre o parentesco de Lévi-Strauss (1982, p. 524). Do vasto e complexo estudo sobre o tema evoquemos a modo de exemplo a seguinte constatação: “Os irmãos são próximos uns dos outros, mas são tal por sua semelhança, assim como as estacas ou os tubos das flautas. Ao contrário, os cunhados são solidários porque se completam e possuem, um para o outro, uma eficácia funcional”. Nesse sentido,

nas mitologias. No antes referido mito grego sobre Filomela, interessa-nos destacar sobretudo esse valor positivo, de cumplicidade entre irmãs que conseguem se comunicar e organizar juntas uma resistência solidária ante os abusos masculinos. Filomela, maltratada e mutilada por Tereu não pode falar, mas – segundo a tradução das *Metamorfoses* do grande poeta neoclássico português Bocage: “Às grandes aflições indústria acode. / Sutil, cândida teia urdindo a furto, / Entre alvos fios põe purpúreas letras, / Indícios da ferina atrocidade” (Ovídio, 2018, p. 111). Isto é, ela consegue fazer um bordado em que coloca, em letras vermelhas, a denúncia dos estupros sofridos de Tereu. Depois ela manda o bordado envolvido para a sua irmã, Progne:

Eis a rainha desenvolve a tela,
 E lê, e entende a miseranda história,
 E cala-se (calar-se é quase incrível!)
 A dor lhe tolhe a voz; termos que expressem
 A sua indignação, não tem, não acha;
 Nem se ocupa em chorar: confusa, absorta,
 Mil horrendas tenções volve na mente,
 E embebe-se na imagem da vingança.
 (Ovídio, 2018, p. 111)

Nós sabemos que o tema da vingança aparece fortemente tematizado no desfecho do romance *Torto Arado*; a referência mitológica permite ressaltar a dimensão feminista dessa desforra. Nesse sentido podemos lembrar como outra personagem da narrativa de Itamar, Maria Cabocla acode a Belonísia para buscar proteção da violência doméstica perpetrada por seu marido Aparecido¹², violência análoga àquela que a própria protagonista sofre por parte de Tobias. Agora, se Filomela não podendo falar, borda uma mensagem para a sua irmã numa tela¹³, Belonísia escolhe outra estratégia: elas se comunicam por meio de gestos, isto é, através do corpo.

a trajetória de Belonísia e Bibiana poderia ser vista como esforço de passar daquela fraternidade primitiva, insignificante em si, a uma *sororidade* mais funcional.

¹² Vale notar que esse ato de solidariedade une Belonísia com outra mulher que não a própria irmã, circunstância que confirma o que já era evidente, ou seja, que a sororidade não tem de estar condicionada por laços de sangue.

¹³ Esse motivo, por sua vez, pode lembrar de outro mito, o mito de Aracne, quem na competição na arte de bordar contra Atena também elegeu como tema do seu bordado os abusos masculinos, nomeadamente, as traições do seu pai, Zeus. Em todo caso, sem entrar

Neste ponto pode ser notado um logro bem importante de Itamar, que tem a ver com a maneira como o autor representa a aprendizagem de comunicação entre as irmãs e como elas, como resultado, de alguma forma se tornam uma só, indiscerníveis. A última frase do primeiro capítulo é o imperativo da avó Donana furiosa com a desobediência das meninas, mas ainda não ciente do que aconteceu: “Falem” (Vieira Junior, 2022, p. 16). Com efeito, o sujeito da fala daí em diante vai ser plural. A narração que aí começa é, de fato, construída de tal maneira que até vários capítulos mais tarde como leitores não sabemos qual das duas irmãs ficou com a língua cortada. Elas se tornam uma só ao falarem.

Antes de que isso aconteça, no começo, fica sublinhado que o sofrimento de cada uma das irmãs, provocado pelo acidente, tem outro grau:

Na volta [do hospital] estávamos bastante doloridas, uma mais que a outra, esgotadas da mesma forma, apesar da extensão das lesões ter sido distinta. Uma havia amputado a língua, a outra tinha tido um corte profundo, mas estava longe de perdê-la”. (Vieira Junior, 2022, p. 19)

Porém, elas conseguem superar essa desproporção:

Quando retomamos as brincadeiras, havíamos esquecido as disputas, agora uma teria que falar pela outra. Uma seria a voz da outra. Deveria se aprimorar a sensibilidade que cercaria aquela convivência a partir de então. Ter a capacidade de ler com mais atenção os olhos e os gestos da irmã. Seríamos as iguais. A que emprestaria a voz teria que percorrer com a visão os sinais do corpo da que emudeceu. A que emudeceu teria que ter a capacidade de transmitir com gestos largos e também vibrações mínimas as expressões que gostaria de comunicar. (Vieira Junior, 2022, p. 23)

A narradora não revela qual das duas é que não tem voz e qual tem de falar por ela, uma se confunde com a outra. E com efeito, à medida que se aprimoram nessa arte de comunicação sem palavras, se diz: “Com o passar dos anos, esse gesto se tornou uma extensão das nossas expressões, até quase nos tornamos uma a outra, sem perder a nossa essência. Foi assim

mais profundamente nessas correspondências mitológicas, vale lembrar a importância da figura de Aracne e do trabalho de bordar para a teoria feminista, sobretudo na obra de Nancy K. Miller (1988) e a sua proposta de “aracnologia” como maneira de autoexpressão própria da mulher como ente privado de voz na cultura patriarcal.

que me tornei parte de Belonísia, da mesma forma que ela se tornou parte de mim” (Vieira Junior, 2022, p. 25).

Essa união das irmãs, a sua fusão em uma só entidade parece uma figura bem curiosa, sobretudo se tentarmos enxergar nela certas analogias com modelos já consagrados da literatura brasileira. Desejamos propor, neste sentido, cotejar a narrativa de Itamar com *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector. A proximidade entre os dois textos se revela de um modo privilegiado na importância que assume em ambas as obras o ato simbólico de levar para a boca um objeto fascinante e perigoso. Nesse sentido, a faca da avó teria o mesmo estatuto que a barata da *Paixão* de Clarice. Em ambos os casos esse gesto que lembra uma comunhão iniciática leva a uma espécie de metamorfose de identificação. Da mesma forma que G.H. se identifica com a barata (que de alguma forma está substituindo Janair, a empregada), assim as duas irmãs no romance de Itamar chegam a se identificar a uma com a outra, vivenciam uma espécie de metamorfose, conforme fica ilustrado no quadro:

Quadro 2. Paralelismo entre barata e faca em *A paixão segundo G.H.* e *Torto Arado*

| | A paixão segundo G.H. | Torto Arado |
|---|---|--|
| Sujeito | G.H. | Belonísia e Bibiana |
| Objeto | Barata | Faca |
| Localização | Guarda-roupa no quarto da empregada | Mala debaixo da cama no cômodo da cozinha |
| Líquido | Massa branca | Sangue |
| Destinadora ausente | Janair | Avó Donana |
| Relação inicial de diferença/semelhança | Antagonismo tácito, ódio emascarado entre G.H. e Janair | Desentendimento apesar da proximidade entre as irmãs |
| Emoções suscitadas | Fascínio, repulsa, ódio | Fascínio, curiosidade |
| Mudança | Solidariedade e perda da própria subjetividade | Sororidade e fusão das subjetividades das duas |

Fonte: Elaboração própria.

Nem faca, nem barata são objetos que se costumem colocar na boca. Trata-se, antes bem, de dois emblemas de perigo, um associado à violência física, outro à possível infecção e sobretudo a um sentimento de repulsa visceral. O perigo, entretanto, parece despertar o fascínio das protagonistas por motivos analógicos: o objeto se relaciona com uma pessoa –ausente no preciso momento em que os personagens se deparam com o objeto– que é a presença cotidiana e corriqueira e, no entanto, altamente misteriosa. No caso da *Paixão* trata-se de uma taciturna e razoavelmente ressentida empregada doméstica e no caso de *Torto Arado*, de uma avó que muitas vezes tomava conta das meninas, mas que guardava insondáveis segredos ligados ao seu passado, que a faziam conversar a sós, talvez tratando com espíritos. A ausência delas – Janair “se despedira” (Lispector, 2013, p. 18) e Donana “se afastou em direção ao quintal” (Vieira Junior, 2022, p. 13) – faz com que a curiosidade leve as protagonistas a entrarem nos quartos das respectivas figuras ausentes. No quarto de Janair há um armário, no quarto de Donana há uma cama, do armário vai sair a barata, de dentro de cujo corpo após o golpe com a porta vai sair a massa branca, de debaixo da cama as irmãs retiram a mala, da qual retiram a faca, que vai fazê-las sangrarem. Nos dois casos se narram experiências com características de um ritual de iniciação: nada vai ser igual na vida das protagonistas após terem colocado na boca os objetos de perigo. O que é mais importante nesse paralelismo é que ambas as histórias podem ser lidas como alegorias éticas. Lispector fala da superação do profundo ódio que subjaz as relações raciais. É que G.H. faz o esforço de se identificar com aquela “vida nua” (Agamben, 2007, p. 16-20), a vida de Janair, em cujo repúdio se baseia seu estilo de vida. Finalmente, ela consegue “passar para o lado dela”, assumindo a violência que descobre profundamente própria dela, como um instinto básico que ela atravessa para chegar ao ideal de “solidariedade”: “Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão” (Lispector, 2013, p. 45)¹⁴.

¹⁴ Lembrando da imagem do “ovo quente” na boca de Belonísia, poderíamos pensar ainda no conto “O ovo e a galinha” e os esforços da sua autora por exprimir o inexprimível. Ocorre que essa luta espiritual tem o seu correspondente material no próprio corpo da autora. Numa das poucas entrevistas concedidas à imprensa, Clarice confessou: “Muitas pessoas pensam que eu falo desta maneira por causa de um sotaque russo. Mas eu tenho a língua presa. Há a possibilidade de cortar, mas meu médico falou que dói muito. Tem

Na narrativa de Itamar quem participa na comunhão inicial não são entes posicionados em polos opostos da hierarquia social ou ontológica (ser humano frente a uma barata; protagonista branca da alta sociedade burguesa frente a uma empregada doméstica negra), mas entes exatamente iguais, que, no entanto, inicialmente também não conseguem se solidarizar. Afinal, porém, graças a essa vivência de conhecer o sabor do sangue ancestral comum, chegam a se tornar uma só. Exatamente essa figura de “tornar-se uma só” e falar não uma em nome da outra, mas sempre em um plural irreduzível parece uma figura bem interessante por encerrar uma resposta original ao dilema que atravessa grande parte da literatura latino-americana do século XX, articulando-se também na teoria pós-colonial na forma do título do famoso ensaio de Gayatri Spivak (2010): “Pode o subalterno falar?” A figura da língua cortada coloca exatamente essa pergunta¹⁵, frente à qual muitas vezes se cai num profundo pessimismo, sugerindo-se que efetivamente, o subalterno não pode falar e que essa mudez é a condição inerente dele ou dela¹⁶. O grande desafio ético da literatura sempre foi aquele de dar a voz a quem não a têm, como fica exemplificado no título

uma palavra que eu não posso falar, senão todo mundo cai pra trás: Aurora” (Gotlib, 1995, p. 65). Além de certa longínqua semelhança fonética entre as palavras “aurora” e “arado” e do curioso fato de que a palavra que mais horrorosa ficava no suposto sotaque russo de Clarice fosse precisamente o nome do cruzador que serviu como estopim da Revolução Bolchevique – circunstância histórica facilmente localizável na cadeia de causas e efeitos que fez com que Chaia Lispector se tornasse escritora brasileira (coincidência, aliás, com possíveis implicações psicanalíticas) – o que parece especialmente relevante para o caso de Bibiana e Belonísia é que lembrar da citada intervenção da autora de *A paixão segundo G.H.* permite entrever interpretações alternativas sobre a intencionalidade do gesto inicial das irmãs protagonistas de *Torto Arado*. Será que as duas, cientes de terem, como subalternas, as línguas “presas”, tentaram o doloroso corte para poderem, afinal, falar. E falar, quem sabe, em uma verdadeira revolução?

¹⁵ A imagem das mãos dilaceradas acrescenta outra pergunta, igualmente dramática: será que o subalterno pode *fazer* algo? À questão sobre a representação se acrescenta, assim, a pergunta sobre a agência.

¹⁶ “Devemos acolher também toda recuperação de informação em áreas silenciadas, como está ocorrendo na antropologia, na ciência política, na história e na sociologia. Contudo, a pressuposição e a construção de uma consciência ou de um sujeito sustentam tal trabalho e irá, a longo prazo, se unir ao trabalho de constituição do sujeito imperialista, mesclando a violência epistêmica com o avanço do conhecimento e da civilização. E a mulher subalterna continuará tão muda como sempre esteve” (Spivak, 2010, p. 86).

da coletânea de contos do peruano Julio Ramón Ribeyro, *A palavra do mudo*¹⁷. Itamar responde a esse dilema precisamente construindo a dupla de personagens irmãs, das que uma, por si só, não pode falar, mas sim, podem falar juntas. É mais: só juntas *são* mesmo, conforme ao lema africano de *ubuntu*, originário dos povos bantos, que foi promovido no contexto da oposição ao apartheid na África do Sul por Nelson Mandela e Desmond Tutu, e no Brasil de hoje é recuperado pelo rapper Emicida¹⁸. Como faz notar a cientista cognitiva Abeba Birhane (2017), trata-se de uma filosofia basicamente anti-cartesiana, que desafia a noção de *cogito ergo sum*, situando a fonte e a base da existência do sujeito no coletivo e na solidariedade.

Existe em *Torto Arado* ainda uma outra solução para a pergunta sobre o tipo de voz que pode ter uma pessoa muda. Perto do final encontramos o seguinte trecho:

Correu os caminhos de Água Negra. Na mata, nos rios, nos marimbus, em cada palmo de terra, tentou reconhecer e recordar cada árvore. [...] E os sons, os sons dos animais, das folhas ao vento, do rio correndo, os sons ecoavam perenes em seu interior. Fosse nas tarefas do dia ou no sono leve da noite. Então sentiu que desde sempre o som do mundo havia sido a sua voz. (Vieira Junior, 2022, p. 248)

Se bem Bibiana não tem voz própria, a sua voz é o “som do mundo”. Isto nos leva, por sua vez, a uma outra leitura possível da distorção fonética do título como “dor do arado”. Se trata de uma leitura mais metafórica, que remeteria ao dilaceramento, deformação e destruição sofridas a causa da ação direta de um arado, não pela prolongada fricção na pele dos cabos pelos

¹⁷ Trata-se de um motivo recorrente, usado sobretudo para referir-se aos músicos engajados socialmente. O qualificativo de “voz dos que não têm voz” já foi aplicado a artistas tão diversos como a cantante argentina Mercedes Sosa e à clássica banda de rap brasileira Racionais MCs.

¹⁸ O site da gravadora Laboratório Fantasma, fundada pelo artista, fornece a seguinte explicação: “Tendo origem do idioma kibundo dos povos de matriz bantu do continente africano, a palavra ‘ubuntu’ não tem uma tradução exata e literal em português, mas seu significado seria, de maneira geral, ‘existências conectadas entre si’ [...] Partindo do entendimento que não somos seres isolados em nós e sim que nossa existência se reflete e se conecta ao outro, percebemos que [...] dependemos da cooperação [uns] dos outros para existirmos. E, tendo isso em mente, respeito, compaixão, empatia, solidariedade passam a ser valores intrínsecos para o convívio em sociedade” (Camilo, 2022).

quais a pessoa segura a ferramenta, mas pelo desgarrar com as suas dentais, as partes afiadas do instrumento de lavoura. Esses fios, porém, só tocam, só lavram mesmo, a terra. Se coloca, portanto, uma nova pergunta: será que a terra pode experimentar dor? A ideia que Itamar transmite no texto é que em algum sentido pode, pois se a voz da protagonista é o “som do mundo”, a terra, logicamente, será, com efeito, seu corpo. Assim, a terra se torna corpo, mas também ocorre o inverso: o corpo se torna terra. As duas instâncias se misturam até ficarem quase indistinguíveis numa das mais destacadas intervenções da obra, quando Salustiana, a mãe das irmãs protagonistas, resiste ante a pressão por parte dos novos donos que gostariam de mandar os moradores para fora de fazenda recém adquirida. Ela diz:

Fui parida, mas também pari esta terra. [...] Não sei se a senhora sabe, mas eu peguei em minhas mãos a maioria desses meninos, homens e mulheres que a senhora vê por aí. Sou mãe de pegação deles. Assim como apanhei cada um com minhas mãos, eu pari esta terra. Deixa ver se a senhora entendeu: esta terra mora em mim”, bateu com força em seu peito, “brotou em mim e enraizou.” “Aqui”, bateu novamente no peito, “é a morada da terra”. (Vieira Junior, 2022, p. 229-230)

Se estabelece aqui uma relação muito íntima entre a terra e o corpo feminino e se considerarmos que “terra” pode ser entendida como metonímia de “ecossistema”, do qual os humanos são parte e da sua relação sustentável com o qual depende a sobrevivência deles, então enxergaremos também a dimensão que podemos chamar de ecofeminista¹⁹ do texto de Itamar. A analogia entre corpo feminino e terra (centrada na ideia da fertilidade, que com certeza pode ser visto como redutivo com respeito à subjetividade da

¹⁹ Para os efeitos do nosso argumento entendemos o ecofeminismo de um modo geral, como um estilo de pensamento que permite juntar a defesa das causas feministas (em contra da opressão da mulher) com a crítica da exploração e degradação dos ecossistemas, derivados das mesmas fontes na cultura patriarcal antropo- e androcêntrica. Não nos situamos dentro nem advogamos por um posicionamento filosófico claramente definido. Sobre a diversidade de tais posicionamentos no campo da filosofia feminista ambiental, cf. Warren, 2015. Dentre as perspectivas revisadas pela autora, têm interesse particular para nós as leituras feministas da “ética da terra” (*land ethics*) de Aldo Leopold. Uma leitura ecofeminista filosoficamente mais profundada de *Torto Arado* parece uma tarefa importante que, no entanto, excede as ambições do presente ensaio.

mulher por boa parte do pensamento feminista²⁰), aqui revela seu potencial de interseccionalidade²¹ já que o corpo feminino e a terra/ecossistema sofrem de uma certa forma a mesma violência e o mesmo tipo de abusos. Ao mesmo tempo, recuperando a terminologia da análise dos mitos levi-straussiana, poderíamos observar que temos a ver aqui com uma forte reafirmação da autoctonia no duplo sentido da palavra: histórico-legal (os quilombolas serem da sua terra, ela lhes pertencer e eles pertencerem a ela), assim como ontológico-cosmológico: o ser humano constituir-se enquanto tal na sua ligação essencial à terra – e acaso, ser “terrano”²².

²⁰ Lynn M. Stearney (1994, p. 145) aponta: “The maternal archetype is a rhetorically powerful image that is invoked to motivate the protection and sustenance of the environment. However, the use of motherhood as a unifying principle confounds womanhood with motherhood, and fails to honor the complexity of motherhood as an ideologically and socially constructed institution. A gender-neutral metaphor may more effectively serve both the environmental and feminist interests of the ecofeminist movement”.

²¹ Entendemos a figura de terra-corpo como interseccional no sentido dela permitir enxergar que os mecanismos de dominação pautados por diversos marcadores sociais de diferença se retroalimentam, cruzando-se igualmente com o que poderíamos chamar de marcadores ontológicos de diferença (humano frente ao não humano etc.). Lembremos ainda com Amy Allen (2021) que: “Theories of intersectionality highlight the complex, interconnected, and cross-cutting relationships between diverse modes of domination, including (but not limited to) sexism, racism, class oppression, and heterosexism. The project of intersectional feminism grew out of Black feminism, which, as scholars have recently noted, has a long tradition of examining the interconnections between racism and sexism, stretching back to the writing and activism of late 19th and early 20th century black feminists”.

²² Evocamos aqui o termo de Bruno Latour mobilizado por Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro em *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Na guerra pelo futuro do planeta no contexto dos desastres do antropoceno, os “Terranos são o partido por quem Latour parece se inclinar, aquele que ele procura suscitar nas suas conferências de teologia política. Ligados ontológica e politicamente à causa da Terra, os Terranos se erguem hoje em guerra (mas, espera Latour, repetindo estranhamente Carl Schmitt, «eles podem vir a ser os artesãos da paz») contra os ambíguos e traiçoeiros Humanos, que são, bem entendido, os Modernos, essa raça – originalmente norte-ocidental, mas cada vez menos europeia e mais chinesa, indiana, brasileira – que negou a Terra duas vezes, seja afirmando-se tecnologicamente liberta das provações da natureza, seja definindo-se como a única civilização que escapou do mundo fechado (mas perigoso e imprevisível) dos animismos arcaicos e soube abrir-se ao universo infinito (mas saturado de imperturbável necessidade) da natureza inanimada” (Danowski; Castro, 2014, p. 123-124).

O “arado torto” se presta a fazer as vezes da imagem metonímica da mentada violência contra a terra/corpo. Deste modo, a frase “dor do arado” remeteria também exatamente às consequências destrutivas do uso daquele “arado torto, deformado, que penetrava a terra de tal forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada” e, neste sentido, remeteria aos problemas com os quais o romance de Itamar não lida diretamente, mas que estão de alguma forma latentes no seu horizonte de significado. Trata-se, nomeadamente, do problema, tão brasileiro e latino-americano, quanto global, do extrativismo, que com a mineração – desde a exploração colonial da prata de Potosí em Bolívia até o garimpo ilegal na Amazônia hoje – fere a terra, ao tempo que corrói e destrói corpos humanos, instrumentos e objetos de agressiva e desgarradora penetração.

Esse campo na crítica brasileira fica amplamente aberto pelo esplêndido trabalho de José Miguel Wisnik, *Maquinação do mundo. Drummond e a mineração* (2018). A leitura da poesia drummondiana permite ao autor mostrar como o texto literário não só se coloca em “embate direto com as circunstâncias”, mas “as atravessa e as ultrapassa, mergulhando na obscuridade da própria época” – época que hoje conhecemos como ‘antropoceno’ – “de modo a tornar-se capaz, na surdina, de promover inesperadas relações com os tempos contemporâneos”. Esse tipo de literatura – e aqui propomos incluir a prosa de Itamar nessa categoria – permite, assim, articular uma penetrante e profunda denúncia da “maquinaria totalizante dos dispositivos de dominação e exploração intensiva do planeta, que envolvem «tudo que define o ser terrestre»” (Wisnik, 2018, p. 19).

Se Drummond articula a sua denúncia e a elegíaca queixa perante a devastação da própria terra, acontecida com a “intervenção histórica sobre as jazidas de ferro de Itabira”, vale a pena lembrar que o “torto arado” evocado originalmente por Tomás Antônio Gonzaga se crava não longe de lá, na terra de umas Minas Gerais emergentes na segunda metade do século XVIII como uma potência extrativista. Não é casual nesse contexto que Gonzaga escrevesse em *Marília de Dirceu* os conhecidos versos:

Tu não verás, Marília, cem cativos
tirarem o cascalho e a rica terra,
ou dos cercos dos rios caudalosos,
ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro
do pesado esmeril a grossa areia,
e já brilharem os granetes de oiro
no fundo da batéia.

Não verás derrubar os virgens matos,
queimar as capoeiras inda novas,
servir de adubo à terra a fértil cinza,
lançar os grãos nas covas
(Gonzaga, 1862, p. 97-98)

Sob essa luz a conservação da forma original gonzaguiana do título do romance de Itamar pode ser entendida não tanto como homenagem ao clássico, como um apontamento às raízes do mal exposto à sua poética denúncia. É esse “torto arado” de Gonzaga que fica desse modo desmascarado como um “arado torto”, símbolo de uma forma perversa de se relacionar com a terra, assim como com outro ser humano; no caso, o africano escravizado e invisibilizado (“não verás”).

Na literatura brasileira do século XX a violência foi metonimizada de formas particularmente intensas e ricas através de duas imagens de objetos de metal: a bala, aquele misterioso *multum in parvo*, o “pedacinhozinho de metal” de *Grande Sertão: Veredas* (Rosa, 1988, p. 11), responsável por tantas mortes. Afinal, “sempre há alguma bala voando desocupada” (Melo Neto, 2008, 76-77). Paulo Lins de uma maneira genial une a imagem da bala com a problemática da mudez, da falta de voz de quem sofre a violência, no excelente trecho poético da *Cidade de Deus*, onde o narrador invoca: “Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. [...] Falha a fala. Fala a bala” (Lins, 2002, p. 21). O romance de Itamar, como sabemos, coloca a mesma questão: a da falha da fala. Mas aí não é a bala que fala: é exatamente o arado – esse arado caracterizado por sua relação de analogia ao outro instrumento de metal: a faca, com a qual as meninas ferem as suas línguas no começo. Esse objeto, altamente simbólico, pode remeter à faca sobre a qual escreveu João Cabral de Melo Neto (2008, p. 119-133), por sua vez, de novo comparada a “uma bala enterrada no corpo”: a “faca só

lâmina”²³. O arado representado por Itamar, como tentamos mostrar, também fere pelos dois lados: fere as mãos pelos cabos e fere a terra, como se fosse, com efeito, um arado só lâmina.

E, entretanto, ao final do romance Itamar propõe uma certa visão de resistência e de revolta ante o poder desse arado sinistro. Os elementos que analisamos aqui começam a aparecer com o signo invertido, afinal “você presente e aceita que suas mãos, as mesmas que lavram a terra de onde se levanta a vida, poderiam ser o amparo ou o fracasso de toda uma luta” (Vieira Junior, 2022, p. 248): ficamos sabendo no desfecho que as mãos das meninas sangram basicamente por conta do trabalho – ao que seus corpos são levados pela “encantada”, Santa Rita Pescadeira – de escavar com uma enxada (que substitui desse modo o velho arado troncho) um fojo em que há de cair “a onça”, que grassa solta pelos matos vizinhos. Trata-se na verdade do novo dono das terras, Salomão²⁴, quem quer expulsar os moradores quilombolas, representado como felino depredador em alusão provável ao perspectivismo ameríndio. Se sugere assim que aquele arado só lâmina (substituível por uma enxada, com a qual escavar o fojo, que nem “enxadachim” do conto rosiano “Fatalidade”) é também uma faca de dois gumes. Com a ajuda da “poesia”, que definitivamente é “sua tia”, Itamar permite imaginar que aquilo que foi torto, aquilo que foi arado, possa ser invertido numa poética *revolução*, e afinal – *ficar odara*.

²³ Essa faca parece ser o contrário daquela “faca só cabo”, ao desaparecimento de cuja lâmina se refere Riobaldo relatando o episódio que ele pretende que exemplifique uma intervenção divina: “um dia, num curtume, a faquinha minha que eu tinha caiu dentro dum tanque, só caldo de casca de curtir, barbatimão, angico, lá sei. – ‘Amanhã eu tiro...’ – falei, comigo. Porque era de noite, luz nenhuma eu não disputava. Ah, então, saiba: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela agüinha escura, toda quieta. Deixei, para mais ver. Estala, espoleta! Sabe o que foi? Pois, nessa mesma da tarde, aí: da faquinha só se achava o cabo... O cabo – por não ser de frio metal, mas de chifre de galheiro” (Rosa, 1988, p. 15). Trata-se de uma espécie de desarme, que, portanto, poderia ser visto como contraponto do imperativo de “Deus mesmo, quando vier, [vir] armado” (Rosa, 1988, p. 11).

²⁴ Observe-se que este nome bíblico está ligado ao extrativismo através da figura do rei hebreu Salomão, possuidor de fabulosas riquezas, nomeadamente de ouro e prata, metais extraídos supostamente nas míticas “minas do rei Salomão”, que deram nome ao romance de aventuras de Henry Rider Haggard de 1885 e suas posteriores adaptações audiovisuais.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALLEN, Amy. Feminist Perspectives on Power. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Oct. 2021. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-power>. Acesso em: 9 nov. 2022.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O Cortiço*. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 1925.
- BARTHES, Roland. *O Neutro*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003.
- BECKMAN, Ericka. Rosario Castellano's Southern Gothic: Indiginous Labor, Land Reform, and the Production of Ladina Subjectivity. In: SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. *Mexican Literature in Theory*. London/ New York: Bloomsbury, 2019.
- BIRHANE, A. Descartes was wrong: a person is a person through other persons. *Aeon*, 2017. Disponível em: <https://aeon.co/ideas/descartes-was-wrong-a-person-is-a-person-through-other-persons>. Acesso em: 19 nov. 2022.
- CAMILO, Caio. Ubuntu: Eu Sou Porque Nós Somos. *Laboratório Fantasma*, 2022. Disponível em: <https://www.laboratoriofantasma.com/blog/ubuntu-eu-sou-porque-nos-somos.html?v=637943ee2894b>. Acesso em: 19 nov. 2022.
- CAMPOS, Haroldo de. Alea I. Variações semânticas. In: *Moisés Nascimento*, Rio de Janeiro, ago. 2016. Disponível em: <https://moisesnascimentoblog.files.wordpress.com/2016/08/poesia-haroldo-de-campos.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2022.
- CAUDURO, Flávio Vinicius. Escrita e *différance*. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 63-72, 1996.
- COSTA, Suely Gomes. Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: Anos 70/80 do século XX). *INTERthesis*, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 1-30, 2009.
- DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Ianini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FREUD, Sigmund. The Antithetical Meaning of Primal Words. Translation by James Strachey. In: FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press, 1957, p. 155-161.

GONZAGA, Thomaz Antonio. *Marília de Dirceu* Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 221-248.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1973.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. *“Morte e Vida Severina” e outros poemas*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros).

MILLER, Nancy K. *Subject to change*. Reading feminist writing. New York: Columbia University Press, 1988.

ODARA. In: MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/BV4Ld/odara/>. Acesso em: 1 jul. 2023.

OVÍDIO. Progne, Tereu e Filomela. In: PIRES, D. (org.). *Obras completas de Bocage. Traduções*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p. 103-116.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra R. Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.

STEARNEY, Lynn M. Feminism, ecofeminism, and the maternal archetype: Motherhood as a feminine universal. *Communication Quarterly*, v. 42, n. 2, p. 145-159, 1994.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2022.

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

WARREN, Karen J. Feminist Environmental Philosophy. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, June 2015. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-environmental/#NatFemIss>. Acesso em: 9 nov. 2022.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo. Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.