

MARIANE LIMA CENEDEZI

FRATURANDO O *LÓCUS* ENTRE LABOR E FÉ:
narração feminina e representação do sertão em dois romances
brasileiros contemporâneos



MARIANE LIMA CENEDEZI

FRATURANDO O *LÓCUS* ENTRE LABOR E FÉ:
narração feminina e representação do sertão em dois romances
brasileiros contemporâneos

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como um dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini

Coorientadora: Profa. Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva

ARARAQUARA – S.P.
2025

C395f Cenedezi, Mariane Lima
Fratutando o lócus entre labor e fé : narração feminina e
representação do sertão em dois romances brasileiros contemporâneos
/ Mariane Lima Cenedezi. -- Araraquara, 2025
292 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Juliana Santini
Coorientadora: Natali Fabiana da Costa e Silva

1. Itamar Vieira Junior. 2. Jarid Arraes. 3. Narração feminina. 4.
Sertão. 5. Religião. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Este estudo inova ao articular a crítica literária a um conjunto múltiplo e heterogêneo de saberes em diálogo, ampliando horizontes científicos e aproximando a pesquisa de debates globais sobre raça, gênero, espaço e narratividade. Alinhado aos ODS, tende a contribuir para a redução das desigualdades e para o fortalecimento de políticas culturais sensíveis às territorialidades locais.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This study innovates by connecting literary criticism with a multiple and heterogeneous set of knowledges in dialogue, broadening scientific horizons and bringing research closer to global debates on race, gender, space, and narrativity. Aligned with the SDGs, it seeks to contribute to reducing inequalities and to strengthening cultural policies sensitive to local territorialities.

IMPACTO POTENCIAL DE ESTA INVESTIGACIÓN

Este estudio innova al articular la crítica literaria con un conjunto múltiple y heterogéneo de saberes en diálogo, ampliando horizontes científicos y acercando la investigación a los debates globales sobre raza, género, espacio y narratividad. En consonancia con los ODS, busca contribuir a la reducción de las desigualdades y al fortalecimiento de políticas culturales sensibles a las territorialidades locales.

MARIANE LIMA CENEDEZI

FRATURANDO O *LÓCUS* ENTRE LABOR E FÉ: narração feminina e representação do sertão em dois romances brasileiros contemporâneos

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como um dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Data da defesa: 01/07/2025

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas – UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Juliana Pimenta Attiê

Departamento de Letras – Universidade Federal de Alfenas

Membro Titular: Profa. Dra. Viviane Ramos de Freitas

Departamento Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes

Departamento de Literatura e Linguística – Universidade Federal do Paraná

Membro Titular: Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas – UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Câmpus de Araraquara

À minha avó Maria (*in memoriam*)

A nós, irmãs – Fabiana e Gabriele

Por nossas vivências

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Juliana Santini, agradeço por me acolher com confiança e conduzir esta jornada com firmeza, sensibilidade e generosidade intelectual. Sua habilidade em articular saber e experiência constituiu, para mim, bússola e abrigo nos momentos mais desafiadores, ao mesmo tempo em que abriu caminhos. Foi nesse gesto que semeou veredas que, sozinha, talvez eu não ousasse percorrer; reconheceu minhas fragilidades sem jamais deslegitimar minha voz; e inspirou-me a inscrever a voz feminina do sertão como ato de re-existência. Esta tese germinou de sua orientação, que imprimiu escuta atenta e sabedoria serena a cada etapa da caminhada.

À minha coorientadora, Profa. Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva, agradeço por sua condução intelectual, que tornou possível a incorporação do pensamento decolonial à minha trajetória acadêmica e pessoal. Sua orientação inspirou o giro epistemológico que sustenta esta tese e provocou deslocamentos nos olhares que eu nutria tanto sobre o *corpus* literário quanto sobre minha própria história. Sou grata por suas intervenções precisas que, com rigor e generosidade, reconfiguraram caminhos interpretativos e ampliaram meu horizonte crítico.

Às Profas. Dras. Juliana Pimenta Attiê e Viviane Ramos de Freitas, registro minha profunda gratidão pela generosidade de integrarem a banca de Qualificação e, posteriormente, a Comissão Examinadora da Defesa. Suas leituras atentas, críticas e sensíveis ampliaram decisivamente o alcance deste trabalho. Cada sugestão, questão e provocação teórica adensou sua consistência analítica e fortaleceu seu compromisso ético. Foi uma honra e uma alegria acolher análises tão construtivas e indagações mobilizadoras, que permanecem como sementes fecundas para os desdobramentos de minha trajetória intelectual.

Aos Profs. Drs. Paulo Eduardo Benites de Moraes e Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro, agradeço igualmente por aceitarem participar da Comissão Examinadora da Defesa. O exame atento, os questionamentos críticos e as sugestões precisas ofereceram contribuições decisivas, especialmente ao indicar desdobramentos futuros que me instigaram a alargar os horizontes epistemológicos da pesquisa e a vislumbrar novas sendas investigativas. Contar com uma banca composta por docentes de tamanha envergadura intelectual e humana constituiu experiência singular, ao mesmo tempo formativa e inspiradora.

Às Profas. Dras. Betina Bischof (USP), Claudia Fernanda de Campos Mauro (UNESP), Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP), Karin Volobuef (UNESP), Natali Fabiana da Costa e Silva (UNIFAP), Sandra Margarida Nitrini (USP), e aos Profs. Drs. Jorge Mattos Brito de Almeida (USP), Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP) e Marcos Piason Natali (USP), pela dedicação louvável no ensino das disciplinas de pós-graduação, que contribuíram de maneira indelével para a minha formação.

Ao Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas (GPEA), coordenado pela Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU), minha gratidão por constituir, ao longo de tantos anos, um espaço coletivo de acolhimento, partilha e elaboração crítica. À Profa. Marisa, cuja sensibilidade intelectual e ética do cuidado foram cruciais, expresso especial reconhecimento: sua liderança amorosa, firme e comprometida foi farol em minha trajetória acadêmica e pessoal, sempre iluminando caminhos e abrindo possibilidades de pensamento e afeto.

Aos colaboradores da Seção Técnica de Pós-Graduação e da Biblioteca, agradeço pelo apoio constante, fundamental ao bom andamento deste percurso acadêmico.

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta.

bell hooks,
Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra (1989/2019)

Eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada.

Conceição Evaristo,
“Nossa fala estilhaça a máscara” (2017)

Sair daqui? Saio não, senhor, de jeito nenhum. Hoje é meu turno e eu não falho, como nenhuma mulher deste lugar falha na vez dela. Foi coisa há muito tempo combinada, palavra dada, de uma em uma, e palavra de mulher aqui é feito bala de revólver, depois que disparou não volta atrás.

Maria Valéria Rezende,
“Saio não, senhor” (2020)

Dizer – com os meios que tivermos – aquilo que para muitas é indizível ou invisível é um gesto vital. Enquanto não pudermos falar sobre nossa própria experiência, fazendo do exercício da voz um direito partilhado, um bem comum, permaneceremos interditadas. Só então, ao tomar a palavra e inscrevê-la no mundo, poderemos fortalecer nossa r-existência. E, sem isso, não haverá vida digna possível para nós.

RESUMO

A presente tese promove uma leitura decolonial das vozes femininas autodiegéticas em dois romances brasileiros contemporâneos que representam o sertão: *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes (2022) e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2019). O objetivo central é analisar a construção da voz narrativa, destacando de que modo o discurso das narradoras articula estratégias de resistência diante das múltiplas formas de violência que incidem sobre seus corpos no contexto sertanejo, com atenção especial às práticas religiosas e às experiências laborais. A abordagem analítico-interpretativa apoia-se, sobretudo, em categorias da teoria narratológica de Gérard Genette (1972/2017) e no conceito de *lôcus* fraturado, formulado por María Lugones (2014) no horizonte de um feminismo decolonial. Além disso, integram-se ao percurso teórico contribuições de pensadores cujas epistemologias contra-hegemônicas possibilitam a reavaliação crítica de visões forjadas sob a ótica moderna e eurocêntrica. O processo investigativo delineou-se a partir de inquietações despertadas pela leitura crítica de estudos literários que identificam uma tendência recorrente na estrutura de um conjunto emblemático de romances brasileiros: narradores masculinos que contam histórias em que personagens femininas centrais são vítimas de violência e não têm direito à voz na narrativa. Em face disso, buscou-se demonstrar como as obras de Arraes e Vieira Junior apontam para um giro dessa tendência, isto é, como tais narrativas desestabilizam aquele padrão arquitetado em parte da ficção literária brasileira, ao proporem o acesso a vozes femininas que narram sua condição de opressão e sua postura de agência, sendo esta correspondente à transição do silenciamento e da pura condenação para a perspectiva da enunciação. As análises evidenciam que ambos os romances compartilham um conjunto de traços estruturais e temáticos relevantes, entre os quais se destacam: o agenciamento de narradoras negras; a ambientação no sertão nordestino e suas implicações na constituição subjetiva e na atuação das personagens; a crítica à permanência do passado colonial no presente, sobretudo por meio da reiteração de estruturas ligadas à escravidão; a reflexão sobre práticas religiosas e experiências laborais; e a resignificação tanto do feminino quanto do sertão, concebidos como elementos emblemáticos de resistência e reinvenção. A fé e o labor configuram-se, nesse contexto, como os principais eixos estruturantes da tese, ambos articulados à forma como essas experiências são elaboradas e tensionadas por meio das vozes autodiegéticas. A análise final conduziu à formulação de uma aliança simbólica entre o feminino e o sertão, evidenciando como essas duas instâncias são simultaneamente ressemantizadas, em um movimento que desconstrói os paradigmas tradicionais, inaugurando novas possibilidades de representação.

Palavras-chave: Itamar Vieira Junior; Jarid Arraes; narração feminina; sertão; trabalho; religião.

ABSTRACT

This thesis offers a decolonial reading of autodiegetic female voices in two contemporary Brazilian novels that represent the *Sertão*: *Corpo desfeito* by Jarid Arraes (2022) and *Torto arado* by Itamar Vieira Junior (2019). The central objective is to examine the construction of the narrative voice, focusing on how these narrators articulate strategies of resistance in the face of multiple forms of violence that affect their bodies within the context of the *Sertão*, with particular emphasis on religious practices and labor experiences. The analytical-interpretative approach is primarily grounded in categories from Gérard Genette's narratological theory (1972/2017) and in the concept of fractured locus, formulated by María Lugones (2014) within the horizon of a decolonial feminism. Additionally, the theoretical framework incorporates contributions from thinkers whose counter-hegemonic epistemologies offer critical reassessments of perspectives shaped by modern Eurocentric paradigms. The investigative process emerged from concerns raised by literary criticism regarding a recurring trend in the structure of canonical Brazilian novels: male narrators recounting stories in which central female characters are victims of violence and are denied narrative voice. In response, this study seeks to demonstrate how Arraes's and Vieira Junior's novels represent a turning point in this pattern by granting narrative agency to female voices that not only recount their experiences of oppression but also articulate resistance. The analyses show that both novels share significant structural and thematic features, including: the agency of Black female narrators; the setting in the northeastern Brazilian *Sertão* and its implications for the characters' subject formation and narrative action; a critical stance toward the persistence of colonial legacies, particularly through the repetition of structures linked to slavery; a reflective approach to religious practices and labor experiences; and the redefinition of both femininity and the *Sertão* as symbolic spaces of resistance and reinvention. Faith and labor emerge as the main structuring axes of the thesis, closely tied to how these experiences are elaborated and contested through autodiegetic narration. The final analysis led to the formulation of a symbolic alliance between the feminine and the *Sertão*, revealing how both are simultaneously redefined in a movement that destabilizes hegemonic paradigms and reimagines the possibilities of representation.

Keywords: Itamar Vieira Junior; Jarid Arraes; female narration; *Sertão*; labor; religion.

RESUMEN

La presente tesis propone una lectura decolonial de las voces femeninas autodiegéticas en dos novelas brasileñas contemporáneas que representan el *sertão*: *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes (2022), y *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2019). El objetivo central es analizar la construcción de la voz narrativa, destacando cómo el discurso de las narradoras articula estrategias de resistencia frente a las múltiples formas de violencia que inciden sobre sus cuerpos en el contexto *sertanejo*, con especial atención a las prácticas religiosas y a las experiencias laborales. El enfoque analítico-interpretativo se apoya, sobre todo, en categorías de la teoría narratológica de Gérard Genette (1972/2017) y en el concepto de locus fracturado, formulado por María Lugones (2014) en el horizonte de un feminismo decolonial. Asimismo, se integran al recorrido teórico las contribuciones de pensadores cuyas epistemologías contrahegemónicas posibilitan una reevaluación crítica de visiones forjadas bajo la óptica moderna y eurocéntrica. El proceso investigativo se delineó a partir de inquietudes despertadas por la lectura crítica de estudios literarios que identifican una tendencia recurrente en la estructura de un conjunto emblemático de novelas brasileñas: narradores masculinos que cuentan historias en las que personajes femeninos centrales son víctimas de violencia y carecen del derecho a la voz en la narración. Ante ello, se buscó demostrar cómo las obras de Arraes y Vieira Junior apuntan hacia un giro de esa tendencia, es decir, cómo dichas narrativas desestabilizan aquel patrón configurado en parte de la ficción literaria brasileña, al proponer el acceso a voces femeninas que narran tanto su condición de opresión como su postura de agencia, entendida esta como la transición del silenciamiento y la pura condena hacia la perspectiva de la enunciación. Los análisis evidencian que ambas novelas comparten un conjunto de rasgos estructurales y temáticos relevantes, entre los cuales se destacan: el agenciamiento de narradoras negras; la ambientación en el *sertão* nordestino y sus implicaciones en la constitución subjetiva y en la actuación de los personajes; la crítica a la persistencia del pasado colonial en el presente, sobre todo mediante la reiteración de estructuras ligadas a la esclavitud; la reflexión sobre prácticas religiosas y experiencias laborales; y la resignificación tanto de lo femenino como del *sertão*, concebidos como elementos emblemáticos de resistencia y reinvención. La fe y el trabajo se configuran, en este contexto, como los principales ejes estructurantes de la tesis, ambos articulados a la forma en que estas experiencias son elaboradas y tensionadas por medio de las voces autodiegéticas. El análisis final condujo a la formulación de una alianza simbólica entre lo femenino y el *sertão*, evidenciando cómo estas dos instancias son simultáneamente resignificadas, en un movimiento que deconstruye los paradigmas tradicionales e inaugura nuevas posibilidades de representación.

Palabras clave: Itamar Vieira Junior; Jarid Arraes; voz narrativa femenina; *sertão*; trabajo; religión.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 FUNDAMENTOS PARA UMA LEITURA DECOLONIAL	35
2.1 Pensamento decolonial: conceitos essenciais	35
2.2 Rumo a um feminismo decolonial: pela fratura do <i>lócus</i>	48
2.2.1 Trabalho como eixo crítico: aberturas feministas decoloniais	58
2.3 Vivência espiralar da temporalidade	63
2.4 Política contracolonial da espacialidade	67
3 PRÁTICAS RELIGIOSAS EM <i>CORPO DESFEITO E TORTO ARADO</i>	77
3.1 Em Juazeiro do Norte: “O abrigo e a caverna se confundem”	78
3.1.1 Corpo fraturado em movimento: que ritmo é esse?	107
3.2 Na Chapada Diamantina: “Giros hábeis” e “rios em fúria” se confluenciam	120
3.2.1 Que realismo nos habita?	137
3.2.2 Nosso corpo-voz: território (re)encantado	159
4 EXPERIÊNCIAS LABORAIS EM ARRAES E VIEIRA JUNIOR	184
4.1 Corpo desfeito: labor feminino	184
4.1.1 Amanda: entre rito e ruptura	212
4.2 Corpo território: arar coletivo	220
4.2.1 Bibiana: parida pela terra	225
4.2.2 Belonísia: terra encarnada	243
4.2.3 Santa Rita Pescadeira: falar através	251
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: MULHER E SERTÃO EM TRAVESSIA	262
REFERÊNCIAS	283
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	290

1 INTRODUÇÃO

De que forma se sentiriam alguns se, diante de violências que ferem seus corpos e corroem suas existências, lhes fosse negado o direito à palavra? E se, antes mesmo de serem ouvidos, a morte se abatesse como sentença, soterrando suas vozes sob o peso do silêncio? Essa indagação, que a alguns pode soar como uma situação hipotética levada ao extremo, traduz com precisão a experiência histórica de inúmeras mulheres – sobretudo daquelas marcadas pela racialização, cujas vozes foram sistematicamente soterradas por estruturas coloniais que fincam na dominação de gênero e raça as vigas que sustentam o padrão de poder global. O que se encontra em questão não é apenas a supressão da fala, mas a recusa mesma da condição de ser humano: uma interdição que perpassa a linguagem, apaga a memória e restringe os modos de existir que o mundo se dispõe a reconhecer. Opera-se, assim, um duplo apagamento: o da presença material e o da inscrição enunciativa. O primeiro manifesta-se nas violências concretas que atentam contra corpos e vidas; o segundo, não menos devastador, na impossibilidade de afirmar-se como sujeito na linguagem, na memória e na representação social. O que se lhes nega, em última instância, não é somente a palavra, mas o próprio direito de existir como sujeitos de sua história.

Na literatura brasileira, essa dinâmica de exclusão da voz feminina adquire contornos específicos, frequentemente convertendo-se em um dispositivo narrativo estruturante, que organiza a lógica da enunciação e da representação. Diversos romances consagram estruturas narrativas em que a morte de personagens femininas centrais funciona como catalisador do relato masculino. Obras romanescas de diferentes períodos e estilos têm reiterado, sob múltiplas formas, um padrão narrativo estrutural: a mulher figura no centro do drama narrativo como corpo afetado – de dor, perda, desejo ou contemplação –, mas raramente ocupa a função formal de narradora da própria história. Esse traço é identificado por Jaime Ginzburg (2017) em seu estudo *Literatura, violência e melancolia*, no qual o autor evidencia uma constância formal e temática em romances estruturados a partir de narradores autodiegéticos masculinos que relatam suas histórias atravessadas pela morte de personagens femininas centrais à engrenagem narrativa, como ocorre em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos; *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa; *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar; *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós; *A hora da estela* (1977), de Clarice Lispector; e, como observado por Leandra Postay Cordeiro (2021, p. 22): *Lucíola* (1862), de José de Alencar;

Esau e Jacó (1904), também de Machado de Assis; *O livro de praga* (2011), de Sérgio Sant'Anna; e *K – Relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski.

Cordeiro (2021), em desdobramento ao desafio crítico proposto por Ginzburg (2017), investiga como os romances *São Bernardo*, *Lavoura Arcaica* e *Em Câmera Lenta* mobilizam dispositivos narrativos que funcionam como tecnologias de silenciamento voltadas às personagens femininas centrais – respectivamente Madalena, Ana e Ela –, reiterando uma lógica de apagamento que as exclui do campo da enunciação. Em sua tese *Mulheres que morrem, homens que narram*, Cordeiro evidencia tal padrão inquietante: a morte dessas mulheres, além de configurar um destino trágico, converte-se em dispositivo estruturante da subjetividade masculina. A figura da mulher morta é construída a partir da interioridade do narrador, reiterando uma lógica representacional que interdita o feminino como voz. Tal configuração narrativa consolida uma assimetria fundamental entre quem narra e quem é narrado, evidenciando como as mulheres são destituídas da enunciação. Elas não narram: apenas são narradas. Convertem-se, assim, em presenças que sustentam o drama do outro, mas permanecem excluídas da possibilidade de dizer-se. Mais do que evidenciar a ausência de voz, as análises de Cordeiro demonstram como determinadas operações narrativas transmutam a violência sofrida por mulheres em matéria estética destinada à elaboração subjetiva dos homens detentores da voz. Não se trata apenas de silenciar, mas de estetizar o sofrimento e reinscrevê-lo em estruturas que reiteram hierarquias patriarcais ainda operantes no imaginário social e literário. Nesse contexto, o apagamento da voz feminina não se configura como simples lacuna, mas como engrenagem representacional refinada – um mecanismo que delimita os contornos do que pode ser legitimamente escutado. O que se revela, portanto, é uma paisagem discursiva rigorosamente alicerçada para excluir a voz das mulheres do campo da escuta autorizada, confinando-as à condição de corpo narrado.

O desdobramento proposto por Cordeiro (2021), a partir da indagação de Ginzburg (2017) – formulada com a intenção de provocar interesse de leitura e debate –, “Por que alguns de nossos escritores se dedicaram a construir histórias em que mulheres morrem, homens ficam impactados com sua morte e põem-se a narrar o que ocorreu?” (Ginzburg, 2017, p. 66), evidencia com notável acuidade os efeitos dessa lógica narrativa nos três romances analisados pela autora. Contudo, é possível entreabrir uma fresta crítica que desloque o olhar da morte – literal ou representacional – para aquilo que, paradoxalmente, nela persiste e resiste. Nesse horizonte, cabe perguntar: e se aquilo que a narrativa pretende sepultar ainda pulsa, subterraneamente, nas fissuras da lógica enunciativa patriarcal? Em outros termos: e se, mesmo cobertas pelos mecanismos de apagamento operados sob as vestes

do patriarcalismo, as mulheres mortas continuarem a irradiar uma força simbólica capaz de deslocar os limites normativos do dizível e do representável? Nesse gesto, a morte deixaria de se configurar como consumação plena e passaria a ser atravessada por rastros espectrais de presença – aquilo que persiste, perturba, reverbera e se esquia.

O mérito do estudo de Ginzburg (2017) reside justamente em seu papel de catalisador: ao suscitar interrogações críticas, abre caminhos de reflexão, provoca debates e convoca a crítica a aprofundar o exame dos sentidos implicados. Perguntamo-nos, então: estariam essas figuras femininas realmente “mortas”? Ou seria essa morte, inscrita na lógica narrativa masculina, um artifício de contenção simbólica diante da ameaça que tais presenças encarnam? A leitura de certos romances deixa entrever que o silêncio imposto não sela uma ausência consumada: as personagens femininas configuram-se como presenças espectrais. Sua existência se projeta na narrativa como força simbólica que, mesmo velada, continua a intervir, perturbando o sossego da voz masculina que pretende narrar em seu lugar, ou seja, desestabilizando a lógica patriarcal da enunciação e chegando a eclipsar simbolicamente a centralidade dos próprios narradores. *Em Dom Casmurro*, por exemplo, Capitu – cuja força simbólica aparece de modo notável na recorrência metafórica de seus “olhos de ressaca” – arrasta o narrador Bento Santiago para uma zona de instabilidade que ele não consegue dominar. Já em *Grande Sertão*, Diadorim, definida por Riobaldo como “a minha neblina” – presença que permeia e domina toda a percepção do narrador – encarna precisamente aquilo que resiste à lógica da nomeação, da classificação e da explicação racional. Sua figura desestabiliza as categorias estáveis de gênero, desejo ou identidade, desafiando os limites da linguagem e os marcos do entendimento narrativo. Tanto Diadorim quanto Capitu se situam na ordem do inassimilável: são personagens que excedem os quadros simbólicos que buscam contê-las, instaurando margens de ambiguidade que erosionam o próprio sujeito que narra. Mesmo que a estrutura formal se organize a partir da voz masculina, o texto literário revela fraturas, zonas de sombra e reverberações simbólicas que fragilizam o controle enunciativo. Ambas são figuras subversivas, não por narrarem diretamente, mas por exercerem um efeito de deslocamento simbólico, afetivo e epistêmico sobre os narradores. Sua morte, portanto, não é simples extinção. É uma morte que expõe os limites do sujeito que narra; uma morte que não se consuma, pois deixa resíduos, espectros, forças orbitando a narrativa. Nesse sentido, ao tensionarem a centralidade da voz narrativa masculina, essas personagens revelam que a potência do texto literário não se limita à instância de quem narra, mas se expande também ao que se tenta narrar, e escapa. A crítica de Ginzburg pode, assim, ser ampliada se lermos tais romances como campos de disputa simbólica, nos quais a morte das mulheres não

é apenas um destino trágico, mas também uma estratégia narrativa para lidar – ou falhar em lidar – com a presença incontornável que reaparece e confronta.

Quando o silenciamento da mulher deixa de operar como mero efeito estrutural e se converte em matéria crítica da própria narrativa, o texto convoca o leitor a reconhecer o peso assimétrico de sistemas patriarcais e a perceber como seus desdobramentos atravessam vínculos afetivos e moldam as estruturas sociais. Nem sempre o silenciamento feminino se traduz em adesão ou conformismo. Em determinados contextos, pode assumir a forma de crítica, denúncia ou gesto capaz de revelar e tensionar os próprios mecanismos de apagamento. No interior da tradição literária, existem obras que elevam o silenciamento da voz feminina a problema central da tessitura ficcional, não para reiterá-lo, mas para expô-lo como problema estrutural, convocando o leitor à crítica desse dispositivo narrativo. Tal dinâmica manifesta-se em diferentes romances, inscritos em períodos históricos diversos, revelando tanto a persistência das estruturas patriarcais quanto as estratégias literárias que buscam desestabilizá-las.

Em *A intrusa* (1908), de Júlia Lopes de Almeida, a protagonista Alice Galba é narrada por vozes externas que a reduzem ao epíteto do título, despersonalizando-a e interditando-lhe o direito de narrar a história que vivencia. O termo “intrusa” atua como um marcador identitário imposto pelo olhar social que a exclui do campo da pertença e da legitimidade enunciativa. Por meio desse procedimento, o romance evidencia como a invisibilidade da mulher se estrutura como um elemento constitutivo das formas narrativas, tornando visível um padrão de silenciamento que atravessa tanto o discurso literário quanto as relações sociais. A questão nodal que atravessa a obra é Alice, figura falada por todos, mas desprovida de voz própria. O retrato que dela se insinua germina majoritariamente sob a lente deformante do olhar de personagens masculinas, sustentado por juízos parciais e por vezes contraditórios. Desse processo resulta uma presença marcada pela ambiguidade e pelo deslocamento, configurada menos como sujeito de enunciação e mais como figura enigmática, cuja identidade se articula nas lacunas e tensões do discurso narrativo. Em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, o apagamento da voz feminina é levado ao limite: Macabéa, protagonista da narrativa, é privada de qualquer forma de enunciação autônoma, sendo inteiramente mediada por Rodrigo S.M., narrador masculino que reivindica para si o direito de falar por ela. Ao assumir o controle da narrativa, ele restringe a agência da personagem e reitera sua condição de sujeita subalternizada, revelando como a mulher pobre e nordestina é colocada em um lugar de invisibilidade e inaudibilidade no contexto urbano e letrado do Sudeste. A obra, ao encenar essa dinâmica, problematiza os mecanismos de silenciamento que

moldam as estruturas narrativas e sociais. Já em *Infâmia* (2011), de Ana Maria Machado, o silenciamento de Cecília – jovem que, após sofrer violência no casamento com o diplomata Xavier, é levada ao suicídio – emerge através da voz de seu pai, o embaixador Vilhena. Ao assumir a narração, ele reconhece que o peso de sua autoridade contribuiu diretamente para a tragédia. A ênfase concedida às duas figuras masculina do meio diplomático – seu pai, o embaixador Vilhena, e seu marido, o diplomata Xavier – evidencia a assimetria fundamental entre quem sobrevive (homem) e quem sucumbe (mulher), entre quem detém o poder de narrar e de validar sentidos (homens) e aquela que, relegada à condição de objeto narrado, é deslegitimada em sua própria voz (mulher). A impossibilidade de Cecília falar por si mesma aprofunda a crítica à violência epistêmica e afetiva sofrida por mulheres que, mesmo no espaço privado da família, continuam submetidas a pressões normativas, expectativas repressoras e silenciamentos sistemáticos. O pai, ao assumir a narração, representa a instância de elaboração do luto e também a reafirmação da autoridade que colaborou para a violência vivida pela filha. Assim, ao construir a dor e os lamentos do pai como eixo da narrativa, o romance tensiona a naturalização do autoritarismo patriarcal e descortina os mecanismos sutis, mas devastadores, da opressão familiar e institucional. Em chave crítica similar, *K. – Relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski, tematiza o desaparecimento de uma mulher durante a ditadura militar brasileira. A narrativa acompanha a trajetória do escritor e poeta K., dilacerado pela violência perpetrada pelo Estado contra A., sua filha. Impedida de falar por ter sido apagada pelo regime, A. encarna o silenciamento imposto às vítimas da repressão. À medida que o protagonista se confronta com o silêncio das instituições e a indiferença da sociedade, o romance expõe não apenas a dor da perda e o sentimento de culpa paterno, mas também uma crítica incisiva à invisibilidade a que foram relegadas como vozes dissidentes. A escolha de representar a personagem feminina apenas pela inicial “A.” sugere a universalização de uma vivência coletiva da violência e do esquecimento. Narrada sob uma perspectiva externa, sua experiência permanece interditada, reiterando o gesto de silenciamento que a obra encena criticamente como sintoma de um regime que anulou sistematicamente corpos e vozes considerados subversivos.

Em todos esses casos, ainda que a voz feminina permaneça silenciada no plano da diegese, as obras desenvolvem recursos que transformam essa ausência em matéria de reflexão crítica. Ao incorporar o apagamento como experiência subjetiva e socialmente situada, as narrativas desestabilizam o pacto de invisibilidade que tradicionalmente relegou as mulheres à margem. A supressão da voz feminina não se apresenta como simples lacuna, mas como operação estética que revela formas de violência estruturadas por lógicas patriarcais. O

que se oculta, portanto, torna-se visível e, por isso mesmo, passível de questionamento ético e político. Com diferentes níveis de elaboração, os romances mencionados instauram uma crítica às posições de enunciação e às propriedades incorporadas à linguagem, convidando o leitor a considerar o silenciamento como um procedimento historicamente construído, cujos efeitos incidem diretamente sobre corporeidades e subjetividades femininas. Ao dramatizar e, ao mesmo tempo, interrogar a supressão da voz das personagens, reinventa-se o gesto narrativo como campo de disputa de sentidos, confrontando os dispositivos que sustentam a exclusão discursiva e cultural. Trata-se, assim, de uma construção que simultaneamente põe em xeque os limites da representação tradicional e propõe novas formas de responsabilidade interpretativa.

O debate torna-se ainda mais pungente quando se reconhece que o silenciamento da voz feminina no cânone literário não se distribui de modo homogêneo: ele incide com peso redobrado sobre as mulheres racializadas. Se, em termos gerais, a tradição literária relegou as mulheres à margem, no caso das mulheres racializadas isso assume contornos mais brutais, traduzindo-se tanto na exclusão de suas experiências como narradoras quanto na recorrência de imagens estereotipadas que as aprisionam em papéis degradantes. A crítica de Conceição Evaristo (2005) ilumina essa questão ao demonstrar como, desde a formação da literatura brasileira, instaurou-se um discurso sistemático de desqualificação da mulher racializada. Esse discurso, longe de ser episódico, articula-se como continuidade histórica, sustentando imagens que se repetem com insistência: a mulher negra como corpo escravizado, destinado à reprodução; como corpo-objeto, à disposição do prazer do senhor; ou ainda como corpo de ameaça, hipersexualizado, perigoso.

Evaristo evoca exemplos paradigmáticos que atravessam o cânone. São sintomáticos os romances fundacionais do romantismo brasileiro, nos quais se inscreve um ideal de nação estruturado por um projeto de branqueamento. Em *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), José de Alencar constrói o mito fundador do Brasil pela fusão entre o indígena e o europeu. O “projeto de mestiçagem” consagrado por Alencar como destino nacional estabelece a identidade brasileira como resultado da combinação de dois polos, o indígena e o europeu, silenciando a presença negra, sobretudo da mulher negra, como matriz constitutiva da cultura e da nação. Esse aspecto, consoante com Evaristo, desvela um projeto cultural de branqueamento que atravessa as políticas sociais e a imaginação literária, portanto, uma dinâmica que é, ao mesmo tempo, política, simbólica e estética. Mesmo no romance abolicionista *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, do qual se poderia esperar o protagonismo de uma mulher negra, o estatuto de heroína só se concretiza mediante o

apagamento da negritude: Isaura é valorizada por sua tez clara, celebrada justamente por não trazer à superfície as marcas de sua ascendência negro-africana. Esse gesto é revelador em sua lógica excludente, já que denuncia por si só o projeto cultural em jogo: para que a escravizada seja alçada à condição de heroína, deve, antes de tudo, distanciar-se da negritude. A operação literária, assim, combina a denúncia da escravidão com um processo de exclusão simbólica, em que o sistema condena a instituição escravocrata, mas continua a rejeitar vozes e corpos negros, sobretudo os femininos, como *locus* de dignidade. Esse mecanismo, como reflete Sueli Carneiro (2003a), cristaliza as mulheres negras como “antimusas da sociedade brasileira”, na medida em que o ideal de mulher canonizado é sempre o da branquitude. Já em *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, Bertoleza é reduzida a uma condição de animalidade degradante, como se já não lhe restasse humanidade. Sua trajetória é marcada pela exploração, pelo abandono e, por fim, pelo suicídio. Tudo isso sem que lhe seja concedido o direito à palavra ou à agência sobre sua própria história. Rita Baiana, no mesmo romance, condensa a fantasia de uma sexualidade indomável, capaz de “macular” a ordem patriarcal portuguesa; já Gabriela, em *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, encarna a figura da mulher-natureza, apresentada como incapaz de compreender e atender às normas sociais, uma representação que, em vez de libertar, reforça a ideia de uma sensualidade “naturalizada”, projetando a recusa de sua inscrição como sujeito dotado de complexidade e historicidade.

Importa destacar, aqui, o estudo de Teófilo de Queiroz Júnior (1975), no qual se examina a construção da figura da mulher negra de pele clara na tradição literária nacional, desde Gregório de Mattos até Jorge Amado. Com base nas análises, é possível observar como essa representação, longe de ser neutra, consolida-se como um eixo estruturante do imaginário literário brasileiro, atravessado por estereótipos que reduzem essa mulher à dimensão do corpo em detrimento da voz e da subjetividade. A ênfase desloca-se, assim, para uma corporalidade funcionalizada, seja como corpo de trabalho, seja como corpo sexualizado. Essa recorrência simbólica não é aleatória: inscreve-se em um horizonte cultural ocidental que, herdeiro do pensamento cartesiano, consolidou a cisão hierárquica entre corpo e mente. Na tradição inaugurada pelo filósofo René Descartes – cuja influência se expandiu para diversos campos do saber e sustentou, em muitos aspectos, as bases ideológicas do racismo moderno –, a mente é tomada como instância superior, sede da razão e do espírito, enquanto o corpo é relegado à condição de mera materialidade. Essa lógica permitiu naturalizar a inferiorização de povos colonizados, apresentados como desprovidos de razão e, portanto, reduzidos à pura corporalidade. Nesse quadro, a mulher negra é representada como corpo-objeto de exploração

ou de desejo, mas não como sujeito de pensamento e enunciação. A literatura brasileira, ao reiterar tais imagens, participa da sedimentação dessa tradição, na qual a ausência de voz e de agência é justificada pelo próprio paradigma que opõe e hierarquiza corpo e razão. O resultado é a perpetuação de um imaginário em que a mulher racializada permanece silenciada, aprisionada a uma corporeidade estigmatizada, enquanto a possibilidade de sua inscrição como sujeito pleno de historicidade e linguagem é sistematicamente negada.

A reflexão de Conceição Evaristo (2005) reorienta decisivamente o debate ao iluminar um horizonte discursivo que rompe com os modelos consagrados de representação da mulher negra na tradição literária brasileira. Sobretudo no cenário contemporâneo, apropriando-se da escrita – espaço historicamente marcado pela autoridade falocêntrica branca –, autoras negras reivindicam a palavra como direito e registram, no *corpus* literário, imagens de autorrepresentação capazes de tensionar o cânone. Nesse gesto, o corpo da mulher negra deixa de figurar como objeto narrado pelo olhar alheio e emerge com subjetividade forjada nas experiências concretas de ser mulher negra no Brasil. O movimento é duplo: desloca a literatura de uma função meramente estética e a converte em prática política, ao mesmo tempo que transforma a criação em campo de resistência às formas históricas de silenciamento. É nesse contexto que seu conceito de escrevivência ganha centralidade: como poética da memória e insurgência criadora, um modo de reinscrever a literatura brasileira a partir das margens, convertendo vivências em gesto estético-político. Em entrevista à *Carta Capital*, ao evocar a figura de Anastácia, submetida à máscara de flandres¹, Evaristo (2017) mostra que, mesmo diante de dispositivos de interdição, a palavra da mulher negra explode como potência: rompe o ferro, estilhaça a mordaza, impõe-se como ato de liberdade. A escrevivência, nesse sentido, funda-se como contranarrativa às instâncias hegemônicas do poder cultural, reconfigurando os modos de dizer e existir e recusando a redução das mulheres negras a funções estereotipadas ou a objetos de discurso. Trata-se de um projeto de deslocamento radical, no qual a literatura se converte em campo de inscrição histórica e simbólica: espaço em que o sujeito negro feminino, outrora interditado, ergue-se como produtor de sentido, memória e futuro.

¹ A máscara de flandres, confeccionada com folhas de aço-carbono revestidas com estanho, foi um instrumento de punição utilizado durante o regime escravocrata. Era presa à cabeça da pessoa negra escravizada e cobria-lhe a boca, impedindo-a de falar ou se alimentar. Símbolo do silenciamento violento imposto à população negra, essa máscara tornou-se imagem emblemática da brutalidade colonial. Representações visuais desse artefato podem ser observadas na obra *Castigo de escravos* (1839), de Jacques Étienne Arago, que retrata a figura da escravizada Anastácia, e em *Escravo com máscara de flandres* (1835), de Jean-Baptiste Debret. O ensaio “Ressignificações contemporâneas dos imaginários racializados nas artes visuais”, de Daniel Meirinho (2021), analisa como essas imagens coloniais de controle vêm sendo tensionadas e resignificadas nas práticas artísticas contemporâneas.

Se, com Evaristo, compreendemos que a denúncia do estereótipo se instaura como gesto de resistência – ao nomear o processo de exclusão e reconhecer na escrevivência uma contranarrativa –, é no diálogo com outros referenciais críticos que essa constelação de apagamentos e insurgências ganha maior densidade. A reflexão de Pierre Bourdieu (1996), em *As regras da arte*, indica que a obra literária não se constitui em esfera autônoma, isolada no plano do estético, mas emerge de um campo de forças atravessado por disputas simbólicas, lutas de consagração e relações de poder entre grupos que se distribuem em polos assimétricos: de um lado, os detentores da hegemonia, que se ancoram em posições conservadoras e de resguardo da ordem; de outro, os que tensionam tais estruturas, assumindo papéis de inovação e de vanguarda. Cada forma literária carrega, em sua tessitura, o peso da legitimação social, revelando que a literatura, longe de ser espaço neutro, é campo de conflitos. Ao expor os mecanismos de legitimação, a análise de Bourdieu permite compreender que o silenciamento de determinadas vozes não é fruto de contingências isoladas, mas efeito de um sistema estruturado que regula os lugares possíveis de fala. Essa chave crítica articula-se, de certo modo, às formulações de pensadoras feministas negras, que evidenciam como as estruturas de gênero e raça, inscritas na tradição social e literária, aprofundam tais exclusões e determinam as condições de representação das vozes subalternizadas. Suas críticas tornam-se incontornáveis porque deslocam o debate da abstração das estruturas para a concretude das experiências das subalternizadas: mostram como mulheres negras, situadas na encruzilhada entre gênero, raça e classe, resistem ao silenciamento, elaborando práticas de agência que reconfiguram estruturas pré-estabelecidas. Ao reinscreverem suas vozes nos tecidos sociais e estéticos, instauram uma contranarrativa que não só denuncia exclusões, mas abre espaço para novos regimes de representação e de escuta, nos quais a palavra da mulher negra deixa de ser objeto tutelado e se firma como gesto fundador de memória, crítica e futuro.

A crítica de Lélia Gonzalez (1988), uma das pioneiras dos debates sobre a especificidade das relações entre gênero e raça, desloca a discussão para a materialidade histórica da violência simbólica e para a necessidade de reconhecer as epistemologias produzidas a partir das margens. Ao recuperar a categoria lacaniana de *infante*, ilumina como a mulher negra foi sistematicamente infantilizada e desautorizada como sujeito de enunciação: falada por outros, reduzida a signos biológicos de raça e gênero e desautorizada a se enunciar como protagonista de sua própria história. Esse estatuto de “infância” perpétua tem implicações profundas, pois, ao negar maturidade discursiva e autoridade política, legitima a subalternização e cria a base para uma escuta seletiva, sempre condicionada pelo olhar

branco-patriarcal. É nesse mesmo horizonte que se insere a indagação da teórica e crítica literária Gayatri Spivak (2010) – “Pode o subalterno falar?”. A pergunta constitui a denúncia de um impasse estrutural: as vozes subalternizadas, em especial de mulheres negras, quando não são abafadas, são capturadas e traduzidas em códigos que lhes retiram força política e autonomia. A questão não é a existência da fala, mas a possibilidade de que essa fala seja reconhecida como tal no interior de regimes de saber que operam pela exclusão. A inaudibilidade, portanto, é uma produção social e histórica. A contundência dessa operação é radicalizada pela imagem da “máscara de flandres” evocada por Grada Kilomba (2010). Esse artefato converte-se em metáfora incisiva do projeto colonial europeu: um regime de mudez e terror que ultrapassa a esfera física e atinge dimensões epistêmicas e subjetivas. Kilomba demonstra que o trauma desse silenciamento não se extingue no passado, mas reverbera no presente, sempre que se decide quem merece ser escutado e quem permanece interditado. Perguntas como “quem pode falar?” e “o que acontece quando falamos?” desnudam a persistência de formas sutis de censura e rejeição das verdades enunciadas por sujeitas racializadas. Essa reflexão encontra ressonância na noção de violência epistêmica, nos termos propostos por Gayatri Spivak (2010). Dialogando criticamente com Michel Foucault, a autora redefine essa forma de violência como o apagamento sistemático da possibilidade de enunciação de sujeitos subalternizados. Tal apagamento, além de negar a fala, implica a destruição ou invalidação de sistemas próprios de conhecimento, crenças, práticas culturais e linguagens desses sujeitos, sobretudo em contextos coloniais e pós-coloniais. Trata-se, assim, de um processo que silencia o sujeito subalternizado não apenas no plano da representação, mas na própria constituição de sua subjetividade como agente de discurso e pensamento.

O que se delineia, a partir do cruzamento das autoras evocadas, é um verdadeiro mapa das formas de interdição da voz das mulheres negras. Não se trata apenas de constatar um silenciamento episódico, mas de reconhecer a institucionalização de um regime discursivo que, ao mesmo tempo em que exclui, fabrica representações que reduzem essas mulheres a funções estereotipadas ou a existências tuteladas. Nesse sentido, a literatura emerge como campo privilegiado para observar tais mecanismos. A ausência quase absoluta da mulher negra como narradora, ou sua recorrente aparição sob estereótipos de animalização, hipersexualização ou exotização, evidencia a persistência de seu apagamento. Falar, nesse contexto, não é apenas exercício de expressão, mas gesto de resistência. A enunciação da mulher negra torna-se ato de r-existência que desestabiliza estruturas de poder, destitui categorias estáveis e reinscreve a experiência no espaço público da linguagem.

Ao articular as pensadoras supramencionadas, compreende-se que o silenciamento da mulher negra não se restringe ao passado colonial, mas constitui uma ferida aberta na contemporaneidade. Esse silêncio imposto – ora pela infantilização, ora pela captura discursiva, ora pelo trauma de uma mordaca simbólica – só é enfrentado quando a palavra insurgente erige como prática política e estética. Tal como argumenta bell hooks (2019d), a fala, nesse horizonte, não é mero gesto comunicativo; é ato de rasura de um projeto colonial que tentou inscrever a mudez como destino. Cada vez que essa voz se ergue, rompe-se o pacto do silêncio e abre-se a possibilidade de um outro mundo narrável, no qual a liberdade da mulher negra se institui pela voz, um gesto que marca a transição de objeto a sujeito da história.

O conjunto dessas reflexões críticas suscitou as inquietações que culminaram na delimitação do objeto de análise desta tese, conforme será exposto a seguir. Antes, importa esclarecer o percurso que conduziu à proposição aqui defendida. Partimos, inicialmente, do entendimento de que o citado desafio crítico lançado por Ginzburg (2017, p. 66) constitui uma contribuição significativa para os estudos literários, na medida em que convoca a crítica à investigação da insistência de um padrão narrativo ainda pouco problematizado. O desdobramento dessa proposição, realizado na tese de Cordeiro (2021), ampliou o alcance da indagação de Ginzburg ao examinar, com rigor e originalidade, como essa configuração narrativa se articula à lógica patriarcal e à estetização da violência contra a mulher, revelando a inscrição da dominação masculina na estrutura formal das obras. Dar continuidade a esse eixo analítico – centrado não apenas na representação da morte feminina, mas, principalmente, na forma como essa morte é mobilizada como pretexto para que o narrador masculino fale sobre si – mostra-se como um caminho crítico relevante para o enfrentamento das estruturas hegemônicas de produção discursiva. Trata-se de compreender como a literatura, ao silenciar as personagens femininas e converter sua ausência em ocorrência da subjetividade masculina, opera a consolidação de regimes desiguais de enunciação. Nesse tipo de configuração narrativa, a mulher deixa de ser sujeita de experiência para se tornar objeto de projeção ideológica do narrador, sendo sua morte instrumentalizada como dispositivo estético e existencial que legitima o discurso do homem. Contudo, tensionar o alcance dessa chave interpretativa também se mostra um movimento crítico instigante. Mesmo estruturadas sob a autoridade enunciativa de narradores autodiegéticos masculinos, algumas narrativas podem evidenciar fissuras textuais pelas quais irrompe a potência simbólica das personagens femininas como sujeitos ficcionais que tensionam o controle diegético e instauram regimes de significação que desafiam a lógica patriarcal do discurso – conforme observamos nos

romances de Machado de Assis e João Guimarães Rosa, mencionados anteriormente. À luz desse horizonte analítico, torna-se possível explorar como essas figuras, embora formalmente elaboradas pelo narrador autodiegético, excedem os quadros simbólicos que pretendem contê-las, instaurando zonas de ambiguidade que desestabilizam a unidade enunciativa e a centralidade masculina. Trata-se, assim, de explorar uma tensão interna ao próprio regime narrativo: a tentativa de contenção da voz da mulher não impede que a potência simbólica feminina irradie, desestabilizando a lógica discursiva da dominação masculina. A leitura das obras de Júlia Lopes de Almeida, Clarice Lispector, Ana Maria Machado e Bernardo Kucinski permite, por outro lado, entrever outro desdobramento analítico que merece ser explorado: o exame dos efeitos estéticos e éticos produzidos por estratégias narrativas que encenam a exclusão da voz feminina, tornando o problema visível no plano da forma. Ao mobilizarem procedimentos como a mediação masculina, a nomeação estigmatizante e a narração marcada por um retrospecto autocrítico, tais romances dramatizam a violência simbólica imposta às mulheres e a convertem em objeto de reflexão crítica. Nessa perspectiva, a supressão da fala feminina, longe de ser naturalizada, é tensionada estruturalmente, abrindo possibilidades para se investigar como a organização narrativa opera como forma de denúncia, constituindo-se como dispositivo de desestabilização das hierarquias discursivas e de convocação ética ao leitor.

O percurso assumido nesta tese, contudo, propõe um giro teórico-metodológico: em vez de aprofundar exclusivamente o modelo narrativo que nega à mulher o direito de narrar sua própria história, relegando-a ao papel de personagem narrada, busca-se iluminar outras camadas críticas igualmente relevantes, com ênfase em textos que elaboram, de modo formal e político, contranarrativas de narradoras femininas negras – vozes que estilhaçam a máscara colonial imposta como mecanismo de interdição de suas falas. Trata-se de um movimento estético-político voltado à reconfiguração paradigmática dos regimes de representação e dos dispositivos de silenciamento historicamente instituídos. Nesses romances, a mulher deixa de ser representada como objeto da elaboração subjetiva masculina e passa a figurar como sujeito enunciador – agente ativo de linguagem, memória e transformação.

Em suma, é precisamente nesse ponto que se delinea o deslocamento analítico-interpretativo proposto nesta tese. Contrapondo-se ao percurso analítico que privilegia narrativas mediadas por enunciadores masculinos e marcadas pela exclusão da voz feminina, voltamo-nos para a análise de um *corpus* composto por romances em que mulheres negras ocupam a centralidade enunciativa e reivindicam o direito de narrar seus processos de resistência diante das múltiplas formas de violência que incidem sobre seus corpos,

territórios² e modos de vida. Em consonância com os debates contemporâneos acerca dos impasses da representação de sujeitos historicamente subalternizados, a investigação dirige-se, assim, à compreensão dos modos pelos quais essas vozes se constroem, tensionando os dispositivos hegemônicos de legitimação e reorganizando os sentidos da memória, do pertencimento e de oposição ativa à colonialidade. Em outras palavras, desloca-se o eixo interpretativo: do silenciamento reiterado à fala insurgente; da ausência imposta à construção ativa da presença; da morte identitária à afirmação de formas plurais de vida.

Essa mudança de perspectiva orienta o olhar analítico da presente tese para os modos pelos quais narradoras femininas negras de romances brasileiros desestabilizam e reinventam convenções representacionais assentadas em matrizes patriarcais e coloniais, promovendo uma crítica aos regimes discursivos hegemônicos e instaurando novas possibilidades de enunciação, pertencimento e produção de sentido. No âmbito da literatura brasileira contemporânea, identifica-se a emergência de diversas obras romanescas que alçam a voz narrativa autodiegética feminina negra à condição de eixo estruturante formal e político, configurando uma reação crítica às convenções excludentes da tradição literária.

Em *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, Kehinde assume a função de narradora de sua trajetória, percorrendo diferentes territórios, no Brasil e no continente africano, ao longo do século XIX, por meio de um relato que a reinscreve como sujeito de enunciação histórica. Em *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, a multiplicidade de vozes revela uma tessitura coletiva, mas é por meio da personagem Maria-Nova que se delineia a voz autodiegética que estrutura o romance e introduz elementos fundamentais à compreensão do espaço vivido, a favela do Pindura Saia, na região central de Belo Horizonte. Já em *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, emerge a voz de Vanja, jovem negra que rompe com a tutela da tia e empreende uma travessia existencial e geográfica ao migrar para os Estados Unidos, instaurando um deslocamento identitário que interpela os paradigmas de pertença e identidade. Em *Estela sem Deus* (2018), de Jeferson Tenório, a narrativa é conduzida pela voz da adolescente Estela, filha de uma empregada doméstica, que parte da periferia de Porto Alegre rumo ao subúrbio do Rio de Janeiro. Sua trajetória, marcada por

² Nesta tese, o conceito de território é mobilizado a partir de uma perspectiva decolonial, conforme discutido por Rogério Haesbaert (2021) e em diálogo com a noção de espaço relacional formulada por Doreen Massey (2008). Em contraste com as concepções hegemônicas, que vinculam o território ao domínio, ao controle e à fixidez, adota-se aqui uma compreensão que valoriza o território como dimensão concreta, vivida e relacional, ou seja, como espaço continuamente produzido pelas interações sociais, pelas práticas cotidianas e pelas disputas simbólicas. Trata-se, portanto, de concebê-lo como território de vida – humana e não humana – que sustenta formas coletivas de existência, pertencimento e resistência. Nessa direção, a noção de território é entendida como produto das territorialidades forjadas por sujeitos historicamente subalternizados, os quais, ao longo do tempo, transformam o espaço em expressão de suas identidades, memórias e lutas.

múltiplas experiências de privação e violência, articula-se ao desejo de ser filósofa, mobilizando a palavra como resistência às fraturas sociais e simbólicas. Em *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, a narração é dividida entre as irmãs Bibiana, Belonísia e a entidade espiritual Santa Rita Pescadeira, compondo uma polifonia de vozes femininas afro-indígenas que problematizam a história oficial e descortinam uma cosmopercepção contracolonial no sertão baiano da Chapada Diamantina. Já em *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes, a história é narrada por Amanda, uma adolescente cuja voz desafia, desde a perspectiva da memória, as violências cotidianas que recaem sobre os corpos femininos negros no espaço sertanejo urbano do Cariri cearense. Em *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz, a narrativa estrutura-se em três partes, sustentada por uma polifonia que reúne as vozes de Mabel e de sua mãe, Eunice, que revisitam a trajetória do trabalho doméstico, da senzala ao quarto de despejo, no cenário de um luxuoso edifício fictício, o Golden Plate. O romance desvela as contradições da condição proletária, incluindo também as vozes dos espaços – quartos de empregada, de porteiro, de hospital e de descanso –, cujo efeito de sentido anuncia transformação e libertação das mulheres protagonistas. Em *Louças de família* (2023), de Eliane Marques, a narradora Cuandu constrói uma memória familiar que critica desigualdades raciais e sociais, processos de desumanização e formas de subalternização. Ambientado em Sant’Ana do Livramento, na fronteira entre Brasil e Uruguai, o romance parte da vida e morte de uma ancestral materna da narradora, recuperando trajetórias de mulheres negras que inscreveram sua luta e resistência na história. Em *O céu para os bastardos* (2023), de Lília Guerra, a voz narrativa é de Maria Expedicionária, a Sá Narinha, empregada doméstica e moradora da favela Fim do Mundo, em São Paulo. Por meio de sua perspectiva, a obra instaura uma crítica social que expõe as vulnerabilidades da periferia e os mecanismos de silenciamento que incidem sobre corpos historicamente marginalizados. Em *O embranquecimento* (2024), Evandro Cruz Silva constrói a narradora Macária, intelectual que enfrenta a tensão entre sua ascensão acadêmica e suas origens humildes, como filha de uma faxineira negra e de um dependente químico branco. Ambientado sobretudo em São Paulo, o romance toma como eixo simbólico a relação da narradora com o quadro *A redenção de Cam* (1895), a partir do qual se desdobra sua reflexão sobre identidade, cor e pertencimento. Em *A construção* (2024), Andressa Marques dá voz a Jordana, que narra sua entrada na Universidade de Brasília pelas cotas raciais. A narrativa articula pertencimento étnico e reconstrução pessoal, tensionados pela relação com o pai, militante sindical e do movimento negro. Conjugando memória, ancestralidade e a própria construção da capital federal, o

romance projeta uma voz negra que ressignifica a experiência e preenche lacunas historiográficas no cenário literário.

Em todas essas obras, a escolha estilística pela narração autodiegética de personagens negras femininas opera como estratégia de deslocamento da ordem discursiva que, historicamente, as reduziu à condição de objeto representado. Ao assumir a palavra, essas narradoras instauram um lugar de autoridade discursiva, em que memória, subjetividade e crítica de gênero, raça e classe se entrecruzam. Esse movimento contemporâneo reconfigura hierarquias de enunciação, desloca os critérios de legitimidade dos paradigmas consagrados e engendra novas formas de dizer e de existir no interior da literatura brasileira.

Integram o *corpus* desta tese os romances *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes (2022), e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2019). Ambas as obras – representativas de um movimento contemporâneo de reconfiguração estética e política da narrativa literária – compartilham elementos temáticos e estruturais que se revelaram decisivos para sua seleção. Ainda que apresentem distinções formais e narrativas, é possível identificar ressonâncias críticas significativas entre os dois romances que justificam sua análise conjunta. Dentre elas, destaca-se, conforme já mencionado, a presença de narradoras autodiegéticas negras que assumem o lugar da enunciação como gesto de enfrentamento das múltiplas formas de violência que incidem sobre corpos, trajetórias e modos de existência das personagens. Além da centralidade das vozes femininas, outro critério fundamental foi a presença do sertão nordestino enquanto espaço carregado de significados políticos e culturais. Historicamente estereotipado, vinculado à marginalização, à estagnação e à alteridade, essa espacialidade, conforme analisa Albuquerque Júnior (1999/2021), foi frequentemente representada por um discurso hegemônico que – orientado pelas perspectivas de progresso e modernidade – a projetou como uma região exótica, arcaica ou inferior, isto é, como um espaço “outro”, situado à margem do Brasil urbano e civilizado, e tornado objeto de olhares que o inferiorizam, folclorizam ou silenciam.

Nas narrativas de Arraes e Vieira Junior, entretanto, o sertão é atualizado como território relacional, perpassado por experiências de ruptura, memória e reexistência, deslocando os enquadramentos convencionais e instaurando novas possibilidades de pertencimento, agência e representação. Somam-se a esses critérios os eixos temáticos comuns a ambos os romances, que também contribuíram para a delimitação do *corpus*. Tanto em *Corpo desfeito* quanto em *Torto arado*, os temas da religião, do trabalho e da família atravessam as experiências das narradoras e se imbricam a seus processos de subjetivação e elaboração crítica das violências sofridas. A partir desse temário, as vozes autodiegéticas, de

formas distintas, constroem práticas discursivas que denunciam estruturas de poder, inscrevendo suas vivências em registros de memória e crítica social. Portanto, a escolha dos romances justifica-se, também, pela densidade com que assuntos compartilhados pelas narradoras são elaborados e ressignificados, como fundamentos de insurgência enunciativa.

Diante das articulações temáticas e formais observadas, a hipótese que orienta esta tese sustenta que os temas das práticas religiosas e das experiências laborais, situados no contexto do sertão nordestino representado, são acionados pelas narradoras autodiegéticas como estratégias discursivas que confrontam os dispositivos históricos de silenciamento e a atribuição de passividade às corporalidades femininas negras. Por meio da centralidade enunciativa, essas vozes não apenas expõem as violências estruturais que as atravessam, mas também elaboram criticamente suas vivências, reformulando os sentidos de pertencimento, memória e agência no interior de uma espacialidade marcada por desigualdades históricas. Nesse gesto, a mulher negra sertaneja se constitui como sujeito ativo da narrativa e o ato de narrar adquire valor estético e político, configurando-se como prática de afirmação de subjetividades dissidentes.

Sob tal perspectiva, o objetivo central desta tese consiste em compreender de que modo são construídas as vozes narrativas nos romances, a partir da forma como arquitetam em seus relatos os temas da religião e do trabalho, compreendidas como elementos estruturantes das vivências das personagens. Busca-se investigar, nesse sentido, de que maneira essas dimensões são discursivamente elaboradas como campos de tensão e luta frente às estruturas históricas da colonialidade. Em outras palavras, propõe-se analisar como os dizeres sobre práticas religiosas e experiências laborais – que, no contexto colonial, foram instrumentalizadas como mecanismos de dominação de corpos racializados e de subalternização das mulheres negras – são reestruturados pelas narradoras como possibilidades de denúncia, contestação e reinvenção subjetiva. Interessa-nos, ainda, observar como tais vozes desestabilizam os discursos estereotipados sobre o sertão nordestino. A partir dessa análise, pretende-se evidenciar de que forma a postura ativa da mulher negra sertaneja afirma-se por meio do gesto narrativo, concebido como prática estética e política capaz de atribuir novos sentidos à espacialidade sertaneja e aos modos de existência que dela emergem.

O percurso analítico-interpretativo desenvolvido nesta tese orienta-se por três questões centrais: a) de que modo as vozes narrativas constroem formas de agenciamento subjetivo e político diante das violências estruturais que atravessam seus corpos e trajetórias?; b) como as práticas religiosas e as experiências laborais, tematizadas nas obras, configuram-se como campos de resistência e/ou opressão?; c) em que medida o espaço do sertão é reconfigurado

pelas narradoras, a partir de suas experiências e vozes? As reflexões suscitadas por essas indagações fundamentam-se, sobretudo, no conceito de *lócus* fraturado, formulado por María Lugones em seu ensaio “Rumo a um feminismo descolonial” (2014), o qual oferece uma chave crítica para a compreensão das subjetividades femininas em contextos de colonialidade. Assim, dedica-se especial atenção à análise das narradoras e à construção representativa da espacialidade sertaneja.

Quanto ao procedimento metodológico de análise do *corpus* literário, articulam-se duas dimensões investigativas que se imbricam. A primeira diz respeito à construção formal da narração e adota como referencial a narratologia estrutural proposta por Gérard Genette (1972/2017), cujas categorias oferecem instrumentos para o exame dos mecanismos internos da narrativa. Destaca-se, nesse aspecto, a “narração autodiegética”, em que a narradora exerce paralelamente os papéis de sujeito da enunciação e de personagem principal, conferindo à voz feminina um estatuto discursivo que articula experiência vivida e elaboração estética. Tal tipo de narração é atravessado por uma “focalização interna”, que restringe a perspectiva ao campo perceptivo da narradora, aprofundando a dimensão subjetiva da experiência e revelando afetos, sensações e contradições que escapariam a uma perspectiva externa ou onisciente.

A reflexão sobre os aspectos vinculados à configuração da temporalidade – perceptíveis no discurso memorialístico das narradoras – considera, por sua vez, as figuras de tempo formuladas por Genette, como a “analepse” e a “prolepse”, que estruturam os deslocamentos temporais para o passado ou para o futuro, fragmentando a linearidade narrativa e operando como mecanismos de construção da memória e de antecipação crítica. No que se refere à duração temporal, observam-se, em certos episódios, as figuras do “sumário” e do “alongamento”: a primeira atua condensando os acontecimentos e acelerando o ritmo narrativo; a segunda dilata a experiência, favorecendo a intensificação de cenas e sentidos afetivos e corporais. Essas estratégias técnico-narrativas, quando combinadas, organizam uma enunciação feminina que pode ser lida como prática discursiva de resistência. Essa leitura se fundamenta tanto nas categorias teóricas que compõem a segunda dimensão do estudo quanto na própria sugestão estética dos textos analisados. Por meio dessa enunciação, as narradoras reivindicam o direito de falar a partir de si, ressignificando os eventos vividos e instaurando uma memória insurgente. Trata-se de uma narrativa capaz de confrontar os silenciamentos impostos por regimes coloniais, patriarcais e racistas. Além disso, desafia a noção de tempo ocidentalizado, linear e progressista, ao afirmar a lógica espiralar da temporalidade presente nas cosmo percepções dos povos racializados. A narração

autodiegética, nesse horizonte interpretativo, não se limita a um recurso formal, mas se configura como uma operação estética e política de reconstrução da subjetividade.

A segunda dimensão da análise ancora-se em fundamentos teóricos em diálogo com um feminismo decolonial, com ênfase no conceito de *lócus* fraturado (Lugones, 2014), que possibilita interrogar as intersecções entre gênero, raça, colonialidade e território. Essa categoria evidencia como as experiências das personagens inscrevem-se em estruturas históricas de dominação patriarcal e racializada, permitindo compreender os modos de subjetivação produzidos a partir das margens, em confronto com os referenciais coloniais de humanidade. Complementarmente, incorpora-se a noção de “espaço relacional”, desenvolvida por Doreen Massey (2008), que rompe com a visão tradicional do espaço como entidade estática ou neutra. Sob essa perspectiva, o espaço é compreendido como construção social e histórica, atravessada por relações desiguais de poder e continuamente moldada pelas interações entre sujeitos e contextos. Essa concepção permite interpretar o sertão nordestino, território central nos romances analisados, como uma espacialidade viva, cujos sentidos são permanentemente disputados por sujeitos marginalizados.

Nessas disputas, articulam-se memórias, afetos e forças de transformação que atualizam simbolicamente a paisagem. Ao relatar vivências ancoradas nesse território, as narrativas operam movimentos de ressignificação do sertão – historicamente marcados por estigmas de aridez, atraso e marginalização –, reconstruindo-o como território de criação, pertencimento e reinvenção dos modos de existir. Nessa perspectiva, o espaço não se reduz a mero cenário, mas assume o papel de agente simbólico e político, transformado pelas narradoras e, simultaneamente, transformador de suas trajetórias. Complementam esse arcabouço teórico as contribuições de autoras e autores cujas epistemologias contra-hegemônicas – oriundas, sobretudo, dos campos da crítica literária, dos estudos decoloniais e de feminismos contracoloniais – oferecem subsídios fundamentais para o percurso interpretativo aqui empreendido. Esses aportes ampliam o horizonte analítico da pesquisa ao fornecerem ferramentas conceituais que permitem investigar como as vozes narrativas constroem sua autonomia em contextos marcados pela colonialidade.

No que se refere à estrutura da tese, o trabalho organiza-se em três capítulos, seguidos pelas considerações finais. O primeiro capítulo apresenta os referenciais teórico-epistemológicos que fundamentam a abordagem interpretativa adotada ao longo da pesquisa. Os dois capítulos seguintes compõem o núcleo analítico do *corpus* literário, concentrando-se nos eixos temáticos do trabalho e da religião. Em termos mais específicos, o capítulo inaugural, intitulado “Fundamentos para uma leitura decolonial”, organiza-se em três

subseções. A primeira delinea os fundamentos teórico-críticos que sustentam a análise do corpus literário desenvolvida nos capítulos subsequentes. Esse escopo inicia-se pela exposição de categorias centrais do pensamento decolonial, com destaque para os conceitos de “colonialidade”, “decolonialidade”, “giro decolonial”, “colonialidade do poder”, “colonialidade do saber” e “colonialidade do ser”. Tais categorias operam como instrumentos analíticos fundamentais para a compreensão dos mecanismos de dominação que estruturam o sistema de poder global, além de permitirem a identificação de reação crítica que emergem nos discursos narrativos das obras examinadas. Essa abordagem possibilita, portanto, a construção de uma leitura crítica voltada à problematização das estruturas de poder que atravessam tanto os enredos quanto as formas de enunciação.

A essa perspectiva somam-se fundamentos rumo a um feminismo decolonial e os conceitos críticos que dele derivam. Com base nas categorias teóricas apresentadas na subseção anterior, examina-se como María Lugones (2008; 2014) formula o que denomina “um feminismo decolonial”, evidenciando de que modo suas proposições desestabilizam concepções tradicionais sobre gênero ao se contraporem às abordagens eurocentradas e normativas. Evidenciamos, com isso, como esse horizonte teórico propõe uma reconfiguração das análises sobre relações de poder, ao oferecer uma crítica contundente às estruturas sociais e históricas que subordinam as mulheres racializadas, ao mesmo tempo em que desautoriza as narrativas ancoradas em visões ocidentalizadas e colonizadoras. Nesse plano, ganham relevo os conceitos de “colonialidade de gênero” e “*locus* fraturado” (Lugones, 2008; 2014), fundamentais para a compreensão das intersecções entre opressões de gênero e raça, bem como para o reconhecimento das possibilidades de resistência e reinvenção que emergem das experiências de sujeitos subalternizados. Especialmente o segundo configura-se como eixo conceitual central da investigação, orientando a leitura das dinâmicas de opressão e, sobretudo, das estratégias de confronto ético-estético presentes na construção das vozes narrativas.

Delineia-se, na sequência, um itinerário reflexivo por vozes distintas das epistemologias feministas decoloniais que se debruçam sobre a complexidade do trabalho enquanto constitutiva das experiências de mulheres situadas nas margens dos projetos civilizatórios modernos. A partir dessa incursão teórica, foi possível compor a sustentação das análises elaboradas no último capítulo desta tese, dedicado ao exame do tema do trabalho tal como representado no interior do *corpus* literário. Ao mobilizar as contribuições de autoras que articulam raça, gênero, território e economia sob uma perspectiva crítica contra-hegemônica, construiu-se uma base conceitual para o exercício interpretativo que compreende

o trabalho realizado por corpos negros não apenas sob a lógica da opressão, mas também como *locus* de criação, agência subjetiva e reexistência simbólica.

Complementando esse horizonte crítico, incorporamos ao capítulo a proposição de Leda Maria Martins (2021) sobre a vivência espiralar da temporalidade, mobilizada como chave analítica e poética para a compreensão dos modos pelos quais o tempo é experienciado e narrado por personagens femininas racializadas. Em sua formulação, a temporalidade não se organiza segundo uma linearidade progressiva, mas se manifesta como fluxo rítmico e circular, marcado por retornos, ressonâncias e permanências. Tal concepção mostrou-se relevante especialmente para a leitura das experiências da corporalidade negra em contextos laborais, permitindo pensar o trabalho para além da expropriação e da dor, ao revelar camadas sensíveis através das quais o corpo se inscreve como superfície de recomposição simbólica e afetiva da mulher negra. Demonstramos, assim, que a noção de tempo espiralar tensiona os modelos narrativos tradicionais e oferece uma perspectiva crítica capaz de iluminar as formas específicas com que as vozes narrativas constroem a memória, elaboram a insubordinação e atualizam um tempo vívido em suas múltiplas camadas.

A seção é concluída com a discussão das contribuições da geógrafa Doreen Massey (2008), cuja reflexão propõe uma abordagem de espaço que transcende sua dimensão física ou geográfica, compreendendo-o como construção relacional, dinâmica e historicamente situada. Em sua formulação, o espaço é produzido pelas interações sociais, políticas e culturais que nele se desenrolam, encontrando-se, portanto, em permanente constituição. Essa perspectiva é articulada às proposições do pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023), particularmente à noção de “contracolonial”, bem como às análises críticas da representação do sertão na literatura brasileira, a exemplo dos estudos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999/2021) e Juliana Santini (2018a; 2019a; 2019b). Tais contribuições auxiliam na compreensão do sertão, nos romances aqui analisados, como uma espacialidade relacional e simbolicamente densa, atravessada por disputas de sentido e rearranjos históricos que emergem da interação entre sujeitos e território. Além disso, reflete-se como a articulação entre espacialidade e horizontes de um feminismo decolonial, manifesta nas vozes narrativas, permite compreender o sertão não apenas como cenário, mas como operador estético-político na constituição das subjetividades. A concepção de Massey, segundo a qual o espaço é “relacional” e “em permanente constituição”, orienta a análise do agenciamento das personagens em seus contextos socioterritoriais, possibilitando compreender a espacialidade sertaneja como campo de reinvenção identitária.

O capítulo intitulado “Práticas religiosas em *Corpo desfeito* e *Torto arado*” concentra-se na análise da construção das vozes narrativas a partir do tratamento do tema da religiosidade, investigando como as práticas espirituais, em articulação com as espacialidades sertanejas representadas, intervêm nos processos de luta das personagens e na afirmação de suas subjetividades. O foco recai, portanto, sobre a maneira como as narradoras constroem discursivamente suas experiências com o sagrado, revelando perspectivas que tensionam as matrizes coloniais de dominação e articulam movimentos contracoloniais. Discute-se de que modo a fé é mobilizada como elemento estruturante da trajetória das personagens, assumindo funções distintas em cada obra. Na parte dedicada à leitura de *Corpo desfeito*, reflete-se sobre a concepção de religiosidade veiculada na narrativa. À luz da noção de espaço relacional, compreende-se como a espacialidade doméstica urbana, à qual Amanda é confinada, embora aparente ser um lugar privado, revela-se permeada por disputas de poder no campo das significações coletivas, nas quais o elemento religioso é instrumentalizado como ferramenta de opressão. Ainda assim, no processo de elaboração crítica de suas vivências, a narradora mobiliza esse mesmo repertório simbólico como via de construção de agência. Essa ambiguidade, constitutiva da narrativa, revela tanto a internalização de valores coloniais quanto a emergência de impulsos revolucionários, manifestos sobretudo no gesto de narrar e no enfrentamento à lógica disciplinadora que cerceia sua corporalidade.

A análise de *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, por sua vez, debruça-se sobre a forma como as narradoras Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira desenvolvem esteticamente elementos da cosmopercepção vinculada ao sistema espiritual de matriz afro-indígena. Observa-se como a consciência religiosa perpassa a experiência da comunidade quilombola da fazenda Água Negra, articulando práticas espirituais a processos históricos e sociais marcados pela colonialidade. A partir do exame dos procedimentos narrativos, reflete-se sobre como a espiritualidade afro-indígena é mobilizada enquanto fundamento legítimo para a constituição de afirmação subjetiva e coletiva diante das violências estruturais que incidem sobre o corpo, o território e os modos de vida representados. Nesse percurso, destaca-se o conceito de “realismo animista”, proposto por Harry Garuba (2012b), entendido como uma operação estética que rompe com os paradigmas da racionalidade ocidental e inscreve, na narrativa, um regime de sensibilidade em que espiritualidade, corpo, natureza e linguagem coexistem de forma imanente. Discute-se, nesse contexto, como, ao relatarem suas vivências com as práticas religiosas, as narradoras constroem perspectivas críticas que não apenas denunciam as formas de opressão herdadas do passado colonial, mas também instauram outras possibilidades de pertencimento e de organização sensível da existência. Ilumina-se,

assim, o modo pelo qual a narrativa ressemantiza o sertão como território sagrado e vivo, em que a interdependência entre humanos e não humanos sustenta uma ética coletiva e uma forma de resistência espiritual, estética e política. A espacialidade sertaneja, nesse horizonte, é investigada como campo de memória, disputa e reinvenção de sentidos.

O capítulo intitulado “Experiências laborais em Arraes e Vieira Junior” analisa a forma como a temática do trabalho é discursivamente construída pelas narradoras dos romances que compõem o *corpus*. Observa-se a insurgência de vozes críticas que desmascaram a permanência de formas de exploração laboral e promovem deslocamentos estético-políticos frente às estruturas históricas de opressão que incidem sobre os corpos femininos negros no contexto sertanejo. As experiências laborais são investigadas como terrenos atravessados por relações de poder racializadas e generificadas, com implicações nos modos de representação e controle, evidenciando continuidades entre o sistema escravocrata e as dinâmicas contemporâneas de servidão e precarização. No percurso analítico-interpretativo, mobilizam-se contribuições teórico-críticas oriundas de feminismos contra-hegemônicos, como as formulações de bell hooks (2016), Françoise Vergès (2020; 2021), María Lugones (2008; 2014) e Patricia Hill Collins (2019), cujas abordagens elucidam as interseções entre trabalho, raça e gênero, ao mesmo tempo em que desvelam os processos históricos de invisibilização das mulheres negras enquanto sujeitas políticas e trabalhadoras.

Na parte dedicada à análise de *Corpo desfeito*, a narração de Amanda revela as violências associadas ao trabalho compulsório no interior do espaço doméstico, articuladas às relações de gênero que perpetuam a expropriação do tempo, do corpo e da subjetividade das mulheres negras. Discute-se como a narradora denuncia a reprodução intergeracional dessas dinâmicas de exploração, iluminando, por meio da rememoração crítica de sua linhagem familiar, a persistência de regimes laborais marcados pela opressão. Na análise de *Torto arado*, por meio da tessitura narrativa polifônica composta por Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira, explora-se a articulação entre trabalho, ancestralidade e organização comunitária. Observa-se como as experiências relatadas pelas narradoras evidenciam a persistência de formas de exploração que atualizam, sob novos enquadramentos institucionais, a lógica da escravidão. Reflete-se, nesse contexto, o papel das práticas coletivas comunitária como fundamentos de agenciamento, por meio dos quais o trabalho deixa de ser apenas espaço de opressão e passa a se configurar, também, como prática de cuidado, coesão e luta política. Demonstra-se, assim, como o romance elabora uma crítica contundente à colonialidade do trabalho, ao mesmo tempo em que reposiciona o corpo negro trabalhador – feminino e coletivo – como agente de transformação. O capítulo contribui, portanto, para evidenciar

como, ao elaborarem criticamente suas experiências laborais, as narradoras constroem vozes que expressam movimentos contranormativos diante das estruturas de exploração e inscrevem o trabalho como dimensão de enfrentamento, memória e produção de sentido.

Na seção destinada às considerações finais, propõe-se uma síntese analítico-reflexiva que retoma as representações do feminino e do sertão nas obras examinadas, evidenciando como essas categorias são simultaneamente tensionadas e ressignificadas em relação à tradição literária que, historicamente, as cristalizou em construções estereotipadas e hierarquizantes. Observa-se, assim, que ao mobilizarem vozes narrativas femininas negras e inscreverem suas experiências no interior da espacialidade sertaneja, *Corpo desfeito* e *Torto arado* instauram um movimento de subversão simbólica que desestabiliza os marcos enunciativos da modernidade/colonialidade, reconfigurando sujeitos e espaços marginalizados em regimes discursivos pautados pela agência, pela memória e pela reexistência.

Ao longo deste trabalho, privilegiou-se a análise das categorias narrativas de voz e espaço, compreendidas como dimensões fundamentais na construção simbólica das subjetividades femininas negras no sertão. Nelas se articulam corpo e resistência, aqui concebidos como operadores críticos que incidem diretamente sobre os procedimentos discursivos e as escolhas formais das narradoras. Nesse sentido, o corpo e a resistência atravessam tanto a constituição da voz quanto a configuração do espaço e do tempo, instaurando uma ética da insubordinação capaz de desestabilizar os dispositivos de dominação engendrados pelo sistema moderno-colonial. A tese se organiza, assim, como um gesto de acolhimento das vozes que narram a si e aos seus a partir das margens, deslocando paradigmas, atualizando sentidos e convocando o direito à existência e à enunciação.

2 FUNDAMENTOS PARA UMA LEITURA DECOLONIAL

2.1 Pensamento decolonial: conceitos essenciais

O pensamento decolonial não se apresenta como um sistema teórico estanque, tampouco se restringe ao campo da crítica literária em sentido estrito. Trata-se, antes, de uma vertente crítica e epistemológica em constante elaboração, cujas proposições orientam ações e reflexões à análise dos efeitos persistentes da colonização e à formulação de alternativas às lógicas de dominação ainda vigentes. Seu horizonte ético-político abrange tanto a transformação de estruturas institucionais quanto a reinvenção de práticas sociais cotidianas, com vistas a desafiar os regimes de poder, saber e ser forjados no bojo da experiência colonial. Desse modo, embora o pensamento decolonial não tenha emergido no âmbito da ciência literária, sua dimensão axiológica e metodológica – voltada à contestação das estruturas coloniais e à valorização dos saberes historicamente subalternizados – pode ser legitimamente incorporada aos estudos literários. Tal transposição, feita de forma orgânica, revela-se fecunda, pois permite analisar os elementos éticos e estéticos das obras a partir de perspectivas que deslocam os cânones hegemônicos e ampliam os regimes de leitura e representação.

Nas últimas décadas, a crítica literária ancorada nessa vertente tem se consolidado ao iluminar obras da literatura brasileira contemporânea que evidenciam vozes dissonantes, silenciadas ou apagadas por epistemes normativas oriundas da lógica colonial. Essas produções desconstroem narrativas dominantes, articulando discursos que tensionam os fundamentos dos sistemas de conhecimento oficiais. Entre seus autores, além de Itamar Vieira Junior e Jarid Arraes, destacam-se, por exemplo, Adriana Lisboa, Alberto Mussa, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Carola Saavedra, Carolina Maria de Jesus, Eliana Alves Cruz, Geni Guimarães, Miriam Alves, Paloma Vidal, entre outros, cujas vozes constituem um campo literário marcado pela pluralidade e pelo potencial transformador.

Na ficção desses escritores e escritoras, observam-se enredos e configurações narrativas que levantam problemáticas sociais, culturais e históricas implicando perspectivas elaboradas por sujeitos marginalizados, subalternizados ou desumanizados por discursos e estruturas supremacistas. Essas narrativas formulam outras formas de imaginar o mundo e de organizar o pensamento, revelando uma crítica que busca desestabilizar os alicerces simbólicos e institucionais das relações humanas moldadas por paradigmas coloniais e ainda vigentes nas sociedades contemporâneas. Nessa direção, tais representações literárias

convergem com os princípios fundamentais do pensamento decolonial, na medida em que promovem uma reflexão crítica sobre os regimes de poder, saber e ser que estruturam o mundo social.

As premissas conceituais que sustentam esse horizonte epistêmico – detalhadas ao longo deste capítulo –, embora tenham raízes em reflexões anteriores, ganham maior articulação e sistematização a partir da década de 1990, como desdobramento das discussões pós-coloniais, com ênfase na realidade latino-americana. Esse debate ganha força desde a constituição do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), formado por intelectuais latino-americanos participantes em diversas universidades da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa. Esse coletivo de pensadores propôs uma investigação crítica das interações entre modernidade e colonialidade, com o objetivo de desestabilizar as estruturas de poder forjadas no período colonial, mas ainda operantes nas dinâmicas do mundo contemporâneo. (Balestrin, 2013).

A necessidade de redimensionar o conceito de pós-colonial torna-se particularmente relevante no contexto latino-americano, como destacado em *Coloniality at Large: Latin America and the postcolonial debate* (Moraña; Dussel; Jáuregui, 2008). Os autores argumentam que uma das principais contribuições do projeto M/C é justamente a ênfase na especificidade histórica e epistêmica da colonização da América Latina, cuja configuração difere substancialmente das experiências coloniais posteriores ocorridas nos séculos XIX e XX em outras regiões do globo. Ao particularizar essa distinção, o pensamento decolonial busca evidenciar a persistência da colonialidade como estrutura de poder que sobrevive à descolonização formal, exigindo, assim, um arcabouço teórico próprio e situado.

Esse deslocamento conceitual se justifica pelo fato de que, ao ser transposto para o contexto latino-americano, o termo pós-colonial adquire, como observa Costa (2013), uma polissemia radical, evidenciando um hibridismo teórico que nem sempre considera as especificidades históricas e epistêmicas da região. Segundo a autora, a teoria pós-colonial constitui-se como um conjunto de formulações originadas em contextos acadêmicos do Norte Global, voltadas às consequências culturais, sociais e políticas do colonialismo. No entanto, sua apropriação no espaço latino-americano foi realizada, majoritariamente, por intelectuais vinculados aos centros de poder – em sua maioria, homens – sem o devido cuidado com sua tradução cultural nem com o diálogo crítico com a tradição teórica latino-americana, especialmente aquela engajada nas lutas anticoloniais e nos processos de resistência popular. Desse modo, o termo pós-colonial pode ser compreendido, nos termos de Costa (2010), como uma “ideia fora do lugar”, uma vez que, ao ser deslocado para o contexto latino-americano

sem as devidas mediações teóricas e históricas, desconsidera as especificidades do colonialismo na região e as tradições críticas que dele emergiram. Ao traçarmos um quadro comparativo entre as teorias pós-coloniais e o pensamento decolonial, a partir das referências supramencionadas, torna-se possível vislumbrar diferenças significativas quanto às suas origens intelectuais, contextos geográficos, focos analíticos, posicionamentos políticos e epistemológicos, bem como nas formas como desafiam as hierarquias globais de produção de conhecimento.

A partir das formulações do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), a América Latina passou a ser reconhecida como um lócus de enunciação epistemológica, inaugurando um esforço sistemático de crítica ao universalismo eurocêntrico. Entre os pioneiros desse debate destacam-se o sociólogo peruano Aníbal Quijano e o semiólogo argentino Walter Mignolo, cujas contribuições foram decisivas para a constituição do pensamento decolonial. Os intelectuais vinculados a esse coletivo anunciam o “giro decolonial” como um desafio ético e epistemológico de ampla envergadura, voltado à desmontagem das estruturas coloniais que sustentam os saberes hegemônicos. Essa práxis, articulada ao pensamento decolonial, propõe a recusa das pretensões universalizantes do eurocentrismo e do cientificismo moderno, responsáveis por instaurar um padrão global de poder fundado na colonialidade do saber. Nesse sentido, problematiza-se a racionalidade cartesiana – alicerçada no célebre enunciado “Penso, logo existo”, formulado por René Descartes em 1637 – ao evidenciar que, por trás desse “eu penso”, opera-se uma exclusão ontológica e epistêmica: “podemos ler que ‘outros não pensam’ ou não pensam adequadamente para produzir juízos científicos” (Bernardino-Costa et al., 2018, p. 9). Tal crítica denuncia os dispositivos que historicamente relegaram os saberes dos povos colonizados à condição de inferioridade, desautorizando suas formas de existência, conhecimento e expressão.

A esse respeito, Quijano (2007) observa que, já no século XVII – com a atuação de pensadores como Descartes e Spinoza, na Holanda, e Locke e Newton, na Inglaterra –, consolidou-se um modo de produção do conhecimento diretamente articulado às exigências do nascente sistema capitalista. Tal racionalidade emergente visava, sobretudo, atender às demandas de controle sobre as relações dos indivíduos com a natureza e à apropriação dos recursos de produção. Como desdobramento dessa lógica instrumental, estruturou-se uma concepção de humanidade baseada em hierarquias raciais e epistêmicas: de um lado, os europeus, identificados como superiores, racionais, civilizados e modernos; de outro, os não europeus, reduzidos à condição de inferiores, irracionais, primitivos e tradicionais. Essa dicotomia, sustentada por uma matriz colonial de poder, opera não apenas como regime de

classificação social, mas como dispositivo de validação do conhecimento eurocentrado, desqualificando outros saberes.

Diante disso, compreendemos o giro decolonial, conceito definido por Nelson Maldonado-Torres (2008), como um movimento de resistência política e epistemológica contra essa lógica eurocêntrica e cientificista. A atitude dos sujeitos subalternizados, como agentes questionadores do referido padrão de poder, segundo esse pensador, é a expressão mais básica do giro decolonial. Tomando como exemplo as reflexões empreendidas na obra *Pele negra, máscaras brancas*, escrita por Frantz Fanon, Maldonado-Torres (2018, p. 51) argumenta que esses sujeitos têm a potencialidade de se desprenderem dos imperativos e normas que são impostos sobre eles. É o desejo destes “contra os efeitos devastadores da catástrofe metafísica³, que faz a formação dessa atitude possível” mesmo diante dos obstáculos engendrados pela lógica moderna colonial. Em diálogo com Fanon, ele aponta a necessidade de uma atitude decolonial, que é definida por ativismos individuais e coletivos, sejam políticos, intelectuais ou artísticos, contra a diferenciação entre seres e não seres. Por meio da atitude decolonial, o sujeito subalternizado desponta como um ativista, um pensador e um criador, a fim de construir uma nova ordem mundial, na qual seja possível a existência de outros mundos.

Nessa perspectiva, constitui-se como uma das manifestações do giro decolonial a crítica radical às formas eurocêntricas de produção de conhecimento que têm perpetuado relações de dominação, exploração e exclusão, questionando as hierarquias epistêmicas que colocam o conhecimento eurocidental como superior e universal. Seu propósito não busca apenas contestar as estruturas de poder coloniais, mas também reconfigurar o conhecimento e as práticas sociais a partir de perspectivas e experiências historicamente marginalizadas pelos discursos dominantes, especialmente aquelas provenientes de contextos colonizados. Como expressão do giro decolonial, o projeto dos estudos decoloniais vai sendo constituído por um conjunto de categorias explicativas e analíticas, cuja função é questionar a lógica da modernidade e do colonialismo.

Começamos por lembrar, com Aníbal Quijano (1992, p. 11, tradução nossa) que o termo colonialismo pode ser definido como a “relação de dominação direta, política social e

³ Maldonado-Torres define como “catástrofe metafísica” o postulado criado pelos efeitos do colonialismo que destruiu a cadeia que conectava todos os seres ao Divino, ou seja, que criou uma diferenciação entre seres e aqueles que estão abaixo dos seres. Trata-se, segundo esse filósofo, de uma catástrofe que é ao mesmo tempo ontológica, epistemológica e ética, responsável pelo começo da relação Senhor-Escravo. E ele defende que a diferenciação principal entre os sujeitos imposta pela catástrofe metafísica foi menos uma questão de crença e mais de essência da nova ordem mundial inaugurada pelo colonialismo.

cultural dos europeus sobre todos os continentes”⁴. Em termos gerais, entendemos com Quijano que o colonialismo foi o sistema político que vigorou no período escravagista dos países que sofreram o processo de colonização. Esse conceito denota uma relação política, econômica, social e cultural de dominação colonial de um povo, ou nação, sobre outro e reflete uma imagem que espelha o domínio e a exploração arquitetada pela construção da ideia da supremacia de “raça”. Seus reflexos são as diversas formas de controlar a subjetividade dos povos colonizados, de invisibilizar, silenciar e apagar todos os fatores que favorecessem o florescimento de suas raízes e costumes, saberes, culturas, indumentárias, crenças, rituais, linguagens, subjetividades, posicionando-os como meros objetos de exploração. O colonialismo, porém, no sentido de um sistema de dominação política, explícito e formal, de algumas sociedades sobre outras, foi derrotado. O primeiro cenário dessa derrota foi a América, subsequentemente, África e Ásia. O sucessor do colonialismo foi o imperialismo, configurado como “uma associação de interesses entre os grupos dominantes (classes sociais e/ou ‘etnias’) dos países colocado de forma desigual em uma articulação de poder, em vez de uma imposição de fora.”⁵ (Quijano, 1992, p. 11, tradução nossa).

Quanto ao termo modernidade, na concepção de Quijano (1992; 2000), refere-se somente ao complexo cultural conhecido como racionalidade, ciência e tecnologia, que se estabeleceu como paradigma universal de conhecimento europeu, já que a experiência e a história latino-americanas são tidas como departamentos distintos. A partir dessa ideia, o sociólogo peruano defende a aplicação de uma categoria alternativa à categoria de modernidade, cujo sentido fosse capaz de abranger o contexto da América Latina, que é a de Modernidade/Colonialidade. Ele une ambos os termos de modo a não os conceber isoladamente. Para formular esta categoria, Quijano parte do pressuposto de que o término do colonialismo como regime de organização do sistema-mundo⁶ do ponto de vista econômico, político, social, não pode ser traduzido como o fim das práticas e soluções coloniais. Segundo Ramón Grosfoguel (2018, p. 67), a concepção de colonialidade institui que o racismo é o elemento organizador ou a “lógica estruturante de todas as configurações sociais e relações de

⁴ No original: *relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes*.

⁵ No original: *una asociación de intereses sociales entre los grupos dominantes (clases sociales y/o "etnias") de países desigualmente colocados en una articulación de poder, más que una imposición desde el exterior*.

⁶ Aqui, utilizamos o termo “sistema-mundo” como uma alternativa ao termo “sociedade”. O conceito “sistema-mundo”, segundo Grosfoguel (2018, p. 62), “é utilizado para romper com a ideia moderna que reduz “sociedade” às fronteiras geográficas e jurídico-políticas de um ‘Estado-nação’. Em um sentido comum eurocêntrico moderno, o conceito de ‘sociedade’ é utilizado como um equivalente a ‘Estado-nação’ e, por conseguinte, existem tantas sociedades quanto Estados-nações no mundo. Esse olhar eurocêntrico moderno não somente

dominação da modernidade”. Esse princípio constitutivo, que é o racismo, arquiteta, a partir de dentro, todos os arranjos de controle da modernidade, “desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades”, contribuindo veementemente para a segregação integral entre “as formas e os seres superiores, (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano)”.

É importante destacar que a distinção entre os conceitos colonialismo e colonialidade configura-se como o eixo de transição dos estudos pós-coloniais para os decoloniais. Para estes, embora colonialismo e colonialidade sejam conceitos distintos, eles estão vinculados por uma estrutura análoga, visto que o segundo foi construído a partir do primeiro:

O colonialismo é obviamente mais antigo, uma vez que a colonialidade provou, ao longo dos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura do que o colonialismo. Mas, sem dúvida, foi gerada dentro dela e, mais ainda, sem ela não poderia ter sido imposta à intersubjetividade do mundo, de forma tão enraizada e prolongada. (Quijano, 2007, p. 93, tradução nossa.)⁷

Entendemos com Quijano que a construção dessa estrutura moderna/colonial que organiza o sistema-mundo é uma sempiterna camisa de força que envolve todas as relações sociais da existência humana, no sentido de conservar mecanismos de sustentação de um pensamento conservador, historicamente tecido para interferir na constituição do nosso imaginário, espaço e linguagem, sendo que esta tem uma implicação direta na maneira como pensamos, ditamos verdades, elaboramos critérios estéticos, morais, identitários, e como conduzimos o nosso modo de ser e de agir em todas as instâncias sociais. Portanto, a colonialidade, enquanto estrutura enraizada e prolongada, traduz-se como algo que não conseguimos simplesmente remover. Trata-se de uma força histórica que ainda nos molda e limita os nossos movimentos, de tal modo que, muitas vezes, estamos presos a esse sistema sem perceber.

Nelson Maldonado-Torres (2018) nos lembra que os termos colonialismo e colonialidade são conceitos distintos, mas, comum e equivocadamente, são tomados como semelhantes. É conveniente que se tenha um entendimento muito claro do que essas – e também outras – categorias representam, uma vez que são substanciais para compreender a

reduz a noção de Estado a ‘Estado-nação’, como também reduz sociedade a essa forma de autoridade política muito particular do mundo moderno/colonial”.

⁷ No original: “*El colonialismo es, obviamente, más antiguo, en tanto que la colonialidad ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de éste y, más aún, sin él no habría podido ser impuesta en la intersubjetividad del mundo, de modo tan enraizado y prolongado.*”

interpretação e a crítica empreendidas pelo pensamento decolonial ao sistema moderno/colonial, ou seja, à Modernidade/Colonialidade, conforme elucidaremos. Precedentemente, importa desfazer o equívoco mencionado pelo filósofo porto-riquenho. Ele aponta para a relevância de esclarecer, inicialmente, três termos que são “colonialismo”, “colonialismo moderno” e “colonialidade”. Em sua explanação, colonialismo deve ser entendido como “a formação histórica dos territórios coloniais”; colonialismo moderno são os “modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo”; já a colonialidade pode ser compreendida “como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais.” (Maldonado-Torres, 2018, p. 39-40). Esclarecemos que essa “lógica global de desumanização”, que é a colonialidade, revela o que mesmo após o fim do colonialismo histórico permanece presente na América Latina e em outros territórios que foram colonizados, mesmo após o fim do colonialismo formal. Ela se manifesta através dos valores, discursos, práticas e estruturas escravocratas que ainda dominam essas sociedades. A colonialidade não depende mais da presença física das colônias ou do controle direto sobre os territórios, mas segue desumanizando sujeitos subalternizados. As ideias e práticas coloniais continuam a influenciar, de maneira invisível, mas muito real, a sociedade, a economia, a política e as relações culturais.

Outros dois termos comumente tomados de forma equivocada são “descolonização” e “decolonialidade”. Esta categoria foi desenvolvida em 2006, pelo filósofo porto riquenho Nelson Maldonado-Torres e complementa a categoria descolonização, utilizada pelas Ciências Sociais no final do século XX, conforme nos diz Maldonado-Torres (2018, p. 40), “Às vezes o termo descolonização é usado no sentido de decolonialidade. Em tais casos, a descolonização é tipicamente concebida não como uma realização ou um objetivo pontual, mas sim como um projeto inacabado.”. Para desfazer esse raciocínio falho identificado pelo filósofo porto-riquenho, cabe esclarecer que o termo descolonização se refere aos períodos históricos nos quais os sujeitos colonizados se revoltaram contra os colonizadores para reivindicar sua independência. A decolonialidade, por outro lado, reporta-se às formas de luta e resistência contra a lógica global de desumanização imposta pela colonialidade. Em termos práticos, a colonialidade manifesta-se por meio de uma série de dispositivos estruturais oriundos do colonialismo, os quais ainda persistem e moldam as diversas instâncias sociais contemporâneas. Exemplos claros desses dispositivos são as discriminações baseadas em gênero, raça, religião, classe social, entre outras. Tais formas de discriminação não são apenas manifestações isoladas de desigualdade, mas sim mecanismos profundos e sistêmicos que perpetuam a marginalização e a subordinação de grupos sociais, consolidando e aprofundando

as disparidades sociais, políticas e econômicas nas sociedades atuais. Os processos de interpretação, crítica, resistência e intervenção prática contra os dispositivos estruturais da colonialidade constituem o cerne da decolonialidade. Nesse contexto, a decolonialidade oferece uma perspectiva inovadora para compreender a lógica global de desumanização e se configura como uma ferramenta política de resistência ativa. Ela se posiciona de forma contundente contra esse intrincado aparato de poder que regula e organiza as relações sociais, econômicas e culturais, buscando dismantelar as estruturas de opressão e desigualdade que perpetuam a colonialidade.

Em *On decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Walter D. Mignolo e Catherine E. Walsh (2018) elucidam que a decolonialidade tem uma história e uma práxis de mais de 500 anos. Isso quer dizer que, desde o início dos processos de colonização, a decolonialidade tem sido uma parte constitutiva das lutas, ações e movimentos (trans)locais para resistir e recusar os legados e padrões de poder estabelecidos por forças externas, colonialismo interno e *designs* globais do mundo moderno/colonial.

Não esqueçamos os modos de poder que começaram com a invasão da Cruz e Coroa no Caribe e no mito inventado primeiro como América e mais tarde batizada de América Latina. Este é o local que deu iniciação, substância e forma à colonialidade do poder, ao seu sistema de relações sociais classificação baseada na ideia de raça, de ‘conquistadores’ sobre ‘conquistados’, e a sua base estrutural está ligada à modernidade e ao capitalismo eurocêntrico. O controle do trabalho e da subjetividade, as práticas e políticas de genocídio e escravização, a pilhagem de vidas e terras, e as negações e destruição de conhecimento, humanidade, espiritualidade e cosmo-existência tornou-se o *modus operandi* deste novo modelo e padrão de poder que mais tarde viajou o Globo. (Mignolo; Walsh, 2018, p. 16, tradução nossa).⁸

Esse atual padrão de poder global – nascido a partir do que hoje é vista como América Latina, primeira identidade da modernidade – foi examinado profundamente pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, que elucidou pormenorizadamente seus eixos constitutivos, dentre os quais ele situa a “colonialidade do poder”. Este conceito foi mencionado pela primeira vez em 1992, em seu artigo “*Colonialidad y modernidad/racionalidade*”, tendo um desdobramento crítico importante em ensaios posteriores. Para explorar essa noção

⁸ No original: *Lest we forget the modes of power that began with the invasion of the Cross and Crown in the Caribbean and in the land and/as myth invented first as America, and later baptized Latin America. This is the land that gave initiation, substance, and form to the coloniality of power, its system of social classification based on the idea of race, of “conquerors” over “conquered,” and its structural foundation tied to modernity and Eurocentered capitalism. The control of labor and subjectivity, the practices and policies of genocide and enslavement, the pillage of life and land, and the denials and destruction of knowledge, humanity, spirituality, and cosmo-existence became the modus operandi of this new model and pattern of power that later traveled the globe.*

conceitual, Quijano parte da ideia de que o fenômeno do poder é determinado como uma espécie de relação social constituída pela interconexão entre dominação, exploração e conflito, que afeta quatro domínios básicos da existência social e que é resultado da disputa pelo controle deles. Ele os enumera da seguinte forma: “1) o trabalho, seus recursos e seus produtos; 2) o sexo, seus recursos e seus produtos; 3) a autoridade coletiva (ou pública), seus recursos e seus produtos; 4) a subjetividade/ intersubjetividade, seus recursos e seus produtos.”⁹ (Quijano, 2001, p. 97, tradução nossa). Em conjunto, reflete o sociólogo, essas dimensões compõem um complexo estrutural de um específico padrão histórico de poder.

A partir dessa reflexão, Quijano aponta que, com o crescente processo de globalização, o atual padrão de poder que vigora mundialmente é constituído da articulação entre os seguintes eixos:

1) A colonialidade do poder, que é a ideia de “raça” como fundamento do padrão universal de classificação e dominação social; 2) o capitalismo, como padrão universal de exploração social; 3) o Estado como forma central universal de controle da autoridade coletiva e o moderno Estado-nação como sua variante hegemônica; 4) o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/ intersubjetividade, em particular, como único modo possível de produzir conhecimento.¹⁰ (Quijano, 2001, p. 97, tradução nossa).

O conceito de colonialidade do poder, então, estabelece-se com base nas tensões das classificações sociais que, inicialmente, diferenciaram-se entre os cristãos europeus e os povos originários do continente latino-americano, e se desdobraram na dominação pela hierarquia racial. Assim, a partir da exploração dessa noção, compreendemos que o colonialismo e a modernidade inauguram uma nova era que é centralmente atravessada pela concepção eurocêntrica de raça e do racismo. Seu objetivo nuclear é situar a modernidade, inaugurada em 1492, cuja marca medular foi a elaboração da ideia de raça, nos termos modernos coloniais, e de sub-humanidade, para aqueles que não se enquadravam no padrão europeu. Nesse sentido, sua característica cardeal é o racismo. Sobre isso, alerta-nos Ramón Grosfoguel (2018, p. 68), “O assunto importante a reter aqui é que a modernidade não existe sem a colonialidade; elas são duas caras da mesma moeda, e o racismo organiza a partir de dentro todas as relações sociais e hierarquias de dominação da modernidade.”. Em suma, para

⁹ No original: 1) *el trabajo, sus recursos y sus productos*; 2) *el sexo, sus recursos y sus productos*; 3) *la autoridad colectiva (o pública), sus recursos y sus productos*; 4) *la subjetividad/intersubjetividad, sus recursos y sus productos*.

¹⁰ No original: 1) *la colonialidad del poder, esto es la idea de “raza” como fundamento del patrón universal de clasificación social básica y de dominación social*; 2) *el capitalismo, como patrón universal de explotación social*; 3) *el estado como forma central universal de control de la autoridad colectiva y el moderno estado-nación como su variante hegemónica*; 4) *el eurocentrismo como forma hegemónica de control de la subjetividad/ intersubjetividad, en particular en el modo de producir conocimiento*.

Quijano, a noção de colonialidade do poder se fundamenta na hierarquização racial das populações, uma construção social engendrada durante a colonização para justificar a exploração e a dominação, sendo que nessa hierarquia, os europeus e seus descendentes são posicionados no topo, enquanto as populações indígenas, africanas e outras colonizadas, em escalas subalternas.

As novas identidades históricas produzidas sobre a ideia de raça foram associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho. Assim, ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e reforçando-se mutuamente, apesar de que nenhum dos dois era necessariamente dependente do outro para existir ou para transformar-se.¹¹ (Quijano, 2000, p. 204).

Com base na interconexão desses dois eixos, raça e capitalismo, em termos práticos, manifestam-se no contexto atual diferentes formas de controle. Entre estas, o controle do trabalho e da economia, por meio da criação de sistemas de exploração em torno da relação capital-salário e do mercado mundial, mediante a qual se perpetua a desigualdade econômica, sustentada na estrutura escravocrata. Isso quer dizer que o modo colonial de existir é permeado especificamente pela exploração do trabalho escravo, que significou a escravização, a objetificação de corpos negros, a criação de outro tipo de ser. Edifica-se, com efeito, além da referida hierarquia racial, o capitalismo global, “nova estrutura do controle de trabalho”, cujo desenvolvimento teve como base angular a exploração das colônias e o comércio transatlântico de escravos, sendo que, das colônias, eram subtraídos seus recursos e força de trabalho (escravização), enquanto a Europa acumulava capital e expandia seu domínio econômico. Assim, para Quijano (2000), o racismo e o capitalismo passam a ser constituídos como os principais eixos articuladores do padrão de poder mundial, hoje hegemônico, que vai atravessar quase todas as dimensões da existência humana. Resulta disso, a imposição de formas de trabalho forçado, trabalho mal remunerado, trabalho servil ou análogo à escravidão, bem como a exploração dos recursos naturais dos territórios outrora colonizados. Essas formas laborais são sempre organizadas de acordo com as hierarquias raciais e étnicas, garantindo que as populações vítimas da colonização sejam exploradas economicamente, e a supremacia europeia seja consolidada.

Soma-se a isso outras formas de controle, citadas anteriormente. O controle da autoridade, que significa a imposição de estruturas políticas e jurídicas que centralizam o poder nas mãos das elites; tais estruturas frequentemente marginalizam e deslegitimam as

¹¹ *Las nuevas identidades históricas producidas sobre la base de la idea de raza, fueron asociadas a la naturaleza de los roles y lugares en la nueva estructura global de control del trabajo. Así, ambos elementos,*

formas tradicionais de governança e organização social dos povos marginalizados. E, ainda, o controle do saber, cultura e conhecimento, ou seja, a imposição de uma epistemologia eurocêntrica, em detrimento de outros sistemas de conhecimento e formas de perceber o mundo. Através dessa ótica, reforça-se a dominação cultural e intelectual eurocêntrica, isto é, o eurocentrismo torna-se a norma, determinando quais saberes são considerados válidos e quais não são. Neste último caso, as epistemologias e ontologias dos povos subalternizados são desvalorizadas, invisibilizadas ou apagadas, perpetuando-se, assim, a hegemonia do pensamento eurocidental. Com efeito, tem-se a consolidação de um padrão de poder de vocação mundial, que persiste, na atualidade, moldando as relações internacionais, a economia global e as dinâmicas sociais e culturais.

A partir dessa problematização, compreende-se, como consequência da colonialidade do poder, não apenas a exploração dos corpos daqueles que não pertencem à cultura europeia — ou seja, a maioria da população da América Latina, como povos indígenas e negros —, mas também o apagamento sistemático da subjetividade dessas populações. Esse processo engloba a negação de sua identidade, da memória histórica, do imaginário, dos conhecimentos, das vivências e das experiências que lhes são próprias, resultando em uma forma de desumanização que deslegitima suas formas de saber e existir. Com isso, o pensamento decolonial passou a entender que as implicações da colonialidade do poder subordinam os padrões de constituição do saber e do ser aos austeros preceitos eurocêtricos. Diante desse entendimento, despontam no debate dos estudos decoloniais outras duas noções conceituais inter-relacionadas à colonialidade do poder: a “colonialidade do saber” e a “colonialidade do ser”.

É importante elucidar que essas noções surgem em debates acerca das sequelas da colonialidade em diferentes esferas sociais. Aníbal Quijano e Walter D. Mignolo são figuras centrais no grupo de pensadores que desenvolveram a teoria da colonialidade e da decolonialidade. Eles contribuíram para a elaboração e disseminação dos conceitos de colonialidade do poder, do saber e do ser. Contudo, a formulação específica e a ênfase no conceito de “colonialidade do ser” são atribuídas principalmente a Nelson Maldonado-Torres, especialmente em seu ensaio de 2007 *"Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto"*, no qual elabora o referido conceito em maior profundidade:

O conceito de colonialidade do ser emergiu nas discussões de um grupo diversificado de intelectuais que trabalham em questões relacionadas com a colonialidade e a decolonialidade do poder. Particularmente, devemos o

raza y división del trabajo, quedaron estructuralmente asociados y reforzándose mutuamente, a pesar de que ninguno de los dos era necesariamente dependiente el uno del otro para existir o para cambiar.

conceito a Walter Mignolo, que refletiu sobre ele há mais de uma década. Não me lembro exatamente quando ouvi ou li sobre o termo pela primeira vez – acho que foi em 2000, numa palestra proferida por Mignolo no Boston College – mas posso dizer que desde que o ouvi, chamou-me a atenção de forma particular.¹² (Maldonado-Torres, 2007, p. 127, tradução nossa).

Neste trabalho, Maldonado-Torres reflete que “A ideia era que se, além da colonialidade do *poder*, também existia a colonialidade do *saber*, então, poderia muito bem haver uma colonialidade específica do *ser*.”¹³ (Maldonado-Torres, 2007, p. 129-130, tradução e grifos nossos). De modo prático, Maldonado-Torres nos aponta uma definição sintética desses três conceitos que se imbricam: a “colonialidade do poder” tem a ver com a inter-relação entre as formas modernas de controle e de dominação, enquanto a “colonialidade do saber” refere-se ao papel da epistemologia e das tarefas gerais de produção do conhecimento na reprodução de regimes de pensamentos coloniais, já a “colonialidade do ser” reporta-se à experiência vivida da colonização e ao seu impacto na linguagem.

Elucidamos que os princípios centrais do conceito de colonialidade do saber envolvem, primeiramente, o eurocentrismo, que se refere ao domínio das epistemologias e formas de conhecimento europeias sobre outras tradições. Nesse contexto, legados do colonialismo resultaram na subordinação ou desqualificação dos saberes indígenas, africanos e asiáticos em relação às epistemologias ocidentais. Outro princípio é a hierarquização do conhecimento, que estabelece uma ordem classificatória dos saberes, na qual o conhecimento científico ocidental é considerado superior e mais legítimo do que outros sistemas de saber. Por fim, tem-se a imposição de paradigmas, na qual os colonizadores impuseram seus próprios modelos de conhecimento, ciência e racionalidade, marginalizando e desconsiderando os saberes locais e tradicionais dos povos racializados.

Quanto ao conceito de colonialidade do ser, Maldonado-Torres explica que

Mignolo deixa claro em suas reflexões sobre o tema: A ciência (conhecimento e sabedoria) não pode ser separada da linguagem; as linguagens não são apenas fenômenos ‘culturais’ nos quais as pessoas encontram a sua ‘identidade’; estes são também o lugar onde o conhecimento se inscreve. E se as linguagens não são coisas que os seres humanos possuem, mas algo que eles são, a colonialidade do poder e do

¹² No original: *El concepto de colonialidad del ser surgió en discusiones de un diverso grupo de intelectuales que trabajan en torno a asuntos relacionados con la colonialidad y decolonialidad del poder. Particularmente, le debemos el concepto a Walter Mignolo, quien reflexionó sobre el mismo hace ya más de una década. No recuerdo exactamente cuándo escuché o leí sobre el término por primera vez – me parece que fue en el año 2000, en una charla ofrecida por Mignolo en el Boston College –, pero sí puedo decir que desde que lo escuché me llamó la atención de forma particular.*

¹³ No original: *La idea era que si en adición a la colonialidad del poder también existía la colonialidad del saber, entonces, muy bien podría haber una colonialidad específica del ser.*

saber engendra, então, a colonialidade do ser.¹⁴ (Maldonado-Torres apud Mignolo, 2007, p. 130, tradução nossa)

Por trabalhar com fenomenologia e filosofia existencial, Maldonado-Torres aprofunda essa ideia sobre a colonialidade do ser, elucidando que a questão acerca dos efeitos da colonialidade não recai apenas sobre a mentalidade dos sujeitos racializados, mas também sobre sua experiência vivida. Nesse sentido, a colonialidade do ser está atrelada à desumanização e objetificação das pessoas colonizadas. Estas são vistas não como seres humanos plenos, mas como sub-humanos ou não-humanos. Tal processo de desumanização é central para a manutenção do sistema colonial. Essa reflexão emerge principalmente com base nas ponderações de Frantz Fanon, que ajudam a esclarecer e fortalecer a ideia de Maldonado-Torres, oferecendo formas profundas de compreender a construção do sujeito racializado, que ele chama de “condenado”, como não ser. Fanon (2020, p.12) argumenta que “o negro não é um homem”, pois, para o mundo moderno, ele encarna o mal absoluto. O processo de colonização é sempre muito violento e gera a desumanização do colonizado, a negação de seu passado, de sua essência e seus valores. Segundo Fanon (2020, p.12), os sujeitos colonizados, em particular os negros, habitam “uma região extraordinariamente estéril e árida”, ocupam a zona do não-ser e, por isso, são objetificados, invisibilizados pela ótica colonial. Em outras palavras, ao criar outro tipo de ser, esvazia-se tudo que há de humano e a pessoa condenada, atrelada à colonização, passa a ser um mero objeto. No interior dessa lógica, os corpos racializados são sentenciados como inferiores, com a premissa de não serem considerados sujeitos racionais. E essa sentença converte tais sujeitos em corpos exploráveis e domináveis.

Nesse sentido, a colonialidade do ser implicará na alienação existencial, ou seja, uma alienação profunda dos sujeitos racializados de suas próprias identidades e existências. Isso se manifesta na internalização de uma imagem negativa de si mesmos, a partir do racismo. A cor da pele e outras características físicas são usadas para justificar a desumanização, a inferioridade, desses indivíduos e a humanização, a superioridade, dos europeus e seus descendentes. A destruição e desvalorização dos modos de ser e de saber dos povos subalternizados têm como uma de suas terríveis consequências o epistemicídio, ou seja, a destruição e desvalorização de culturas, línguas, religiões e outras formas de experienciar a vida que não se encaixam no paradigma moderno colonial. O sujeito, nos termos de Maldonado-Torres, configura-se como um campo de luta e um espaço que deve ser explorado,

¹⁴ No original: *Mignolo lo hace claro en sus reflexiones sobre el tema: La ciencia (conocimiento y sabiduría) no puede separarse del lenguaje; los lenguajes no son sólo fenómenos ‘culturales’ en los que la gente encuentra su ‘identidad’; estos son también el lugar donde el conocimiento está inscrito. Y si los lenguajes no son cosas que*

controlado, dominado, expropriado, exterminado, para que a coerência de uma determinada ordem e visão de mundo permaneça estável.

Propondo uma linha de síntese até aqui, as noções de colonialidade do poder, do saber e do ser proporcionam fundamentos para descrever e analisar as formas eurocêntricas de dominação e controle. Estas foram constituídas por meio de um processo histórico complexo que se originou com a colonização da América Latina e se expandiu para outras partes do mundo. Esses modos de controle e dominação, então, configuram o padrão de poder planetário, legado do colonialismo, cujos impactos permanecem afetando todas as instâncias sociais do mundo contemporâneo.

Conforme será desenvolvido na próxima subseção, as noções de colonialidade do poder, do saber e do ser constituem fundamentos centrais para a formulação do conceito de “colonialidade de gênero”, noção-chave em perspectivas feministas decoloniais e fundamental para a abordagem analítico-crítica dos romances examinados nesta tese.

2.2 Rumo a um feminismo decolonial: pela fratura do *lócus*

Em seu ensaio “*Colonialidad y género: hacia um feminismo descolonial*”, a filósofa argentina María Lugones (2008) propõe uma expansão do conceito de colonialidade formulado por Aníbal Quijano. A autora evidencia que, ao elaborar a noção de colonialidade do poder, o sociólogo peruano negligenciou um aspecto fundamental: o fato de que, ao se impor como instituição estruturante, a lógica colonial não apenas inventa a categoria de raça, mas também institui, de forma indissociável, uma matriz de gênero binária, patriarcal e normativa. Com isso, Lugones se dedica a investigar como o colonialismo moderno instaurou tal sistema de gênero sobre as sociedades colonizadas, transformando profundamente suas estruturas sociais, culturais e econômicas. Sua defesa parte da ideia de que o gênero é um componente integral da colonialidade e, portanto, não deve ser visto apenas como uma categoria social ou biológica, mas como uma construção colonial inseparável das relações de opressão, violência e controle instituídas pelo colonialismo.

É importante destacar que a filósofa não rejeita o conceito de colonialidade do poder proposto por Quijano. Ao contrário, apropria-se dele como base para desenvolver sua própria contribuição teórica: a noção de colonialidade de gênero. Sua análise, portanto, não se dissocia da matriz conceitual quijaniana, mas se acerca dela e a expande, ao incorporar

los seres humanos tienen, sino algo que estos son, la colonialidad del poder y del saber engendra, pues, la colonialidad del ser.

criticamente a categoria de gênero, ausente nas formulações do autor peruano, à análise das estruturas coloniais. Nesse movimento, Lugones propõe um modelo analítico mais abrangente do padrão de poder global, no qual gênero e raça não apenas coexistem, mas se imbricam na constituição histórica da modernidade colonial.

Ao reposicionar o gênero como um eixo constitutivo da colonialidade, Lugones oferece uma leitura mais complexa das relações entre raça, sexo, gênero, classe e geopolítica. Essa ampliação se mostra particularmente relevante porque, segundo a autora, ao ignorar a dimensão de gênero, apagam-se da cena epistêmica e política as mulheres racializadas e as pessoas intersexo, isto é, os corpos e identidades que não se enquadram nas categorias hegemônicas da binaridade sexual, e que hoje são frequentemente agrupadas sob o espectro LGBTQIA+.

Dessa maneira, Lugones evidencia que, ao manter sua análise restrita aos marcadores raciais, Quijano reproduz uma lógica heterossexual normativa, o que limita o poder crítico de sua teoria. Para a filósofa, essas limitações obscurecem a complexidade das dinâmicas de poder engendradas pelo sistema moderno-colonial, tornando sua leitura parcial. Em seus próprios termos:

[...] para Quijano, as lutas pelo controle do ‘sexo, seus recursos e produtos’ definem a esfera do sexo/gênero e estão organizadas pelos eixos da Modernidade/Colonialidade. Esta análise da construção moderna/colonial do gênero e do seu alcance é limitada. A visão de Quijano pressupõe uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas pelo controle do sexo e de seus recursos e produtos.¹⁵ (Lugones, 2008, p. 78, tradução nossa.).

Tal limitação reside no fato de que a lógica heterossexual e patriarcal não permite enxergar a totalidade da imposição colonial e a profundidade histórica de seu alcance destrutivo. A partir dessa crítica pontual, inclui-se o sistema moderno-colonial de gênero no esquema de colonialidade do poder. Essa inclusão opera uma desconstrução daquilo que é uma perspectiva da colonialidade, isto é, estabelece uma reflexão incisiva sobre a ideia de classificação binária homem/mulher, arquitetura colonialista que exclui a população LGBTQIA+. Assim, ao propor a colonialidade de gênero, Lugones não apenas denuncia a exclusão das experiências de sujeitos dissidentes das categorias tradicionais, mas funda um campo analítico capaz de revelar as múltiplas camadas de violência e de resistência que atravessam os corpos, os saberes e as existências subalternizadas.

¹⁵ No original: “[...] para Quijano, las luchas por el control del «acceso sexual, sus recursos y productos» definen el ámbito del sexo/género y, están organizadas por los ejes de la colonialidad y de la modernidad. Este análisis de la construcción moderna/colonial del género y su alcance es limitado. La mirada de Quijano presupone una comprensión patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo y sus recursos y productos.”

Na abertura do seu estudo, Lugones (2008, p. 75, tradução nossa, grifo da autora) afirma:

Investigo a intersecção de raça, classe, gênero e sexualidade para compreender a preocupante indiferença que os homens demonstram em relação à violência que é sistematicamente infligida às mulheres de cor: mulheres não brancas; mulheres vítimas da colonialidade do poder e, inseparavelmente, da colonialidade do gênero; mulheres que criaram análises críticas do feminismo hegemônico precisamente por ignorarem a *interseccionalidade* de raça/classe/sexualidade/gênero.¹⁶

Diante desses termos, podemos compreender que a colonialidade de gênero deve ser entendida em um contexto interseccional, no qual raça, classe, sexualidade e gênero, estão interligados. A linha argumentativa se constrói com base no cruzamento de dois marcos analíticos. O primeiro emerge dos estudos feministas contra-hegemônicos, isto é, das críticas formuladas por grupos feministas negros, indígenas, latino-americanos, asiáticos, materialista francês e chicanos, cujos discursos evidenciam “o conceito de *interseccionalidade* e demonstram a exclusão histórica e teórico-prática de mulheres não brancas nas lutas libertárias levadas a cabo em nome da mulher”.¹⁷ (Lugones, 2008, p. 77, grifo da autora, tradução nossa). Já o segundo compreende uma retomada crítica dos trabalhos sobre as categorias que constituem o lado obscuro da modernidade ocidental – “colonialidade do poder”, “colonialidade do saber” e “colonialidade do ser” – os quais fornecem uma base útil para entender a interação entre raça e gênero dentro dos processos de subordinação, já que, na perspectiva de Lugones, essas categorias são elementos constituintes da colonialidade de gênero.

Ao combinar essas duas abordagens de análise, Lugones chega ao conceito que, inicialmente, denomina de “sistema moderno-colonial de gênero”. A partir dessa noção, a filósofa observa como a colonização impôs hierarquias raciais e de gênero, desenvolvendo uma análise crítica do sistema de gênero dentro de um contexto colonial e moderno. Ela buscar demonstrar, por exemplo, que mulheres indígenas e negras, além de estarem subordinadas pela sua cor e etnia, também foram submetidas a uma construção de gênero imposta pelos colonizadores. Esse sistema de gênero não se trata apenas de uma questão de relações entre homens e mulheres, mas está profundamente entrelaçado com as dinâmicas

¹⁶ No original: “*Investigo la intersección de raza, clase, género y sexualidad para entender la preocupante indiferencia que los hombres muestran hacia las violencias que sistemáticamente se infringen sobre las mujeres de color: mujeres no blancas; mujeres víctimas de la colonialidad del poder e, inseparablemente, de la colonialidad del género; mujeres que han creado análisis críticos del feminismo hegemónico precisamente por el ignorar la interseccionalidad de raza/clase/sexualidad/genero.*”

¹⁷ No original: *el concepto de interseccionalidad y han demostrado la exclusión histórica y teórico-práctica de las mujeres no-blancas de las luchas liberatorias llevadas a cabo en el nombre de la Mujer.*

coloniais e modernas de poder, controle e exploração. A partir desse reconhecimento, a motivação central da filósofa é evidenciar como o sistema moderno-colonial de gênero não só subjuga homens e mulheres de cor, mas também dissolve as solidariedades entre as vítimas da dominação patriarcal, aprofundando a colonialidade. Sua proposta para o enfrentamento dessa estrutura colonial moderna consiste em buscar analisar e problematizar a persistente lealdade de muitas pessoas ainda a essa disposição estrutural, a fim de favorecer uma transformação nas relações sociais e comunitárias.

Dois anos após a publicação de “Colonialidad y Género”, as formulações críticas de Lugones sobre a categoria de gênero tiveram um desdobramento importante em seu ensaio “*Toward a Decolonial Feminism*”, originalmente publicado na revista *Hypatia*, em 2010, traduzido para o Brasil em 2014, com o título “Rumo a um feminismo descolonial”. Nesse trabalho, a autora indica mais uma alteração de rumo no que diz respeito tanto ao campo da conscientização quanto às teorias e metodologias aplicadas aos feminismos acadêmicos e militantes. Para formular uma categoria central de sua obra, a filósofa busca compreender como ocorre a resistência à colonialidade de gênero a partir da perspectiva da “diferença colonial”, conceito desenvolvido por Walter D. Mignolo (2003), em sua obra *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*.

Simplificando a definição, que é extensivamente problematizada pelo autor, a “diferença colonial” se refere a um espaço no qual dois campos se encontram e se confrontam: as histórias locais das populações colonizadas e os projetos globais eurocentrados. É nesse entrelugar, geralmente marcado por condições de violência sistêmica, que surgem formas de resistência, hibridez, mimetismo, fraturas e insurgências epistêmicas¹⁸. Em termos mais específicos, o primeiro campo corresponde a conhecimentos produzidos pelas comunidades subalternizadas, enraizados em contextos históricos, culturais, territoriais e

¹⁸ No âmbito dos estudos pós-coloniais e decoloniais, os termos hibridismo, mimetismo, fraturas e insurgências epistêmicas adquirem sentidos específicos e densamente implicados em processos de resistência e rearticulação identitária. Os dois primeiros, conforme discutidos por Homi Bhabha (1994), dizem respeito às dinâmicas ambíguas entre culturas colonizadoras e colonizadas. Precisamente, o hibridismo refere-se à formação de identidades e práticas culturais que emergem do contato tensionado entre esses mundos, dando origem a um “terceiro espaço” de criação crítica e posicionamento das normatividades coloniais. Já o mimetismo designa a imitação ambivalente do colonizador pelo colonizado: um gesto que, ao mesmo tempo que aparente assimilação, desestabiliza os discursos hegemônicos ao revelar suas fissuras e contradições internas. A noção de fratura, conforme articulada por autores como Walter D. Mignolo (2003) e María Lugones (2014), remete às rupturas subjetivas e coletivas provocadas pelas violências coloniais, as quais não apenas fragmentam identidades, mas também criam espaços de enunciação insurgente, marcados por contradições, ambivalências e diferenças. Por fim, as insurgências epistêmicas, a partir das reflexões de Boaventura de Sousa Santos (2009), referem-se à emergência de saberes, práticas e ontologias produzidas por populações subalternizadas, que desafiam o monopólio epistemológico do pensamento moderno/colonial. Tais insurgências não apenas reivindicam reconhecimento, mas também modos alternativos de existência, memória e resistência, forjados a partir de outros horizontes.

linguísticos próprios. Esses saberes locais estão ligados às suas práticas cotidianas, espirituais, cosmológicas e relacionais; são contra-hegemônicos, muitas vezes, oralizados, sensíveis e coletivos e também desvalorizados ou silenciados pelo olhar eurocêntrico, que os julgam “não científicos” ou “atrasados”. Já o segundo diz respeito às epistemologias universais produzidas a partir dos centros de poder europeus e ocidentalizados, sobretudo desde o Renascimento e a colonização das Américas. Esses projetos globais impõem uma visão única de mundo, baseada na razão, no progresso e na ciência ocidental; são instrumentos de dominação política, cultural e epistêmica; operam com pretensão de universalidade, ignorando ou apagando a pluralidade dos saberes locais. Ambas as dimensões podem integrar-se, adaptar-se ou serem rejeitadas. Assim, “a diferença colonial cria condições para situações dialógicas nas quais se encena, do ponto de vista subalterno, uma *enunciação fraturada*, como reação ao discurso e à perspectiva hegemônica.” (Mignolo, 2003, p. 11, grifo nosso.).

Importa esclarecer que na definição do conceito de “diferença colonial” proposta pelo semiólogo argentino, manifestar-se de forma fraturada corresponde ao modo como a perspectiva subalterna – ou seja, as vozes e experiências daqueles que foram marginalizados e oprimidos pelo colonialismo – expressa-se de forma não homogênea ou linear, mas, sim, através de fragmentos, contradições e resistências. A fratura, nesse sentido, associa-se ao fato de que, devido ao processo colonial, as comunidades subalternas não possuem um único ponto de vista ou uma forma unificada de expressar sua identidade ou sua realidade. Sua manifestação se dá em pedaços, muitas vezes contraditórios ou dispersos, refletindo as tensões, as rupturas e as imposições históricas que marcaram suas histórias. Por exemplo, a fratura pode se dar quando essas vozes tentam se comunicar, mas não têm uma plataforma única e consistente, já que suas narrativas são constantemente silenciadas ou distorcidas pelo discurso colonial dominante. Além disso, o discurso da subordinação ou da resistência pode se apresentar de maneiras diversas, contraditórias ou fragmentadas, uma vez que as diferentes culturas, línguas e experiências dessas populações são complexas e não podem ser reduzidas a um único ponto de vista.

Com base nessa percepção, Lugones elabora a noção de “*locus fraturado*”, uma categoria central de sua obra, cuja configuração se estabelece nas relações de opressão e resistência:

A colonialidade do gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado. Como tal, quero compreender aquele/a que resiste como oprimido/a pela

construção colonizadora do *locus* fraturado. Mas a colonialidade do gênero esconde aquele/a que resiste como um/uma nativo/a, plenamente informado/a, de comunidades que sofrem ataques cataclísmicos. Assim, a colonialidade do gênero é só um ingrediente ativo na história de quem resiste. Ao focar naquele/a que resiste situado/a na diferença colonial, minha intenção é revelar o que se torna eclipsado. (Lugones, 2014, p. 941)

Nesse contexto, entende-se resistência como uma forma de subverter e recontar a história, mostrando que os sujeitos subalternizados que resistem têm uma riqueza de conhecimento e experiência, deliberadamente velada pela visão colonizadora. No enfrentamento das opressões, pode-se compreender como as subjetividades são constituídas e como as histórias locais são dadas a ver, a partir da reação de mulheres que constroem formas de desvio do imaginário colonial. Com efeito, o conceito de *locus* fraturado possibilita a compreensão de que os processos de subjetivação se esquivam da pura objetificação e, então, viabilizam percursos de relações que sejam adversas ao regime moderno/colonial e se conduzam rumo a outras lógicas divergentes a da subjugação. Quando há consciência que o lugar de subalternizada sofre fraturas, abrem-se possibilidades de construir outras formas de vida que escapem das violências produzidas pela colonialidade de gênero. Assim, a fratura do *locus* é instituída pela presença que reage aos desmandos do colonizador. Nas palavras de Lugones, “a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as nas comunidades desde o habitar-se a si mesmos/as”.

Sobre esse conceito de “subjetividade ativa”, a autora explica que é introduzido para compreender a noção mínima de agência da mulher que apresenta resistência a “múltiplas opressões e cuja subjetividade múltipla é reduzida” pelas compreensões hegemônicas, coloniais, “até o ponto de apagar qualquer agenciamento. É o pertencimento dela a comunidades impuras que dá vida a seu agenciamento.” (Lugones, 2014, p. 941). Em termos práticos, reconhece-se o potencial de resistência e transformação das mulheres racializadas em um contexto colonial. Apesar das dificuldades e tensões que podem ocorrer ao tentar encontrar formas de reexistir na diferença colonial, ou seja, resistir e criar novas formas de existência dentro dessa estrutura, ao acessar sua agência, essas mulheres podem tornar visíveis as identidades e as histórias que a colonialidade de gênero tenta apagar. Portanto, essas elas são vistas como agentes de redefinição das estruturas de poder, capazes de mostrar ao mundo suas próprias experiências, a partir de uma perspectiva que subverte a imposição colonial moderna de um sistema de gênero opressivo.

Cabe aqui uma breve digressão para esclarecer que a noção de agência, tal como mobilizada por Lugones, está ancorada no conceito de agenciamento formulado pelos

filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017), e articulada às contribuições do feminismo negro, que valoriza as experiências e resistências das mulheres colonizadas, bem como à perspectiva da interseccionalidade, que evidencia as múltiplas opressões interligadas de forma complexa e diversa. Na proposta de Lugones, o agenciamento é compreendido como um processo relacional, inscrito em contextos históricos e sociais que forjam as formas de resistência. Sua abordagem visa realçar especialmente a autonomia das mulheres racializadas, o controle sobre seus próprios corpos e a capacidade de reivindicar direitos. Essa concepção também se escreve como crítica a dois movimentos: de um lado, ao feminismo branco, que tende a universalizar as lutas das mulheres sem considerar as especificidades das mulheres negras e indígenas; de outro, à lógica patriarcal, que reduz a condição de vítimas, desconsiderando seu poder de transformação. À luz dessa perspectiva, ao longo desta tese, os termos “agência” e “agenciamento” são mobilizados para designar a capacidade de ação das personagens femininas que narram suas histórias nos romances em análise, expressando seu potencial de interferir criticamente nos acontecimentos e nas estruturas que as atravessam.

Para sintetizar, a proposta feminista de María Lugones busca iluminar as formas de subjetividade/intersubjetividade apresentadas por mulheres que enfrentam simultaneamente múltiplas opressões, como racismo, sexismo, machismo e exploração econômica. A transformação dessas mulheres não ocorre de maneira isolada, mas por meio da reconfiguração de suas autopercepções e relações com o mundo. Nesse processo, alteraram-se também as bases subjetivas e intersubjetivas de agenciamento, ou seja, os fundamentos a partir dos quais pensam, organizam e exercem sua presença no mundo. É com esse horizonte que Lugones (2014, p. 941) formula a categoria de “colonialidade do gênero”, referindo-se à articulação entre opressões de gênero, raça e classe no interior do sistema moderno-colonial. À possibilidade de ruptura com essa lógica, a autora atribui o nome de “um feminismo decolonial”.

Essa vertente não se reduz a uma doutrina única ou estática: trata-se de um campo epistemológico em movimento, atravessado por experiências históricas e por matrizes históricas diversas que engloba feminismos variados, como o negro, o pós-colonial, o indígena, o comunitário e de todos os outros que vivem à margem do projeto colonial. Ainda que o termo tenha sido sistematizado por Lugones no início do século XXI, suas raízes encontram-se nas formulações pioneiras de pensadoras negras, indígenas, latino-americanas e periféricas que, desde os primórdios, denunciaram a invisibilização das mulheres racializadas nos discursos feministas hegemônicos. A própria autora afirma que perspectivas de um feminismo decolonial emergem em entrecruzamento com os feminismos negros, cujas críticas

desestabilizam os limites do pensamento ocidental ao exigir o reconhecimento das especificidades das opressões vividas por mulheres não brancas. Dessa forma, as perspectivas de um feminismo decolonial, tal como aqui mobilizadas, não se restringem ao escopo do grupo Modernidade/Colonialidade, embora dialoguem com suas proposições. Adota-se uma concepção ampliada, que incorpora tanto os aportes teóricos desse coletivo quanto os saberes forjados pelas tradições de pensamento insurgente oriundas das populações negras e indígenas. Esse enquadramento epistêmico abriga práticas e vozes plurais – negras, indígenas, quilombolas, camponesas, mestiças, periféricas –, cujas experiências de enfrentamento ao racismo, ao sexismo e à colonialidade propõem alternativas éticas, políticas e ontológicas aos paradigmas modernos.

Nessa perspectiva, um feminismo decolonial é acionado aqui como ferramenta crítica antirracista e contra-hegemônica, voltada à leitura de narrativas que emergem das margens. Sua força reside na capacidade de desestabilizar sistemas de conhecimento universalizantes e reinscrever, no campo simbólico, as experiências de mulheres racializadas como formas legítimas de enunciação, agência e produção de sentidos. O papel de María Lugones é decisivo nesse processo, ao oferecer uma formulação conceitual que permite aprofundar a compreensão das agências femininas no enfrentamento das opressões interseccionais. O conceito de “*lócus* fraturado” reposiciona essas mulheres como agentes históricos, deslocando leituras reducionistas que se identificam exclusivamente como vítimas. Ao contrário, suas resistências não apenas coexistem com os dispositivos de dominação, mas os corroem a partir de dentro, desde os territórios e corpos historicamente subalternizados.

Ao compreender “aquele/a que resiste como oprimido/a pela construção colonizadora do *lócus* fraturado” (Lugones, 2014, p. 941), a autora evidencia que a colonialidade opera não apenas por meio da exclusão externa, mas também pela divisão interna imposta ao sujeito colonizado, cuja voz, saber e presença são sistematicamente deslegitimados. Esse *lócus* emerge formas de agência que não apenas enfrentam violências históricas, mas criam mundos outros – sustentados por espiritualidade afetos e práticas de cuidado¹⁹ – que desafiam a racionalidade instrumental e o sistema binário ocidental. Assim, a crítica de Lugones revela os

¹⁹ Nesta tese, a noção de cuidado não é compreendida como atributo essencial ou naturalmente associado às mulheres, mas como um conjunto de práticas relacionais historicamente situadas. Essa perspectiva está em consonância com os feminismos contra-hegemônicos mobilizados ao longo deste estudo, os quais rejeitam concepções biologizantes e se fundamentam em modos amplos de relacionalidade. Reconhece-se, assim, que a concepção de cuidado – refletida de forma aprofundada no próximo subcapítulo e analisada nas experiências das personagens femininas do *corpus* literário –, é atravessado pelas relações sociais de gênero que, embora possa manifestar solidariedade e reciprocidade, também pode operar sob dinâmicas de vigilância, hierarquização, opressão e controle.

alicerces simbólicos e materiais da opressão colonial, ao mesmo tempo em que propõe caminhos de reinvenção subjetiva, política e epistêmica.

A partir do *lócus* fraturado, espaço de identidade fragmentada e contraditória, resultante das marcas deixadas pela colonização e das relações de poder que se impõem a essas mulheres, descortina-se a ideia de que elas têm a capacidade de desenvolver formas criativas de reflexão, comportamento e relacionamento, as quais se opõem à lógica capitalista de exploração e uniformização. Em outras palavras, elas não apenas reagem à opressão, mas criam alternativas para pensar e viver de maneira distinta àquelas sedimentadas pela sociedade dominante. É importante ponderar que a transformação dessas mulheres ocorre à medida que reconfiguram suas próprias identidades e relações sociais. Conforme explica Lugones (2014), o processo não é isolado, mas coletivo, marcado por uma rede de experiências e ações de resistência.

Não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Resiste-se a ela desde dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada e que pode compreender os atos de alguém, permitindo assim o reconhecimento. Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista. O passar de boca em boca, de mão em mão práticas, valores, crenças, ontologias, tempo espaços e cosmologias vividas constituem uma pessoa. A produção do cotidiano dentro do qual uma pessoa existe produz ela mesma, na medida em que fornece vestimenta, comida, economias e ecologias, gestos, ritmos, habitats e noções de espaço e tempo particulares, significativos. Mas é importante que estes modos não sejam simplesmente diferentes. Eles incluem a afirmação da vida ao invés do lucro, o comunalismo ao invés do individualismo, o “estar” ao invés do empreender, seres em relação em vez de seres em constantes divisões dicotômicas, em fragmentos ordenados hierárquica e violentamente. Estes modos de ser, valorar e acreditar têm persistido na oposição à colonialidade. (Lugones, 2014, p. 949)

Com isso, Lugones enfatiza que as formas de resistência, como adaptação, rejeição, adoção e integração, não são ações simples ou isoladas, mas modos complexos e dinâmicos de interação com as forças opressivas. Esses modos de reexistir são sempre realizadas por uma subjetividade ativa, que implica não apenas reagir à opressão, mas a reinterpretar e a reformular a partir de suas vivências e das diferenças coloniais que habitam. Assim, a experiência do *lócus* fraturado não é passiva, mas envolve uma constante recriação de identidades e relações, na qual as mulheres, ao lidarem com as opressões, também desconstroem os alicerces subjetivos e intersubjetivos que fundamentam suas construções identitárias e suas ações no mundo.

É nesse sentido que sua intenção de “revelar o que se torna eclipsado” (Lugones, 2014, p. 941) adquire força crítica: trata-se de recusar a lógica epistêmica colonial que obscurece a

complexidade e a agência das mulheres racializadas, que apenas as considera como vítimas ou como seres “menos que humanos”, desprovidos de história, saber, identidade e poder de ação. Essa lógica “eclipsa” (ou seja, ofusca, encobre) o fato de que essas pessoas, mesmo sob intensa opressão, resistem de formas historicamente situadas, informadas e vinculadas a modos de existência e saberes comunitários próprios. O que se encontra “eclipsado”, nesse sentido, são os mundos possíveis forjados por essas mulheres, suas estratégias de sobrevivência, suas redes comunitárias de cuidado, seus saberes espirituais e políticos, suas práticas de recomposição do cotidiano, suas cosmologias insurgentes. Portanto, ao afirmar que sua intenção é iluminar zonas de sombra dessas vivências, propõe-se uma descolonização do olhar: dar atenção e valor à agência, ao conhecimento, à dignidade e à história das mulheres negras, indígenas, camponesas e periféricas como sujeitos completos, cujos saberes, práticas e modos de existir foram historicamente relegados à invisibilidade. Ao recusar o lugar imposto de subalternidade absoluta, o que se propõe é uma escuta radical aos corpos e vozes historicamente situados na diferença colonial e um entendimento de que a colonialidade do gênero é só um ingrediente ativo na história daquelas que resistem ativamente às múltiplas formas de violência impostas pelo colonialismo, racismo e patriarcado. Essa revelação é parte do projeto de um feminismo decolonial, que busca reconstruir o conhecimento a partir do sul global e dos corpos brutalmente silenciados, reposicionando-os como protagonistas de resistência e reinvenção do mundo.

Essa perspectiva é fundamental para a crítica literária comprometida com um feminismo decolonial. Quando se trata de narrativas que emergem das margens é precisamente esse gesto de revelação do que foi eclipsado que se impõe como gesto crítico e político. A literatura, nesse contexto, torna-se um dispositivo de reinscrição simbólica que dá visibilidade à agência das mulheres negras, não como figuras idealizadas da resistência, mas como sujeitos complexos, atravessados por contradições, afetos, silêncios e invenções. Ao assumir esse compromisso ético e epistêmico, esse horizonte feminista convoca a crítica literária a operar uma descolonização da sensibilidade, do olhar e da linguagem. “Revelar o que se torna eclipsado”, na produção artística, é, portanto, mais do que um exercício analítico-interpretativo: é um ato de reconstrução da memória histórica a partir dos corpos e vozes representados que, durante séculos, foram condenados à margem do discurso ficcional. É nessa direção que se orienta a leitura aqui proposta, ancorada na convicção de que as narrativas analisadas, ao darem voz a mulheres negras para contarem suas próprias experiências, não apenas denunciam condições de opressão, mas também constroem mundos. E, nesses mundos, a resistência floresce no íntimo, no cotidiano, no corpo e na palavra.

Se, como propõe Lugones, a tarefa de um feminismo decolonial é a de tornar visível o que foi obscurecido pela história oficial, então a crítica literária guiada por esse horizonte ético-epistêmico deve se comprometer com um exercício de restituição dos sentidos ocultados pelas lógicas modernas/coloniais de poder. Isso implica deslocar o olhar para as experiências históricas e cotidianas das mulheres racializadas, suas formas de trabalho, estratégias de cuidado, elaborações afetivas e práticas espirituais. A literatura, nesse percurso, funciona como espaço privilegiado para reinscrever essas vivências, pois permite tensionar os regimes de visibilidade e elaborar narrativamente os silenciamentos impostos às subjetividades negras e periféricas.

2.2.1 Trabalho como eixo crítico: aberturas feministas decoloniais

Patricia Hill Collins (2019), em sua obra *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*,²⁰ estabelece um marco teórico significativo na articulação entre experiência laboral e produção de saberes insurgentes. A autora evidencia que dimensões como trabalho, família, política sexual, maternidade e ativismo não apenas estruturam a materialidade da vida cotidiana das mulheres negras, mas também delineiam eixos centrais de análise nos estudos feministas antirracistas. Tais categorias, longe de atuarem de forma estanque, interpenetram-se, conformando um campo epistemológico que busca compreender, simultaneamente, as formas históricas de subjugação a que essas mulheres foram e são submetidas e os espaços de elaboração subjetiva, resistência cotidiana e reconfiguração política que emergem justamente a partir dessas margens.

Ao afirmar que o trabalho não é uma experiência neutra, mas atravessada por marcadores de raça e gênero, Collins contribui para desvelar os modos pelos quais as mulheres negras são reiteradamente colocadas em posições estruturais de invisibilidade e exploração. No entanto, é também a partir desses lugares de marginalização que eles constroem saberes situados, tecem redes de solidariedade e elaboram modos alternativos de vida. Essa perspectiva será mobilizada aqui como chave de leitura para a análise dos regimes laborais nos romances em estudo, com atenção especial aos modos pelos quais o trabalho é reinscrito como experiência permeada por dor, afetividade, agência e imaginação de mundos possíveis.

²⁰ Livro publicado originalmente no ano 2000, pela editora Routledge (*New York*), com o título original *Black Feminist Thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*.

Para Collins, o trabalho configura-se como uma questão nodal no entrecruzamento entre raça, classe e gênero, sendo inseparável das estruturas de dominação que historicamente subalternizam corpos racializados. A autora mobiliza, de forma emblemática, a metáfora da mulher negra como “mula do mundo”, expressão extraída do romance *Seus olhos viam Deus*, de Zora Neale Hurston²¹, para condensar criticamente a condição histórica de sobrecarga, exploração e desumanização que marca as trajetórias dessas mulheres. Essa imagem inscreve o corpo da mulher negra como força de trabalho naturalizada, funcionalizada, muitas vezes reduzida a uma extensão viva que sustenta o sistema, sem jamais ser plenamente reconhecida como sujeito. Nessa lógica perversa, sua humanidade é sistematicamente negada, e sua corporeidade, constantemente requisitada, permanece invisibilizada, sendo acionada apenas para servir.

Ao retomar essa metáfora, Collins denuncia os efeitos históricos de uma desumanização persistente, que naturaliza a exploração extrema ao dissociar essas mulheres do pleno estatuto de sujeitos humanos. Como observa Corine Cannon, operária citada por Collins (2019, p. 130), “O seu trabalho define o que você é, e isso vale para brancos e negros [...]. Seu trabalho é sua vida.” Tal afirmação traduz a fusão entre existência e função produtiva, apontando para o modo como o trabalho, especialmente aquele exercido por mulheres negras, se inscreve no corpo e define socialmente o valor da vida. Nesse sentido, a figuratização da mulher negra como “mula do mundo” não apenas evidencia o acúmulo de funções atribuídas a essas sujeitas, mas também revela uma persistente desvalorização do trabalho realizado por elas, seja no campo produtivo ou reprodutivo, seja ele remunerado ou não. Trata-se, pois, de um gesto analítico que desestabiliza o mito da neutralidade do trabalho e expõe as formas estruturais de desumanização que seguem operando sobre os corpos racializados, sobretudo corpos femininos.

Em que pese o caráter historicamente opressor que atravessa a inserção de sujeitos racializados no mundo do trabalho, suas experiências laborais não se limitam à lógica da dominação. É precisamente nesse ponto que incidem as contribuições centrais de uma

²¹ O excerto a seguir evidencia o contexto em que a metáfora é incorporada ao tecido narrativo por meio da voz da personagem Nanny, uma idosa afro-americana que, ao dirigir-se à Janie, sua neta jovem em fase de descobertas, explicita a posição social historicamente atribuída a mulheres negras. Sua fala mobiliza uma consciência crítica sobre os mecanismos de subalternização e desumanização a que essas mulheres são submetidas, especialmente nas interseções entre trabalho, raça, classe e gênero. Eis a fala de Nanny: “Querida, o branco manda em tudo desde que eu me entendo por gente. [Talvez o homem negro esteja no poder em algum lugar além do oceano, mas só sabemos o que vemos.] Por isso o branco larga a carga e manda o crioulo pegar. Ele pega porque tem que pegar, mas num carrega. Dá pras mulher dele. As crioula é as mula do mundo até onde eu sei.” (Zora Neale Hurston, *Seus olhos viam Deus*, 2002, p. 31 – romance publicado originalmente em 1937)

perspectiva feminista decolonial: o deslocamento do olhar para as fraturas do *lócus*, compreendendo o trabalho também como espaço de elaboração subjetiva, resistência cotidiana e reinvenção das existências subalternizadas. É a partir dessa premissa que se delinea o percurso analítico do *corpus* literário examinado nesta tese. Longe de serem apenas formas de sujeição, tais experiências podem se converter em práticas de elaboração criativa da r-existência, sobretudo quando mobilizadas em benefício de si mesmas e de suas comunidades. É nesse *lócus* fraturado, no qual opressão e resistência se entrecruzam, que um feminismo decolonial inscreve sua crítica, reconhecendo, no fazer cotidiano dessas mulheres, um gesto estético-político de reinvenção da vida.

Duas linhas principais de análise organizam as abordagens feministas negras sobre a atividade laboral, segundo Collins. A primeira corresponde ao trabalho remunerado. As mulheres negras têm sua inserção no mercado de trabalho historicamente marcada por desigualdades interseccionais. Pesquisas documentam sua presença em nichos ocupacionais precarizados, como o serviço doméstico, o cuidado, o trabalho em lavanderias ou na indústria de serviços de baixa remuneração, e evidenciam tanto sua condição de restrição quanto sua resiliência. A segunda linha, diz respeito ao trabalho não remunerado. Embora menos desenvolvido na literatura, o trabalho doméstico e familiar das mulheres negras também é analisado como ambivalente, simultaneamente espaço de opressão e de resistência. Ao cuidar das famílias e sustentar redes de solidariedade, essas mulheres exercem práticas de sobrevivência que desafiam o apagamento e a desestruturação histórica de suas comunidades.

Nessa perspectiva, a centralidade atribuída ao trabalho das mulheres negras, tanto no espaço doméstico quanto no público, revela, por um lado, um lugar de exploração histórica e estrutural e, por outro, um *lócus* de agência e resistência frente às múltiplas formas de opressão. Mesmo assim, a sobrecarga e a subvalorização de suas contribuições persistem como marcas estruturais de um sistema que combina racismo, sexismo e desigualdade econômica. Collins, portanto, elabora uma leitura crítica da posição ocupada pelas mulheres negras no sistema produtivo, ampliando a análise para além das dinâmicas econômicas e incorporando as dimensões simbólicas, políticas e afetivas que atravessam o trabalho. A metáfora da “mula do mundo” mantém-se pertinente ao expressar a sobrecarga histórica e persistente imposta a esses corpos, ressaltando a urgência de reconhecer e revalorizar tais experiências como parte fundamental do enfrentamento às opressões estruturais.

Outro aspecto relevante diz respeito às definições dominantes de trabalho e família, revelando como essas categorias, forjadas a partir de ideais brancos, heteronormativos e de classe média, marginalizam e deslegitimam as experiências históricas das mulheres negras. O

chamado “ideal tradicional de família” (Collins, 2019, p. 132), ancorado na separação entre a esfera pública (associada ao trabalho remunerado e masculino) e a esfera privada (relacionada ao cuidado familiar e feminino), nunca abarcou a realidade vivida pelas mulheres racializadas. Assim, tanto Collins quanto Vergès (2020; 2021) e Federeci (2019) convergem ao evidenciar que as mulheres negras sempre ocuparam posições híbridas entre trabalho e cuidado, sendo historicamente compelidas a exercer funções dentro e fora do lar. Desde o período escravocrata até os cenários urbanos contemporâneos, o trabalho das mulheres negras tem sido desvalorizado e naturalizado como uma extensão da servidão. A proposta dessa crítica, portanto, não consiste apenas em enquadrar as mulheres negras nos modelos familiares hegemônicos e excludentes, mas em promover uma revisão das próprias categorias de trabalho e família, evidenciando seu caráter político e seu enraizamento nas estruturas interdependentes de opressão racial e de gênero.

A distinção entre “trabalho instrumental” (imposto pelas estruturas de dominação) e “trabalho para si” (associado a práticas de cuidado, solidariedade e afeto) constitui um eixo central dessa crítica (Collins, 2019, p. 134). Em determinados contextos das redes familiares afrodescendentes, o trabalho não remunerado realizado por filhas, mães, avós e outras mulheres pode assumir significados ambivalentes: ora como expressão da exploração histórica, ora como estratégia de reconstrução de vínculos e preservação comunitária. Nessa perspectiva, torna-se necessário contestar os paradigmas que atribuem valor apenas ao trabalho mensurável pela lógica capitalista e patriarcal. Essa análise convoca à incorporação de epistemologias outras, que reconheçam o trabalho das mulheres negras como prática estruturante da vida social e produtora de saberes.

Na esteira das contribuições de Collins, outras vozes críticas associadas a uma perspectiva feminista decolonial aprofundam a análise sobre o trabalho como eixo estruturante tanto das opressões quanto das resistências vividas por mulheres racializadas. Sob outra chave interpretativa, Françoise Vergès (2020; 2021) adensa esse debate ao compreender o trabalho das mulheres negras e migrantes como componente central das violências sistêmicas. Sua crítica ao feminismo punitivista e à promessa falaciosa de proteção estatal revela como o capitalismo racial e patriarcal opera a precarização e o esgotamento dos corpos femininos, sobretudo no âmbito da reprodução social. A partir dessa crítica, propõe uma política decolonial da proteção, alicerçada nas experiências concretas das trabalhadoras racializadas, deslocando o eixo analítico para as interações entre cuidado, exploração e resistência. Para Vergès, o trabalho, mesmo atravessado por dor e espoliação, é também

espaço de insurgência, no qual a memória coletiva e a solidariedade produzem alternativas à lógica necropolítica do neoliberalismo.

Em consonância com esse diagnóstico, Silvia Federici (2019), ao retomar e atualizar os fundamentos do movimento *Wages for Housework*, desestabiliza a separação entre trabalho produtivo e reprodutivo e denuncia o apagamento do trabalho doméstico como estratégia central de acumulação do capital. Para a autora, o trabalho feminino no espaço doméstico é naturalizado como expressão de uma suposta essência, ideologicamente construída. Ao reivindicar remuneração para esse labor, Federici politiza o cotidiano e defende que a recusa do papel imposto pelo capital às mulheres deve constituir o ponto de partida para sua luta. Nesse horizonte, o espaço doméstico é reconfigurado como território de resistência e de elaboração crítica da experiência feminina sob o capitalismo.

Situando esse debate à luz das proposições críticas das pioneiras do feminismo negro brasileiro – com ênfase nas reflexões de Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro –, torna-se possível evidenciar como a questão do trabalho se articula, de modo contundente, à produção de desigualdades estruturais e à resistência cotidiana das mulheres negras. Beatriz Nascimento (2021)²², ao historicizar a presença da mulher negra no mercado de trabalho brasileiro, revela a permanência de estruturas herdadas do regime escravocrata, que se atualizam na exclusão e na marginalização dessas trabalhadoras. Mesmo diante dos processos de modernização e ampliação do setor de serviços, elas permanecem majoritariamente relegadas a ocupações precarizadas – como o trabalho doméstico, agrícola ou fabril de baixa remuneração. Sua análise evidencia que a intersecção entre classe, raça e gênero opera como uma tecnologia de exclusão, perpetuando desigualdades mesmo em contextos de mobilidade educacional.

Complementarmente, Lélia Gonzalez (2020)²³ denuncia a invisibilização das experiências de mulheres negras nos discursos feministas hegemônicos e formula uma crítica contundente às abordagens que desconsideram a articulação entre divisão sexual do trabalho e hierarquias raciais. Para Gonzalez, a sobrecarga a que essas mulheres são submetidas decorre de uma dupla exploração: como força de trabalho e como corpos racializados, historicamente destinados às funções mais precárias e desvalorizadas. Seu conceito de mulher “amefricana” recupera as raízes afro-latino-americanas dessas sujeitas, inscrevendo sua atuação política e cotidiana no campo da resistência histórica à interseccionalidade das opressões.

²² Ensaio “A mulher negra no mercado de trabalho”, publicado originalmente em 1976 e reunido no livro *Uma história feita por mãos negras* (2021), organizado por Alex Ratts.

Por sua vez, Sueli Carneiro (2003) enfatiza a dimensão política da luta das mulheres negras por reconhecimento dentro do próprio movimento feminista. Sua crítica às propostas universalistas revela que, mesmo com níveis equivalentes de qualificação, as mulheres negras permanecem relegadas aos postos mais precarizados do mercado de trabalho. Ao defender a centralidade do combate ao racismo como eixo estruturante do ideário feminista, Carneiro propõe uma reconceitualização do trabalho como arena de disputa simbólica e política, em que se travam embates e se articulam reivindicações por dignidade, visibilidade e reconstrução da subjetividade feminina negra.

O percurso teórico delineado ao longo desta subseção oferece fundamentos para a leitura da construção da voz narrativa que articula o tema do trabalho. Ao historicizarem os processos que excluíram as mulheres negras do acesso a direitos trabalhistas e a suas formas de mobilização política, bem como ao denunciarem a permanência de estruturas de exploração herdadas do escravismo, as autoras aqui convocadas tornam visível a interseccionalidade entre raça, gênero e classe como engrenagens que organizam a experiência laboral dessas mulheres. Nesse sentido, as vozes narrativas podem ser investigadas como manifestações de valor político e epistêmico. Ao narrarem experiências de trabalho marcadas por exploração, silenciamento, cuidado e enfrentamento, as personagens constroem caminhos para a elaboração crítica de sua condição e para a reivindicação da memória e da subjetividade.

2.3 Vivência espiralar da temporalidade

As vivências do corpo feminino racializado em contextos laborais não apenas delimitam trajetórias de expropriação material e simbólica, mas também traduzem uma experiência singular da temporalidade, marcada por ciclos, interrupções, reiterações e resistências. A leitura de estruturas temporais não lineares em narrativas protagonizadas por vozes racializadas exige um deslocamento epistemológico em relação às convenções cronológicas e causais predominantes nas teorias narrativas clássicas. Nesse horizonte, é a contribuição da ensaísta e dramaturga Leda Maria Martins que oferece uma chave teórico-poética fundamental para compreender como essa temporalidade específica se articula à construção das vozes que narram as experiências laborais nos romances em estudo.

²³ Texto originalmente publicado em “Mujeres, crisis y movimiento: América Latina y el Caribe”, in ISIS Internacional – Mujeres por un desarrollo alternativo, vol. 6, jun 1988. p. 133-141.

Em *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela, Martins articula corpo, tempo, performance e memória como instâncias de produção de saber, ancoradas em matrizes africanas e indígenas. Sua reflexão evidencia como a corporeidade negra emerge como tela e território de inscrição poético-política, na qual memória e ancestralidade se encontram com resistência estética. A autora demonstra que, a partir da década de 1990, dramaturgas, atrizes e performers negras passaram a subverter os códigos retórico-ideológicos do teatro tradicional brasileiro, instaurando novas formas de narrar a experiência da mulher negra. Trata-se de uma intervenção crítica que tensiona os alicerces de uma cena historicamente marcada pelo estereótipo e pelo silenciamento, mobilizando o corpo como *locus* de saber e instaurando disritmias que desmontam a linearidade causal da narrativa ocidental. Destacam-se, nesse processo, nomes como Val Souza, Dione Carlos e Priscila Rezende, cujas obras – alicerçadas na oralidade, na fragmentação, na voz como partitura e no corpo como arquivo ancestral – registram novas poéticas políticas que colocam em xeque a lógica dominante. A autora reconhece que essas produções configuram uma “viagem de autorreconhecimento”, na qual o silêncio é transmutado em linguagem e ação, e o tempo espiralar, que guia essas criações, transforma a ancestralidade em força propulsora de reinvenção.

A noção de “tempo espiralar” constitui uma ruptura radical com a temporalidade ocidental pautada na linearidade, no progresso acumulativo e na sucessão cronológica. Em contraste, a vivência espiralar da temporalidade funda-se na circularidade, na simultaneidade e na reversibilidade, ritmos que pulsam no corpo, na oralidade, na ritualidade e na memória coletiva. A reflexão de Leda Maria Martins também encontra respaldo no pensamento do crítico literário Alfredo Bosi, presente em *O ser e o tempo da poesia* (1977), para quem a própria experiência estética da palavra carrega em si uma temporalidade que rompe com a linearidade absoluta. A linguagem poética, sob essa percepção, organiza-se em ciclos e ritornelos, instaurando uma dinâmica rítmica de retornos e reiterações que subvertem a lógica sucessiva do tempo ocidental:

No próprio âmbito da experiência estética da palavra, o tempo ritma uma das mais belas formas de expressão do humano e de transgressão da concepção do tempo como linearidade absoluta, a linguagem poética, seja a da poesia, seja a dos mitos. [...] O discurso poético, dirá Bosi, ‘enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclos’, um ir e vir que se processa como ritmo, subsistema fonético, entoação, timbre, duração, andamentos. Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais e assim, pelo ‘ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva do discurso’. E acrescenta: ‘Rima e ritmo são procedimentos de retorno, de encurvamento, de reversibilidade interna, estrutura.’ Ainda segundo Bosi, ‘o tempo em que se dizem os mitos e o tempo em que se

cultuam os mortos também se caracterizam por ser uma (com)posição de recorrências e analogias. A sua nota principal é a reversibilidade. Reversibilidade que é estrutural, pois abraça retornos internos'. (Martins, 2021, pp. 20-21)

Essa articulação entre linguagem e temporalidade, evidenciado por Martins, abre caminho para compreender o tempo não apenas como categoria abstrata, mas como experiência corporificada. A partir dessa perspectiva, torna-se possível pensar o tempo como força que atravessa o corpo, a memória e a performance, articulando o estético ao político e convertendo a própria narração em gesto de resistência. Desse modo, o tempo espiralar é um princípio ontológico e sensível, inscrito no corpo e atualizado nos gestos cotidianos, nas práticas performáticas e nos modos de presença. Nele, passado e presente se imbricam em movimentos de reiteração e reinvenção, instaurando uma temporalidade que não se dissocia da experiência prática, mas a mobiliza e ressignifica. Ao propor tal chave, Martins elabora uma epistemologia que compreende o tempo como dimensão coreográfica e vocal, em que os vestígios do passado irrompem no agora, orientando outras formas de narrar, viver e resistir por parte de sujeitos historicamente subalternizados.

Assim, propomos tomar a noção de temporalidade espiralar como chave interpretativa para a análise de textos literários, não apenas como empréstimo conceitual, mas como deslocamento crítico capaz de iluminar a tessitura das obras que dão visibilidade às vozes de mulheres negras empenhadas em narrar suas próprias vivências e as de seu povo. Esse enquadramento, reelaborado a partir das formulações de Martins, permite evidenciar procedimentos narrativos que deslocam tanto o plano dos enunciados quanto a própria arquitetura formal. Nessa direção, delineamos um encaminhamento metodológico de análise que torna possível compreender como as narradoras de *Corpo desfeito* e *Torto arado* elaboram modos outros de narrar a experiência, concebendo o tempo não como linha sucessiva, mas como espiral que articula memória, ancestralidade e resistência.

Em termos práticos de leitura, essa chave interpretativa se manifesta, primeiramente, na desestabilização da linearidade cronológica, substituída por uma temporalidade tramada em retornos, sobreposições e reverberações. E, nesse ponto, convém explicitar o alcance dessas três metáforas críticas como figuras operatórias de temporalidade afinadas ao conceito de tempo espiralar. Retornos não são repetição mecânica, mas reaparições que se deslocam: imagens, cenas, vozes, fórmulas ou motivos voltam em outros contextos, sob nova luz, produzindo diferença no reencarne do mesmo. Em termos narratológicos, incluem analepses, remissões e variações temático-estilísticas que reabrem o passado para reler o presente.

Sobreposições indicam a coexistência de tempos e vozes num mesmo plano de enunciação – um efeito de palimpsesto: camadas temporais se justapõem (memórias, rituais, presenças ancestrais, marcas do espaço) e fazem conviver o vivido e o recordado, o histórico e o espiritual. Não se trata de colagem arbitrária, mas de uma ordenação sensível ritmada por corpo, rito e memória. Reverberações, por sua vez, nomeiam os ecos que se prolongam e se transformam: um signo (uma imagem, um gesto, um canto, um objeto) vibra adiante, reaparece deslocado, repercute em capítulos, vozes e espaços distintos, gerando continuidade afetiva e semântica. Retorno confere circularidade; sobreposição, simultaneidade; reverberação, persistência – juntas, essas metáforas críticas compõem a cadência espiralar que desautoriza a seta única do tempo cronológico. Metodologicamente, essa chave orienta a leitura para mapear recursividades (o que volta e como muda), cartografar camadas (o que coexiste no mesmo quadro narrativo) e ouvir ecos (o que pulsa além do ponto em que foi enunciado). O efeito não é apenas formal: ao fazer convergir tempos heterogêneos, o texto redistribui posições de fala, desorganiza hierarquias causais e desloca o leitor de um regime de sucessão linear para um regime de co-presença temporal. É nesse giro que memória, ancestralidade e experiência laboral deixam de figurar como meros “temas” e passam a operar como ritmos de conhecimento: o passado retorna para ser retrabalhado, várias temporalidades se acumulam no mesmo gesto e seus sinais ressoam adiante, sustentando políticas da memória que reconstituem agência e voz das narradoras.

Dessa forma, a leitura orientada pela chave do tempo espiralar se desdobra em dimensões específicas que atravessam tanto a forma narrativa quanto os modos de enunciação. Um aspecto decisivo é o das discontinuidades temporais, vinculadas à fragmentariedade da memória. As rupturas na ordem convencional dos acontecimentos, a organização em blocos de lembranças e a recorrência de evocações sensoriais e afetivas delineiam narrativas que não avançam em linha reta, mas em espiral, configurando a memória como experiência situada, afetiva e resistente ao tempo homogêneo da tradição ocidental. Outro eixo relevante é a centralidade da memória e da sensorialidade. A rememoração não se reduz a gesto racional, mas irrompe como experiência do corpo, acionada por movimentos, elementos da natureza ou práticas rituais. Esses signos funcionam como disparadores de uma temporalidade sobreposta, em que passado e presente coexistem em tensão criativa. Nesse arranjo, a ancestralidade adquire papel estruturante: vozes e forças ancestrais instauram uma concepção de tempo fundada na continuidade espiritual e na convivência entre mundos – o dos vivos e o dos encantados. A espiral se manifesta, ainda, nas repetições que retornam transformadas: o que reaparece nunca é idêntico ao já dito, mas se reveste de novos contornos

a cada ciclo. A reiteração, longe de configurar redundância, converte-se em reinvenção, pulsação que alterna recuos e avanços, instaurando ritmo e desejo de transformação.

Considerando que grande parte dos saberes afrodiaspóricos se transmite por vias não letradas – ritos, cantos, danças, cerimônias, práticas de cuidado –, a perspectiva de Martins alarga de modo decisivo o horizonte hermenêutico da crítica literária voltada às narrativas inscritas em corpos racializados. Ao reconhecer e valorizar formas de conhecimento corporificadas, ancoradas em uma temporalidade espiralar, sua proposição converge com os projetos epistêmicos e políticos das pensadoras feministas decoloniais discutidas neste capítulo. Assim, os romances aqui analisados podem ser lidos não apenas como obras de arte, mas como manifestações estéticas que reativam modos outros de sentir, saber e narrar, deslocando a literatura para o terreno em que memória, ancestralidade e resistência se tornam práticas de conhecimento e r-existência.

2.4 Política contracolonial da espacialidade

A consolidação de um imaginário do Nordeste na literatura brasileira do século XX esteve intimamente ligada à repetição de estereótipos que associaram o espaço do sertão à escassez, ao atraso e ao fatalismo. Em *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999-2021) denuncia como esse discurso na literatura foi decisivo na construção simbólica de uma identidade sertaneja nordestina subalternizada, marcada por uma visão de mundo pautada na miséria, na religiosidade rústica e na resistência resignada.

Na perspectiva desse historiador, a gênese dessa representação se encontra em *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, cuja leitura do sertão como espaço hostil e de seu povo como esculpido pela adversidade climática estabelece uma matriz de atraso ontológico. Essa mesma lógica se intensifica em *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, e *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, nas quais o retirante é retratado como vítima passiva da seca, e a migração aparece como destino inexorável. Em *Vidas Secas* (1938), Graciliano Ramos radicaliza essa visão ao representar personagens animalizados, empobrecidos na linguagem e desprovidos de agência. Mesmo narrativas que dialogam com o popular, como *O Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, reiteram imagens estereotipadas do sertanejo esperto e da fê ingênua, embora suavizadas pelo humor e pela sátira. Em *Fogo Morto* (1943), José Lins do Rego desloca a crítica para o universo dos engenhos decadentes, mas permanece ancorado na imagem de um Nordeste estagnado e nostálgico.

Ao reunir essas obras sob uma perspectiva crítica, Albuquerque Júnior denuncia o processo de invenção de uma espacialidade sustentada pela repetição de imagens que associam o sertão ao sofrimento e ao atraso. Com a chancela da literatura, especialmente da produção regionalista canônica, consolidou-se uma cartografia simbólica confere visibilidade ao Nordeste e simultaneamente o aprisiona dentro de uma gramática nacionalista que exige a figura de um “outro interno” para legitimar a centralidade do poder. Nesse regime de representação, o sertão é reduzido a uma metáfora de carência e imobilidade, funcionando como espelho invertido da modernidade que se pretende afirmar a partir dos centros políticos e epistêmicos do país. Ao desvelar os dispositivos simbólicos que sustentam esse imaginário, Albuquerque Júnior convida a pensar o espaço sertanejo não como dado natural, mas como construção histórica e discursiva, marcada por assimetrias, apagamentos e disputas de sentido.

Nesse contexto, a literatura atua como um dispositivo de poder e de produção de subjetividades, contribuindo para as declarações de uma memória selecionada e desigual da região. Mais do que representar o sertão, a literatura o forja como um espaço alegórico da diferença e da carência, reafirmando posições simbólicas que sustentam o projeto nacional. Através da reprodução de arquétipos, ela naturaliza estereótipos e silencia a diversidade de experiências e vozes locais. A invenção literária do sertão, portanto, é também um gesto político de fixação de identidades e eliminações, articulado à lógica de exclusão que estrutura a narrativa hegemônica.

Tal projeto literário pode ser entendido como parte integrante de um sistema mais amplo de colonialidade – do poder, do saber e do ser. Ao retratar o sertão como um lugar marcado pelo atraso e pela barbárie, em contraste com o litoral, identificado com a modernidade e o progresso, a literatura participa de uma lógica de produção de conhecimento que organiza e hierarquiza territórios e saberes. Dessa forma, essa tradição literária problematizada na crítica de Albuquerque Júnior (2009) contribuiu para consolidar uma visão regionalista que marca negativamente o sertão e seus habitantes, relegando-os a uma condição subalterna na narrativa da nação. Essa marginalização, embora geográfica, também opera no plano do conhecimento: ao importar uma identidade nacional uniforme, guiada pelos valores das elites do centro-sul, apaga-se a diversidade de experiências, saberes e cosmologias que emergem das margens. A crítica decolonial, ao contestar narrativas consolidadas, pode contribuir para evidenciar como o sertão foi representado sob uma ótica marcada por estruturas coloniais que continuam a moldar o imaginário brasileiro. A literatura, portanto, ao reproduzir imagens recorrentes – como a do homem inculto, da paisagem hostil e da

religiosidade popular messiânica –, reforça essas posições simbólicas, funcionando como um instrumento de perpetuação da diferença colonial dentro do próprio espaço nacional.

Em *Pelo espaço*: uma nova política da espacialidade, Massey (2008) nos convoca a reconsiderar essa visão tradicional de espaço, historicamente moldada pela racionalidade moderna e eurocêntrica. Para construir uma abordagem que ela denomina “alternativa”, a geógrafa parte da análise de conflitos que envolvem desigualdades regionais, complexidades urbanas, relações entre lugar e política, bem como as disputas provocadas pela globalização. A partir dessas reflexões, Massey manifesta preocupação com concepções excludentes e reducionistas de espaço, que marginalizam histórias, subjetividades e práticas de grupos não hegemônicos. De modo mais incisivo, ela rejeita a noção de espaço como uma extensão territorial estática, atemporal e associada a uma única cosmologia, dissociada da vivência concreta dos lugares.

Para compreender o raciocínio da autora, é necessário esclarecer que o pensamento colonialista tende a tratar as categorias de “espaço” e “lugar” de forma dissociada e hierarquizada, privilegiando uma concepção de espaço que Massey considera abstrata e universalista em detrimento da vivência situada do lugar. Conforme argumenta Massey (2008), essa visão tradicional entende o espaço como uma instância neutra, objetiva e homogênea – um vazio passível de ocupação, exploração e controle – desprovido de historicidade, afetividade ou agência. É simplesmente algo “externo”, um território que pode ser conquistado e controlado sem reconhecimento da complexidade que o constitui. Trata-se, portanto, de um conceito que sustenta práticas coloniais de dominação territorial ao esvaziar a experiência dos sujeitos que habitam os espaços. Em contrapartida, o “lugar” é visto como algo “interno”, ou seja, está carregado de significados pessoais, culturais e históricos. Essa noção frequentemente associada às culturas subalternizadas, remete a uma espacialidade vivida, relacional e simbólica, onde as pessoas se conectam com seus valores, sua memória e sua identidade. Nesse sentido, o lugar não é uma simples localização física, mas um território existencial no qual se inscrevem sentidos culturais, afetivos e históricos, diferente da noção de espaço que não leva em conta essas dimensões. A separação entre essas categorias, no horizonte do pensamento colonial, contribui para a negação da espacialidade enquanto construção social e política, reforçando a invisibilização dos modos de habitar, resistir e significar o mundo elaborados por povos colonizados.

Essa dissociação entre espaço e lugar constitui um dos pilares das estratégias discursivas coloniais e neocoloniais que estruturam a geografia imaginária do Brasil. Como demonstra Albuquerque Júnior (2021), a construção de uma imagem do sertão nordestino

como espaço arcaico e desviante foi historicamente instrumentalizada para funcionar como contraponto negativo à ideia de modernidade projetada pelas elites do Sul e Sudeste. Nesse movimento, o sertão deixa de ser apenas uma referência geográfica e passa a operar como signo de atraso, inferioridade e alteridade. Ao ser esvaziado como “lugar” – ou seja, como território vivido, pleno de sentidos, memórias e vínculos afetivos –, legitima-se a imposição de formas de controle que desautorizam práticas culturais e modos de vida locais, por meio de intervenções centralizadoras orientadas por uma perspectiva externa e hierarquizante.

Essa lógica colonialista também é abordada por Antônio Carlos de Moraes (2003), em sua formulação do conceito de “outro geográfico”. Para o autor, esse “outro” é um território que, mesmo inserido dentro das fronteiras nacionais, é sistematicamente construído como periférico, exótico ou inferior. Ele cumpre a função de consolidar um centro simbólico e normativo que define o que é moderno, desenvolvido e civilizado. Essa operação de exclusão e diferenciação manifesta-se não apenas nas esferas econômica e política, mas também no plano simbólico e imaginário, sendo que a literatura e outras manifestações artísticas desempenharam um papel fundamental na reprodução e tradições dessa geografia desigual. Ao desconsiderar o sertão como um lugar habitado por assuntos históricos, portadores de saberes, cosmologias e cosmogonias próprias, a literatura (e o pensamento social) ajuda a consolidar uma imagem de espaço a ser conquistado, domesticado ou redimido.

Lúcia Lippi Oliveira (1998), em “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro”, contribui de maneira fundamental para essa discussão ao demonstrar como o pensamento social brasileiro, especialmente entre os séculos XIX e XX, construiu o sertão como uma fronteira simbólica da nação. Essa fronteira não é apenas física, mas epistemológica: nela se confrontam os valores atribuídos ao litoral – modernidade, racionalidade, progresso – e os atributos delegados ao interior – atraso, irracionalidade, resistência à modernização. A autora mostra que a construção do sertão como espaço a ser conquistado foi um elemento central no projeto de integração nacional, refletindo a crença de que era necessário “civilizar” e “incorporar” os territórios e populações do interior à lógica do Estado-nação. Nesse processo, apaga-se a noção de lugar como território vívido e impõe-se a noção de espaço como objeto de intervenção estatal e econômica.

Com base nessas perspectivas críticas, torna-se evidente que a dissociação entre espaço e lugar não é neutra, mas está historicamente situada em um regime de poder que define quem pode habitar, nomear e significar os territórios. A crítica decolonial, em consonância com o pensamento de Massey, permite-nos desestabilizar essas categorias e reivindicar o direito à territorialidade enquanto experiência plural, situada e relacional.

Recuperar o “lugar” significa, nesse contexto, devolver a agência aquelas que foram historicamente representadas apenas como parte de um espaço vazio, atrasado ou carente, quando, na verdade, são sujeitos produtores de mundo, cultura e história.

Esse regime de distinção entre espaço e lugar, historicamente influenciado por uma lógica colonial de poder, é diretamente, conforme dito, confrontado por Massey, cuja crítica amplia e fortalece o horizonte teórico de uma leitura decolonial das territorialidades. Para a geógrafa, conceber o espaço como uma abstração neutra, passível de dominação e controle, enquanto o lugar é reduzido a um enclave fixo, preso a uma identidade essencialista, contribui para a reprodução das mesmas estruturas de exclusão e hierarquização que sustentaram os projetos do sistema moderno colonial. Essa dicotomia, segundo a autora, sustenta a ideia de que há um centro produtor de saber e poder e uma periferia passiva, silenciosa, pronta para ser concentrada ou desenvolvida. Massey propõe, em contrapartida, uma compreensão relacional tanto do espaço quanto do lugar, concebendo-os como construções dinâmicas e mutuamente importantes por múltiplas trajetórias, encontros e disputas. O lugar, longe de ser estático ou isolado, deve ser entendido como um nó em uma rede de interações sociais, políticas, culturais e afetivas. Essa perspectiva desmonta a lógica binária entre centro e margem, entre espaço vazio e lugar autêntico, e permite pensar os territórios como campos de produção de sentido e de agência histórica. Ao desafiar a linearidade do pensamento moderno-colonial, Massey contribui para a construção de uma geografia mais plural, atenta às experiências localizadas, sem recair em essencialismos.

Essa abordagem epistemológica, que modifica e amplia a concepção colonial do espaço, cria uma rede de significados e experiências compartilhadas que atua como um instrumento de desestabilização das lógicas coloniais de hierarquização e fragmentação dos povos e territórios. Essa visão, portanto, valoriza a importância da diversidade cultural e epistemológica das populações não hegemônicas, oferecendo uma potente resistência contra a imposição das narrativas coloniais e a subordinação das identidades periféricas.

As concepções restritivas do pensamento moderno colonial, rechaçadas pelas reflexões da geógrafa, aludem à imposição de um espaço que reflete e condiciona as formas hegemônicas de organização das sociedades, nas quais a ausência do “outro” e a presença de um mito cosmológico constituem, estrategicamente, os princípios fundamentais para a construção das espacialidades. Esse modelo desenvolve maneiras de incorporar tais concepções às percepções sociais, criando estratégias de gestão que visam controlar os desafios espaciais que interferem nas ações do sujeito. Nesse contexto, destaca-se a postura praxiológica e epistemológica apresentada, que, ao recusar essas concepções, propõe uma

nova forma de pensar o espaço, baseada no que ela classifica como conceitualização prática e relacional do espaço.

A partir das indagações cruciais formuladas por Doreen Massey (2008, p. 24-25), semeia-se uma proposta alternativa para a compreensão do conceito de espaço. Aqui, sintetizamos as perguntas essenciais que, como um fio condutor, brotam essa nova configuração do espacial: E se reorientássemos a imaginação ocidental, desafiando a ideia de espaço como mera superfície ou extensão territorial, e o concebêssemos como o encontro de histórias? E se ampliássemos essa visão que propõe uma narrativa única e pensássemos o espaço não como uma cosmologia única, mas como a constituição de uma multiplicidade de trajetórias? E se rejeitássemos a separação entre lugar (como sentido, vivido e cotidiano) e espaço (como algo exterior, abstrato e desprovido de significação)? Como resposta a esses questionamentos, Massey (2008, p. 28) propõem, então, sua abordagem alternativa que desestrutura as concepções tradicionais do espaço, permitindo, assim, um entendimento mais amplo, inclusivo e dinâmico das relações entre sujeitos e suas espacialidades.

Sua proposta consiste em uma tríade espacial, composta por inter-relação, multiplicidade e movimento. Essas três vertentes que se entrecruzam, concebem, assim, uma visão contra-hegemônica do espaço. De modo mais específico, na primeira vertente, o espaço é concebido como produto das inter-relações, sendo constituído por meio das interações, desde as vastas dimensões do global até as mais íntimas e locais. Nessa perspectiva, a existência do espaço não é pré-determinada, mas se forma continuamente a partir das práticas encaixadas de entidades e sujeitos, pelas relações que estes estabelecem. Na segunda vertente, o espaço é entendido como a esfera das possibilidades da multiplicidade, na qual há a convivência de trajetórias diversas. Isso abre uma porta para a heterogeneidade e a diferença, permitindo que diferentes histórias e experiências coexistam simultaneamente. Na terceira vertente, o espaço é caracterizado como algo em constante construção, um sistema que nunca está completo ou fechado, mas permanece aberto, sempre em um processo de transformação contínua, como um porvir que se redefine a cada momento.

A partir do entrelaçamento desses enfoques, surge a compreensão de que o espaço, enquanto produto das inter-relações, é intrinsecamente resultado de uma pluralidade de entidades e identidades que, de maneira constante, contribuem para seu movimento e transformação contínuos. Nesse sentido, o espaço não antecede as identidades, nem as entidades, nem suas relações; ao contrário, ele se configura e se redefine dinamicamente por meio da interação entre esses elementos. De forma mais ampla, as identidades, suas relações e o espaço formam um todo interdependente, em que cada uma dessas esferas é constitutiva da

outra, criando uma teia complexa e em fluxo constante de construção e reconfiguração. Assim, nos próprios termos de Massey (2008, p. 34-35), é preciso:

arrancar o ‘espaço’ daquela constelação de conceitos em que ele tem sido, tão indiscutivelmente, tão frequentemente, envolvido (estase, fechamento, representação) e estabelecê-lo dentro de outro conjunto de ideias (heterogeneidade, racionalidade, coetaneidade... caráter vívido, sem dúvida) onde seja liberada uma paisagem política mais desafiadora.

O desafio, no entendimento da autora, consiste em desconstruir a persistente imposição de narrativas que são contadas exclusivamente a partir da perspectiva ocidental, ou seja, da visão centrada na “figura clássica do macho branco e heterossexual” (p. 31). Essas trajetórias, segundo ela, fazem parte de uma complexidade mais ampla, e não dos universais que, por tanto tempo, foram apresentados como os únicos possíveis. O reconhecimento da multiplicidade e da heterogeneidade das histórias, incluindo as histórias daqueles que foram marginalizados, é indissociável da concepção de espacialidade. Esse reconhecimento implica uma revisão da maneira como o espaço é entendido, ampliando-o para incluir as múltiplas vozes e experiências que, por muito tempo, ficaram à margem das narrativas dominantes.

Compreender o espaço a partir da perspectiva relacional é, em essência, abrir caminhos para a discussão das espacialidades em direção a uma “política que possa fazer a diferença” (Massey, 2008, p. 32). Esse pensamento aponta para a ideia de que tal abordagem do espaço contribui para a construção de políticas que desestremem as vigas que alicerçam o poder dominante, oferecendo alternativas mais inclusivas e justas. Ao repensar o espaço como um campo de interação entre diversas forças, é possível criar políticas mais equitativas, que reconheçam as vozes e as experiências de grupos marginalizados e excluídos e promovam mudanças na maneira como as sociedades se organizam.

A partir dessa interpretação, é possível nomear essa abordagem como uma política contracolonial da espacialidade, uma vez que a ótica de Massey se alinha à perspectiva do pensador e ativista Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, no que tange à prática de subverter o discurso colonial com o intuito de enfraquecê-lo e desestabilizar as narrativas dominantes. Ao empregar o termo “contracolonial” buscamos harmonizá-lo à concepção que o próprio autor defende, na qual a contracolonialidade propõe uma outra lógica de existência e organização territorial, enraizada nos saberes e práticas dos povos historicamente subalternizados. No livro *A terra dá, a terra quer*, Santos (2023, p. 39) apresenta o termo como uma resposta direta ao seu referencial extremo, o “colonial”, propondo-o como um movimento de resistência que visa subverter as estruturas do padrão de poder global.

Em face desse contexto, a abordagem do que se constitui como contracolonial se destina a apresentar práticas e perspectivas que contestam e desmontam as lógicas coloniais, seja no âmbito cultural, epistemológico ou político. Seu objetivo precípuo é romper com as proposições hegemônicas, ao mesmo tempo em que se empenha em reconhecer e valorizar os saberes, as experiências e as histórias dos povos marginalizados e não hegemônicos.

A convergência entre relacional e contracolonial reflete uma conexão de ideias voltadas para a desestabilização das lógicas coloniais, que perpetuam hierarquias e subordinações, iluminando as complexas interações entre o espaço, a identidade e a resistência. Massey (2008) desconstrói concepções colonialistas de espaço, amplamente estabelecidas pela racionalidade eurocêntrica, cujas ideias ignoram as experiências e os saberes de povos colonizados. Essa desconstrução é desenvolvida por meio de uma “confluência” de categorias, como as de “espaço” e “lugar”, a qual se movimenta para uma forma de pensar uma nova política da espacialidade que dá visibilidade e voz a outras narrativas, como a dos povos racializados, de quem os saberes e as vivências foram sistematicamente silenciados ou deturpados pela colonialidade.

O emprego do termo “confluência” pauta-se também na concepção elaborada por Nêgo Bispo, cuja perspectiva orienta a compreensão aqui empreendida:

Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. (Santos, 2023, p. 9).

A metáfora da confluência proposta por Nêgo Bispo oferece uma chave potente para pensar, em diálogo com Doreen Massey, uma política contracolonial da espacialidade. Ao conceber o espaço como campo de encontros que não anulam as singularidades, mas as potencializam, desloca-se a noção moderna e estática de território como superfície neutra. No contexto literário, essa perspectiva permite compreender o espaço narrativo como dimensão viva, no qual sujeitos e territórios se constituem mutuamente. O espaço, assim, não é apenas moldado pelas personagens, mas também as transforma, funcionando como território de resistência, memória e reinvenção.

Na literatura contemporânea de matriz sertaneja, observa-se um movimento de ressignificação do sertão, que deixa de ser representado apenas como espaço da carência, do atraso ou da violência naturalizada (estereótipos consolidados pela tradição regionalista) para emergir como território de memória, resistência e reinvenção identitária. Em diálogo com a

crítica de Albuquerque Júnior, que denuncia a construção do sertão como “outro interno” da nação, subordinado ao centro civilizatório e propõe que se pense uma ressignificação desse espaço, convocando sua leitura não como periferia naturalizada, mas como construção discursiva passível de deslocamento e reinvenção, Santini (2018a, 2019a, 2019b) identifica nas produções recentes uma inflexão estética e política que reinscreve o sertão como espaço de subjetivação e travessia, abrindo margem para experiências plurais e subversivas. De acordo com a autora, essas novas abordagens literárias reconfiguraram o sertão, recusando sua imagem cristalizada como lugar de precariedade ou irracionalidade. Ao contrário, o sertão passa a ser representado como território plural, onde se articulam histórias, saberes e subjetividades insurgentes. Mais do que simples locais de vivência, essas espacialidades aparecem com densidade histórica, afetiva e cultural, expressando os conflitos, as lutas e as estratégias de sobrevivência dos sujeitos.

Nessa perspectiva, o espaço geográfico literário não é um vazio a ser preenchido, civilizado ou conquistado, mas sim um território simbólico de enfrentamento, onde se desdobra em múltiplas formas de existência e resistência. A literatura contemporânea, ao romper com os paradigmas estereotipados e coloniais de representação, contribui para a construção de uma nova cartografia discursiva, mais atenta às complexidades do sertão e capaz de reinscrevê-lo como lugar de poder narrativo, cultural e político.

Articulando-se a essa leitura, a noção de “política contracolonial”, conforme proposta de Santos (2023), contribui para ampliar o entendimento da espacialidade como lugar de confluência, não como fusão que elimina diferenças, mas como encontro que potencializa singularidades. Tal como o rio que se fortalece ao encontrar outro, sem perder sua identidade, o espaço literário torna-se um ponto de cruzamentos de temporalidades, culturas e experiências diversas. Uma narrativa, nesse sentido, expande-se para representar o espaço como uma trama de vozes múltiplas, em que a vivência de cada personagem compõe um tecido narrativo que expressa tanto os traços da opressão quanto as estratégias de resistência.

Essa concepção dialógica e relacional do espaço encontra ressonância nas críticas de Albuquerque Júnior, ao propor que se elabore um modelo de representação do sertão que recuse os estigmas e valorize a complexidade dos sujeitos e territórios sertanejos. Trata-se de deslocar o olhar para reconhecer o sertão como um lugar plural, dinâmico e produtor de cultura, saberes e modos de vida próprios, que escapam às dicotomias entre civilização e barbárie, centro e periferia. Sob essa ótica, a literatura de matriz sertaneja que rompe com os arquétipos cristalizados – como o jagunço violento, a terra árida e improdutiva ou o messianismo irracional – abre caminho para uma nova forma de narrar o sertão: não mais

como espaço da falta, mas como lugar de presenças, memórias e reexistências. Em síntese, uma política contracolonial de espacialidade afirma a legitimidade de outras cosmologias, temporalidades e narrativas territoriais que recusam a lógica hierarquizante da colonialidade.

3 PRÁTICAS RELIGIOSAS EM *CORPO DESFEITO* E *TORTO ARADO*

Este capítulo dedica-se à discussão das práticas religiosas como um dos eixos temáticos centrais dos romances *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes (2022), e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2019). As reflexões aqui desenvolvidas concentram-se na configuração da voz narrativa e sua interrelação com as práticas religiosas predominantes nos espaços geográficos representados. Tanto a voz quanto o espaço são compreendidos como elementos estruturais que, nas narrativas, se vinculam de forma indissociável, emergindo como recursos estéticos de resistência. As intervenções críticas presentes na estrutura da narração revelam como as práticas religiosas são elaboradas, à medida que se imbricam aos contextos sociais e culturais vivenciados pelas narradoras. Nesse sentido, tais práticas podem operar como mecanismos de contestação das dinâmicas de opressão e subordinação, ou como reiterações das estruturas de poder vigentes, a depender de sua relação com as trajetórias e lutas das personagens. A confluência entre religiosidade e contexto social, portanto, configura-se como um terreno de disputa simbólica, em que se renegociam sentidos e se desafiam hierarquias históricas.

Ao aproximar as obras de Arraes e Vieira Junior, é possível identificar, ao menos, dois elementos estruturais comuns que se imbricam de maneira notável. O primeiro diz respeito à narração autodiegética. Ambos os romances, apesar das evidentes diferenças que os distinguem, colocam em destaque a visi/dizibilidade de personagens femininas negras, o que contrasta de maneira flagrante com a tendência problematizada pela crítica acerca da predominância das vozes masculinas nas construções narrativas, abordada na introdução desta tese. O segundo elemento corresponde ao eixo temático das práticas religiosas, que se configuram como referências agudas dos espaços sertanejos representados e exercem impactos consideráveis nas experiências vividas pelas narradoras, condicionando suas trajetórias e suas reflexões.

Nas linhas seguintes, investigamos como as obras em análise convergem para uma exploração das complexas relações entre voz narrativa e práticas religiosas, com o espaço sertanejo emergindo como eixo central para a compreensão dessas interações. Nesse percurso investigativo, a espacialidade sertaneja representada, construída como viva fonte de manifestações de fé, é tomada como um campo dinâmico de significação, em que as dimensões do sagrado, do pertencimento, da dor e da luta se interrelacionam com as experiências e subjetividades das personagens.

Partindo da hipótese de que a narração diegética de personagens femininas negras atua como força de resistência que desestrutura os alicerces dos discursos dominantes – ao subverter o apagamento e o silenciamento históricos das vozes de mulheres racializadas –, o intuito precípua é demonstrar de que modo se organizam as estratégias de agenciamento no ato de narrar suas próprias histórias. Essas estratégias, por sua vez, funcionam como instrumentos usados pelas detentoras da voz para revelar seu protagonismo, o qual abre caminhos nos quais se manifesta a afirmação de suas subjetividades, identidades e reexistências.

3.1 Em Juazeiro do Norte: “O abrigo e a caverna se confundem”

Se eu conseguir falar com vírgulas, eu vou encher o papel de vírgula.

Miriam Alves,
“Pedaços de mulher” (1995)

Juazeiro, eu vim me despedir. [...] Você sabe, Juazeiro, que não sou pessoa de tradição. Mas amo o que é próprio, sujeito adjetivado, escrito com todas as vírgulas possíveis que, para ser lido, te pede fôlego puxado. Esse é você.

Jarid Arraes,
“Despedida de Juazeiro do Norte” (2019)

O fio do enredo de *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes (2022), delineia-se a partir da trama que envolve uma família afrodescendente composta por avô, avó, mãe e neta – respectivamente Jorge, Marlene, Fabiana e Amanda. Suas experiências desdobram-se no contexto geográfico de Juazeiro do Norte, situada no sertão urbanizado do Ceará, e refletem como seus destinos estão imbricados com a espacialidade que habitam. Na obra, a representação dessa cidade conserva as especificidades do espaço empírico que a fundamenta; assim, a onipresença de símbolos religiosos, como a figura de Padre Cícero, ultrapassa a esfera sagrada e se entremeia às práticas cotidianas dos sujeitos, conformando um universo diegético marcado pelas constantes negociações entre o sagrado e o profano. A interrelação entre essas instâncias revela as tensões subjacentes entre a fé popular e as estruturas da colonialidade que perpassam a existência das personagens femininas.

O romance inscreve como pano de fundo a história das mulheres do referido núcleo familiar. Suas condições de violência despertam reflexões sobre questões de gênero, raça,

opressão, espiritualidade, pertencimento e resistência. Na trama, a manutenção do passado no presente está posta pela reiteração de violências que perpassam essa linhagem. Avó, mãe e neta encontram-se imersas em uma complexa rede que reflete as múltiplas camadas da colonialidade de gênero. A neta Amanda, vítima protagonista desse contexto, a duras penas, busca desprender-se dessa teia, em um processo doloroso e gradual, que oscila entre a subordinação e a resistência até alcançar uma transformação. A centralidade da obra, portanto, é conferida à dramática jornada dessa adolescente, que se vê impelida a narrar a própria história, expondo o horror dos abusos que marcaram sua infância. Sua voz conduz toda a narrativa, trazendo à tona um espectro de injustiças que tingem o universo infantil e juvenil. Entre essas destacam-se: o abandono do pai não identificado; a negligência da mãe solo, que, absorta por uma carga intensa de trabalho, falha em prover a devida proteção; e as agressões brutais da avó marcada pela violência patriarcal, que se revela como figura central no ciclo de opressões que envolve Amanda.

O domínio da voz autodiegética desempenha um papel fundamental na constituição dessa denúncia de iniquidades. Ao assumir o comando da narrativa, a detentora da voz relata os eventos que marcaram sua vida e expõe um processo de tomada de consciência das opressões e violências que sofreu. Sua voz, assim, configura-se como um veículo de agenciamento, por meio do qual ocorre o trânsito de uma posição de subordinação para uma postura de resistência. Esse elemento estrutural não apenas possibilita narrar a história de uma mulher marcada pela violência, mas, sobretudo, oferece à própria vítima da opressão a oportunidade de articular um raciocínio sobre os eventos que a subjagam, posicionando-se, assim, como agente ativa na construção e reconfiguração de sua trajetória particular.

Tal postura contraria a ideia de que a vítima permanece em uma posição passiva diante da violação de seus direitos; ao contrário, ela se ergue contra os instrumentos de poder que buscam imobilizá-la. Ao expor as múltiplas camadas de violência – como o abandono paterno, a negligência materna e as agressões da avó –, Amanda descortina as complexas dinâmicas de poder e subordinação feminina, oferecendo uma compreensão de como a violência estrutural atravessa gerações de mulheres. Nesse processo, ela denuncia as condições de opressão que marcam sua vida, evidenciando as cicatrizes deixadas em sua corporalidade por um sistema que perpetua a marginalização e o sofrimento.

Amanda relata que quando completa doze anos, mal consegue vivenciar o luto pela morte abrupta de sua mãe Fabiana, vitimada por um atropelamento aos vinte sete anos. O trauma dessa perda não encontra espaço para se elaborar, uma vez que é forçada a lidar com outras dores mais urgentes e tanto quanto desoladoras. A guarda da adolescente é confiada à

avó materna, Marlene, uma devota do catolicismo popular de Juazeiro do Norte. Assolada pela culpa decorrente da morte de sua filha Fabiana, a beata Marlene rompe com a Igreja institucional, buscando, na dor e no luto, um espaço de reconfiguração espiritual que dissolve as amarras das normas rígidas impostas pela hierarquia eclesiástica. Nesse processo de autossuperação, ela não dobra os joelhos frente aos dogmas da Igreja, constrói seu próprio altar e proclama a ideia de um milagre. A busca pela expiação, então, configura-se em práticas religiosas alternativas, carregadas de uma conotação simbólica profunda, que dialogam com a tradição católica de Juazeiro, mas ao mesmo tempo, desestabilizam as convenções estabelecidas. Essas práticas representam um espaço de reinterpretação das crenças e uma construção de fé que foge ao controle da instituição religiosa. Conforme Marlene relata a Amanda, sua conduta é orientada por “instruções divinas” recebidas em “sonhos enviados pelo céu”, durante o período em que enfrentava um luto avassalador.

Observe-se, a seguir, como essa passagem é articulada pela narradora. Em sua configuração formal, evidenciam-se múltiplos aspectos relacionados à dimensão religiosa, os quais, ao serem habilidosamente dispostos, estruturam o sentido do relato e revelam as tensões simbólicas subjacentes à experiência das personagens. A abordagem da religiosidade manifesta-se de maneira sutil e, ao mesmo tempo, incisiva, permeando tanto as ações das personagens quanto a própria construção narrativa. Note-se, sobretudo, que as escolhas lexicais, imersas no campo semântico da religiosidade, tecem uma rede de significados que unem sagrado e cotidiano. Diz Amanda:

Então ela [vó Marlene] sentou num dos sofás apertados contra a parede e me contou que enquanto estava vivendo aquele *luto* intenso, chorando todas as noites, começou a receber *sonhos enviados pelos céus*. Mainha [Fabiana, filha morta de Marlene] aparecia vestida como *santa*, com um *manto azul-claro* que reluzia tanto quanto o da *Virgem Maria*, e tinha o rosto sereno e descansado. Num deles, mainha explicou para vó que toda aquela *culpa* precisava de *perdão*, e que a única forma de ser perdoada estava no esforço para manter uma *vida decente e modesta*. Em outro, falou sobre mim, sobre como vó deveria me *proteger* para que eu não fizesse escolhas ruins, porque eu deveria ser *pura*. Nos dias que seguiram, vó recebeu fragmentos de *normas, regras* a serem seguidas, *instruções* de como buscar perdão, e uma *reza* pequena a *ser repetida todos os dias*, especialmente aos *domingos*, quando aconteceria uma preparação tudo regido por vó. (Arraes, 2022, p. 54, inserções e grifos nossos)

O romance de Arraes mobiliza esteticamente imagens que delineiam um horizonte crítico incisivo aos mecanismos de violência que atingem voz e corpo da mulher. No trecho citado, uma dessas imagens aparece na interação entre o plano espiritual e o terreno que se articula formalmente pela metáfora dos “sonhos enviados pelo céu”. A partir de uma leitura feminista decolonial, tal construção desperta o interesse pela polissemia que a palavra

“sonho” evoca e pelos efeitos que pode assumir no contexto narrativo. O signo sonho pode remeter a uma experiência íntima de desejo, aspiração ou projeto de liberdade – dimensão subjetiva em que se abrigam expectativas de emancipação. No entanto, na economia narrativa examinada, essa potência não se realiza: o “sonho” – segundo a perspectiva da personagem Marlene, enunciado por instâncias externas e acolhido por ela como verdade sagrada – converte-se em dispositivo disciplinador, operando como mecanismo de regulação da subjetividade feminina. Nessa chave, o sonho assume caráter ambivalente: promessa e prisão. Aquilo que poderia figurar como gesto onírico de liberdade é interceptado pela ordem “superior” e devolvido como forma de sentença. Sob o véu do sublime, instaura-se a lógica da captura: a linguagem do “céu”, em vez de emancipar, impõe-se como instrumento de aprisionamento, revelando como corpo, desejo e voz das mulheres seguem subordinados a um regime que naturaliza o controle sob a máscara do sagrado.

O duplo estatuto do sonho, assim compreendido, evidencia efeitos da colonialidade de gênero na formação das subjetividades femininas. O que poderia representar devaneio criativo e imaginação de futuros possíveis é capturado e reconfigurado como vetor de sujeição, reafirmando a lógica da tutela espiritual sobre o corpo feminino. Desse modo, o sonho deixa de ser espaço de liberdade subjetiva para tornar-se engrenagem de poder que silencia e conforma, atuando sob a máscara do sagrado. A própria linguagem da transcendência é, então, mobilizada para legitimar práticas de controle, produzindo uma experiência onírica colonizada, em que a possibilidade de sonhar para si é constantemente usurpada e reconduzida ao sonho imposto pelo outro.

Nessa mesma lógica, em que imagens e símbolos do sagrado funcionam como dispositivos de regulação do feminino, a representação da filha morta vestida de santa adquire força transcendente. A cena condensa, ao mesmo tempo, a evocação de uma presença materna que resiste à morte e a corporificação de uma moralidade religiosa que impõe comportamentos específicos, sobretudo no que se refere ao controle da sexualidade e da conduta das mulheres. A metáfora do manto azul-claro, impregnada de pureza e luminosidade associadas à Virgem Maria, estabelece uma linha de continuidade entre a avó Marlene e a tradição católica que reitera a visão normativa da “mulher pura”. Contudo, essa pureza é atravessada pelas severas expectativas sociais impostas pela colonialidade de gênero, de modo que o manto, mais do que sinal de santidade, se converte em camada simbólica que veste e oprime, fundindo virtude e controle. Ele passa, assim, a significar a imposição de uma identidade feminina restritiva, forjada sob a pressão de uma moralidade religiosa que regula a

vida das mulheres, ditando-lhes as normas do que deve ser considerado “decente” e “modesto”.

Essas diretrizes reverberam os padrões impostos pelo discurso bíblico à corporalidade feminina, na medida em que a modéstia se configura como uma forma de contenção e subordinação. Nesse sentido, a modéstia reflete uma questão de aparência e também de uma restrição mais ampla, principalmente no que se refere à sexualidade e à liberdade individual. A mulher que se adapta a esse modelo é aquela que renuncia à autoexpressão, abstendo-se de destacar seu corpo ou de chamar atenção para si, para se alinhar aos padrões sociais que a classificam como adequada. A expressão “vida decente”, por sua vez, está irremediavelmente atrelada à conformidade com a moralidade religiosa, funcionando como um ideal de preservação da ordem espiritual, familiar e social. A mulher “decente”, nesse contexto, está naturalmente vinculada a uma visão de subordinação, através da qual sua existência é definida por papéis heteronormativos e rigidamente estipulados, como esposa e mãe, com ênfase no cuidado do lar e na manutenção da castidade até o casamento. Essa ideologia, frequentemente reproduzida em discursos religiosos cristãos, impõe uma expectativa de aceitação passiva das normas, sem questionamentos ou resistências, reforçando a hierarquia e a subordinação da mulher ao domínio masculino e à estrutura patriarcal. Assim, tal dinâmica reforça as barreiras que impedem as mulheres de romper com a condição de subordinação, por conservar uma estrutura que as mantém aprisionadas nas margens de suas próprias potencialidades. Diante disso, o luto de Marlene – entendido como processo de adaptação e enfrentamento de uma perda significativa, a morte da filha – torna-se um campo de transição, no qual as normas religiosas consagram a figura da filha morta e também estabelece um código de conduta que ela precisa impor à neta, a fim de expiar suas culpas.

A culpa que recai sobre Marlene emerge do complexo fluxo de repressão e julgamento social, particularmente em relação à filha. Enquanto Fabiana estava viva, sua condição de mãe solteira a tornava alvo de opressão dentro do próprio lar, e sua marginalização não se restringia apenas ao espaço doméstico, mas se estendia a uma pressão moral e social implacável. A culpabilidade de Marlene, nesse contexto, constrói-se a partir do confronto com aquilo que a sociedade religiosa e patriarcal impunha como normas, refletindo a internalização de um sistema de valores que submete as mulheres a padrões de pureza e conformidade. Na configuração da narração, a metáfora da “culpa” e da “necessidade de perdão” adquire contornos profundamente religiosos, refletindo uma vez mais uma tradição católica que permeia as gerações de mulheres da família. A noção de que “a única forma de ser perdoada estava no esforço para manter uma vida decente e modesta” (p. 54) remete à

internalização de uma moralidade religiosa que regula o comportamento feminino, exigindo conformidade e sacrifício. Aqui, a “culpa” de Marlene se configura como uma força opressiva que aniquila a autonomia de Amanda, recuando seu corpo e identidade para um lugar de subordinação e dor. Carregada de um peso moral e religioso, essa culpa sublinha a imposição das normas religiosas como um sistema de controle, especialmente sobre as mulheres. São estas, especialmente com o perfil de Fabiana e Amanda – mãe solteira e filha de mãe solteira, ambas marcadas pela dor do abandono e do sofrimento –, que se veem aprisionadas a uma estrutura normativa implacável, que busca restringir suas existências aos estreitos parâmetros de pureza e submissão. Dessa forma, a culpa, em seu emaranhado simbólico, atua como um véu que limita a liberdade da narradora e intensifica as cicatrizes de uma sociedade que oprime as mulheres à margem de suas escolhas e desejos.

O sonho de Marlene, longe de se reduzir a uma experiência onírica individual, atua como recurso formal que tensiona a narrativa ao mobilizar um regime simbólico no qual se entrecruzam memória, espiritualidade e disciplina moral. Nesse plano, o sonho funciona como espaço de invenção crítica. Ao mesmo tempo em que projeta imagens que parecem comunicar uma ordem espiritual, descortina, de modo perturbador, a lógica de vigilância intergeracional. A instrução de “proteger a neta para que ela não fizesse escolhas ruins, porque deveria ser pura” não se trata apenas de um conselho moralizante, mas da encenação, no plano literário, de um dispositivo de poder que opera sobre o feminino, redefinindo os papéis da maternidade e da avó como instâncias de normatização e regulação moral, ou lugares de vigília, nos quais o afeto se enreda à disciplina e o cuidado se confunde com controle. Na obra, esse sonho, enquanto operação criativa, revela como o inconsciente coletivo se converte em campo de disputa, no qual o desejo de liberdade se confronta com as imposições da moral religiosa e patriarcal.

Por fim, a repetição da “reza pequena”, especialmente aos “domingos” quando se diz que “aconteceria uma preparação”, traz à tona a dimensão ritualística do controle social e espiritual. O ritual, nesse caso, é também um elemento marcado pela ambiguidade. De um lado, um meio de manter a conexão com o sagrado, de outro, garantir a permanência do controle sobre o comportamento das mulheres, mantendo-as dentro dos limites da moralidade religiosa. Essa repetição diária e a regulamentação do tempo (com a imposição do dia específico para a oração) sinalizam a internalização do poder religioso, reforçando as limitações impostas à personagem, como se a oração fosse um instrumento não só de salvação, mas também de subordinação e conformidade. O domingo, tradicionalmente associado ao descanso, ladeado do termo “especialmente”, sugere, no caso para Amanda, a

ausência de um único dia de alívio, refletindo a constante carga de suas obrigações e sofrimentos.

Em síntese, na árdua busca por redenção, Marlene procura submeter Amanda ao poder da estátua “sagrada”, persuadindo-a a se curvar diante desse “ícone religioso” que, de maneira alegórica, oferece a promessa de libertação dos pecados e tentações. Nesse processo, a narradora é impelida a uma rotina de purificação corporal, enredada em rituais que, ao usurparem sua liberdade, fragmentam e destroçam sua corporalidade e subjetividade. Nesse fluxo, transborda uma situação extrema de sofrimento e opressão.

Em meio a esse percurso, a personagem Marlene se destaca ao instrumentalizar a fé local, empregando práticas religiosas como um mecanismo de controle sobre o corpo da neta. Esse fato ilustra a ambiguidade dessas instâncias, metaforicamente expressa pela narradora, por se confundirem com abrigo e caverna. Marlene e suas práticas religiosas, na perspectiva da narradora, distanciam-se do princípio de amparo que deveriam representar. Antes, tornam-se, paradoxalmente, agentes de opressão disfarçados sob o manto da proteção e da tradição.

Ao reconfigurar a religiosidade local, a avó cria um espaço que, na percepção inicial de Amanda, parece sagrado, mas que, ao ser distorcido pela sua visão, transforma-se em um território de abuso. Os símbolos da devoção popular e da tradição religiosa de Juazeiro do Norte, ao serem ressignificados, dão origem a uma falsa aura de proteção, transfigurando o que deveria ser um refúgio de fé em um campo de subjugação e sofrimento.

A premissa do amor e do acolhimento, pilares tanto da fé quanto da maternidade, é aqui subvertida, transformando-se em uma força destrutiva que reverbera no corpo da menina, abalando-lhe a essência e fragilizando sua constituição emocional. Assim, a violência se disfarça sob o pretexto de um ato salvacionista, perpetuando um ciclo de dor e opressão. Nesse processo, a corporalidade da narradora é progressivamente “desfeita”: a devastação alcança tanto sua fisicalidade quanto suas dimensões espiritual e psicológica, confinando-a a um espaço que deixa de ser abrigo para se converter em caverna obscura, que camufla o horror da violência. A fé, sob a égide de Marlene, converte-se, assim, em uma ferramenta de manipulação, corrompendo o sagrado e “desfazendo” o corpo da menina, deixando-lhe a marca indelével do sofrimento e da subordinação.

O tratamento desumanizante, imposto pela avó à neta, configura-se como uma violência multifacetada, cujas agressões deixam cicatrizes profundas no corpo da jovem. A negligência, por sua vez, é ainda mais cruel, ao privar Amanda de direitos básicos como alimentação, educação e descanso, confinando-a a uma rotina de tarefas domésticas extenuantes. A privação alimentar agrava a violência silenciosa do cotidiano, enquanto a psicológica se

materializa na constante invalidação dos sentimentos da narradora, silenciando suas emoções e desejos. O abuso simbólico se expressa nas normas rígidas que regem seu comportamento e aparência, subjugando a menina a uma moralidade restritiva e patriarcal. Nesse contexto, Marlene impõe à neta um papel submisso e limitado, apagando sua identidade e negando-lhe a autonomia, num processo que mutila tanto sua liberdade quanto sua dignidade, buscando selar seu destino a uma visão distorcida e subserviente do feminino.

Observa-se, portanto, que a violência vivida por Amanda se desencadeia, precipuamente, no núcleo familiar. Nesse sentido, a obra se apresenta como uma crítica incisiva ao abuso infantil e à negligência doméstica, ao situar essas dinâmicas dentro de um espaço de prática religiosa, que se configura como um recurso de opressão e sofrimento. O contexto sagrado, que poderia ser um refúgio, transforma-se em um aparato de controle, aprofundando as feridas emocionais e físicas de Amanda, ao submeter sua identidade a rígidas normas morais e comportamentais.

Fora do círculo doméstico, a presença de personagens secundárias – como tia Margarete, o padre Antônio Bezerra, dona Rita (mãe da melhor amiga Jéssica) e os profissionais da escola – configura-se como forma de testemunho indireto das condições opressivas enfrentadas por Amanda. Seu corpo, marcado por sinais evidentes de sofrimento, e seu comportamento, permeado por tentativas desesperadas de pedir ajuda, clamavam por assistência ou amparo. Cada uma dessas figuras, pertencentes a esferas externas ao núcleo familiar, funciona como um reflexo parcial de segmentos sociais que, diante da violência institucionalizada, assumem uma postura de indiferença ou recusa em intervir. No discurso narrativo, não se observa qualquer esforço efetivo desses representantes sociais para interromper o ciclo de violência em que a narradora está imersa. Essas personagens se limitam a ignorar ou minimizar as manifestações de aflição da menina, sem tomar medidas que pudessem interromper seu sofrimento. Ainda que episódicas ou pontuais, desempenham papéis ambíguos e simbólicos: suas presenças tornam mais evidente a crítica social de Arraes, ao projetarem a imagem de uma coletividade que, em diferentes estratos, prefere desviar o olhar ou silenciar-se diante da dor alheia. Desse modo, essas figuras operam como pequenas lâminas de espelho que, justapostas, compõem o retrato de uma sociedade em que a apatia frente à violência contra mulheres e crianças vulneráveis não é exceção, mas parte constitutiva de seus modos de existir.

Noutros termos, esses aspectos do enredo permitem observar que a crítica central que atravessa a camada mais evidente do romance de Jarid Arraes organiza-se, de maneira contundente, em torno da denúncia do abuso e da negligência infantil, sobretudo no espaço

familiar, mas também nas relações estabelecidas com figuras externas a esse núcleo, vinculadas a outras instâncias sociais que, de forma insidiosa, colaboram para a perpetuação dessas injustiças. As personagens supramencionadas – professores, padre, tia e mãe da amiga – compõem um conjunto heterogêneo, no qual representantes de instituições sociais, como a escola (professores) e a igreja (padre), articulam-se a redes do sistema familiar ampliado (tia) e a vínculos de sociabilidade comunitária (mãe da amiga). Em diferentes graus, todas compartilham um traço comum: embora investidas de poder simbólico ou autoridade moral, não se apresentam como instâncias de amparo. Na narrativa, assumem posturas marcadas pela omissão, pelo silêncio ou pela legitimação tácita de práticas que reiteram opressões, evidenciando como diferentes estruturas sociais contribuem para naturalizar o sofrimento de crianças e mulheres vulneráveis. Em suma, tais figuras configuram-se como engrenagens de um sistema maior de negligência social, tornando visível a cumplicidade coletiva na manutenção de dinâmicas violentas contra corpos vulnerabilizados. A denúncia de Arraes, portanto, não recai apenas sobre indivíduos, mas sobre a tessitura social que constrói zonas de silêncio em torno da dor, revelando que a violência contra crianças e mulheres não se sustenta apenas por mãos que ferem, mas também por olhares que desviam e estruturas que preferem não ver.

Assim, ao expor como diferentes estruturas sociais contribuem para a manutenção de violências silenciosas, o romance desloca o olhar do individual para o coletivo, evidenciando as tramas simbólicas que sustentam essas opressões. É nesse horizonte que emerge outro aspecto fundamental de sua crítica: a religiosidade como dimensão estética e política da narrativa. Para dar forma estética às violências que denuncia, Arraes recorre ao uso de símbolos religiosos enraizados na cultura de Juazeiro do Norte. Conforme será aprofundado adiante, a religiosidade não se limita à representação da fé, antes se revela como um mecanismo estético que conjuga profano e sagrado, impregnando o enredo com uma atmosfera densa de devoção, ceticismo, sacrifício e transcendência. As práticas religiosas representadas, portanto, constituem um dos pilares do processo criativo de Arraes, refletindo valores e contradições de uma sociedade absorta na colonialidade de gênero. Ao se integrarem a elementos devocionais que configuram a geografia empírica, tais práticas transcendem sua função de contextualização espacial, tornando-se veículo de reflexão crítica sobre os efeitos dessa fé em uma estrutura social injusta. Nesse contexto, a fusão entre sagrado e profano evoca a tradição religiosa local ao mesmo tempo em que expõe com contundência as dinâmicas de poder e submissão que repercutem nas relações interpessoais e institucionais.

Diante do exposto, ressaltamos que o romance de Jarid Arraes não realiza uma crítica direta à religião em sua essência. O que a autora faz é uma manipulação artística do sagrado, utilizando-o habilidosamente como um recurso estético para intensificar a dimensão do absurdo que permeia o abuso infantil. A religião, nesse contexto, não é alvo de condenação, mas é transfigurada em uma ferramenta narrativa que amplifica a complexidade emocional e moral da trama, revelando a distorção dos valores religiosos em face das atrocidades que a narradora sofre. Assim, as práticas religiosas se tornam um pano de fundo simbólico para a reflexão sobre a violência, ao invés de um critério de juízo moral sobre as instituições religiosas em si.

A potência dessa estratégia reside no contraste que instaura, ao revelar que a religiosidade, socialmente construída e difundida pelas instituições religiosas como espaço de abrigo, consolo e esperança, manifesta-se na narrativa também como veículo de opressão, intensificando a vulnerabilidade e o sofrimento. A obra, nesse sentido, convoca uma problematização necessária dessa associação tradicional entre fé e acolhimento: embora tal imagem seja amplamente disseminada, não corresponde à experiência de todos os sujeitos, sobretudo mulheres e povos racializados historicamente submetidos a violências perpetradas em nome do sagrado. Como lembra Federici (2017), durante a transição para o capitalismo, a Igreja desempenhou papel central na perseguição de mulheres acusadas de bruxaria, demonizando saberes ancestrais e práticas corporais que ameaçavam a ordem patriarcal e colonial. Ainda que sob outra configuração, essa lógica de marginalização feminina também se reproduz na conformação do espaço religioso de Juazeiro do Norte – como se discutirá adiante, a propósito do fenômeno envolvendo a beata Maria de Araújo –, em que se evidencia a construção de uma estratégia discursiva e se consolida um verdadeiro projeto institucional de memória. Trata-se de um mecanismo de poder que, ao silenciar as vozes femininas, reorganiza os marcos simbólicos da fundação da cidade e assegura que o protagonismo permaneça inscrito no registro masculino e clerical. Tal configuração reflete estruturas de poder coloniais, patriarcais e eclesiásticas, que, ao longo do tempo, silenciaram sistematicamente as vozes femininas, sobretudo as de mulheres racializadas, perpetuando hierarquias que articulam gênero, raça e fé como dispositivos de dominação. Desse modo, o discurso de abrigo espiritual, amplamente difundido pelas instituições religiosas, coexiste com sua face histórica de legitimação da submissão, do controle e das violências simbólicas e materiais que incidem sobre corpos subalternizados.

Com efeito, a narrativa de Arraes evidencia uma denúncia contundente sobre o modo como certas práticas religiosas são manipuladas e instrumentalizadas para fins de controle,

subjugação e perpetuação de violências. Ao expor essa instrumentalização individual da fé, a autora também tece uma crítica às estruturas sociais que, historicamente, utilizaram a religiosidade como dispositivo de subordinação. Ao reconfigurar o sagrado, revela-se a perversão de um sistema que, em vez de oferecer acolhimento, opera como engrenagem de dominação, exacerbando os danos impostos à vítima. No universo diegético, como visto, o sagrado se manifesta como força distorcida, impregnada da angústia de uma mulher traumatizada que, imersa no luto pela filha, busca desesperadamente redenção para a culpa que a consome. Em sua tentativa de lidar com essa dor avassaladora, cria uma aura de superproteção, materializando a filha morta na figura de uma santa, que designa como “Santa Mãe, Santa Filha”. Esse gesto, longe de oferecer consolo, instaura o cerceamento absoluto da liberdade da neta, subjugada a um controle opressor. Assim, a religião é cooptada como instrumento de dominação, hiperbolizando a violência psicológica e física que recai sobre a criança, vítima do abuso infantil.

A dimensão religiosa é empregada no processo criativo da obra com uma dupla finalidade estética: por um lado, conferir à narrativa uma verossimilhança local, firmemente ancorada no contexto cultural e geográfico de Juazeiro do Norte; por outro, intensificar o efeito do absurdo que permeia a prática do abuso infantil, subvertendo elementos que, à primeira vista, deveriam oferecer proteção e amparo. Noutros termos, o uso do elemento religioso, em vez de fornecer esperança ou consolo, como promovem as instituições religiosas, é manipulado para instaurar um clima de opressão, convertendo a prática religiosa em instrumento de subordinação que, longe de acolher, aprofunda a vulnerabilidade dos sujeitos. Dessa forma, o movimento estético, no discurso narrativo, não se restringe a uma simples ambientação cultural. Ao contrário, configura-se como uma operação estratégica, na qual a subversão dos valores sagrados expõe a brutalidade dos sistemas que, ao atacar impiedosamente o corpo da criança, mascara a violência sob o disfarce de cuidado e devoção.

Para aprofundar a envergadura da situação absurda, Arraes correlaciona de maneira habilidosa a dimensão religiosa à construção da avó Marlene. Em conjunto, esses dois elementos consolidam uma força opressiva que recai diretamente sobre o corpo infantil, evidenciando a intensidade da violência que se insinua nas esferas mais íntimas da família. Ao estabelecer essa relação, a autora expõe a distorção de valores nos domínios religioso e familiar, instâncias que, por princípio, deveriam se configurar como espaços de proteção e acolhimento.

A inversão dessas funções – tanto no âmbito sagrado quanto familiar – hiperboliza o caráter desumanizante que atravessa a narrativa, transformando o que deveria ser um espaço

de fé, amparo e cuidado em um mecanismo de controle e subordinação. Por meio dessa manipulação simbólica, promove-se uma denúncia contundente ao abuso infantil, fazendo supor que sua natureza sistêmica não se constitui tão somente como uma violência pontual, mas como uma realidade estruturada, imersa em um contexto mais amplo e interligado, intrínseca ao funcionamento de instituições que, à primeira vista, deveriam servir de pilar de proteção.

Ao adotar essa abordagem, a autora constrói um espaço crítico no qual é possível refletir sobre como essas mesmas instituições, corrompidas em sua essência, convertem-se em mecanismos de um sistema que falha em combater a opressão e a perpetua, reforçando ciclos de subordinação e silenciamento. A obra revela, assim, a instrumentalização da religiosidade e das normas sociais, que, longe de promoverem a emancipação, solidificam a dominação e a marginalização, sobretudo das mulheres.

Considerando essas reflexões, torna-se relevante investigar como as práticas impostas por Marlene configuram um movimento que ressoa a ideia de *lócus* fraturado (Lugones, 2014) e a concepção relacional do espaço (Massey, 2008). Essas abordagens epistemológicas proporcionam uma visão mais ampla, permitindo compreender que a postura opressiva de Marlene e a agência da narradora, cuja resistência será analisada adiante, são imersas em tensões que ultrapassam os limites do universo ficcional. Em outras palavras, a opressão e a agência não são meros eventos internos ao enredo, mas emergem como resultados de uma interação constante com forças externas, provenientes da espacialidade empírica e da colonialidade de gênero, que são absorvidas e retratadas ao longo da narrativa. Dessa forma, o espaço e as relações de poder, construídos tanto dentro como fora da ficção, constituem um ponto-chave para entender como as personagens são moldadas por suas circunstâncias e como suas ações refletem, simultaneamente, um processo de subordinação e de resistência ao domínio de forças históricas e sociais.

Antes de avançar no exame crítico do modo como a narradora elabora formalmente seus processos de resistência, é importante situar a espacialidade empírica que está sendo representada pela narrativa. Tal contextualização, além de ser essencial para uma compreensão mais aprofundada do processo criativo da obra – no que tange às estratégias de construção da personagem Marlene – também oferece clareza sobre a configuração da voz autodiegética, conforme será detalhado adiante.

O espaço empírico de Juazeiro do Norte funciona como um palco de significados, no qual cada detalhe do cenário ressoa camadas simbólicas e culturais. Os nomes de seus logradouros e praças carregam evocações de símbolos religiosos e a onipresença de igrejas,

santuários e estabelecimentos comerciais constroem uma atmosfera saturada pela inescapável influência do sagrado. Nesse contexto, destaca-se a figura emblemática de Padre Cícero, cuja influência vai além da esfera estritamente religiosa, permeando e se imiscuindo nas práticas socioculturais da comunidade local. A fé, a devoção e os rituais se imbricam com a identidade coletiva de seus habitantes, criando um microcosmo em que o religioso e o mundano se integram de maneira inescapável.

Com sua robusta tradição de catolicismo popular²⁴, Juazeiro do Norte destaca-se como uma hierópolis²⁵. Esse termo é uma expressão que combina as palavras “hieros” (sagrado) e “pólis” (cidade), portanto, traduzido literalmente como “cidade sagrada”. Segundo Zeny Rosendahl (2018), uma cidade se constitui como hierópolis por se configurar como um espaço urbano do qual a organização e a estrutura social são profundamente influenciadas por uma ordem espiritual ou religiosa predominante. O *locus* da hierofania – o espaço onde o sagrado irrompe – estabelece uma relação intrínseca com um evento sobrenatural, cujas marcas se imortalizam na paisagem e na cultura local. Nessa cidade, a origem dessa manifestação é, de forma controversa, atribuída à figura de Padre Cícero Romão Batista (1844-1934), de quem os atos de fé e liderança se consolidaram no imaginário popular. Contudo, a verdadeira protagonista dos milagres é a beata Maria Magdalena do Espírito Santo de Araújo (1862-1914), uma mulher negra, cujo papel central foi silenciado e apagado da historiografia tradicional, relegando-a a uma posição secundária, como mera coadjuvante. Essa construção seletiva da memória histórica, ou processo de apagamento na memória social, revela uma omissão estratégica orquestrada por interesses da ordem político-religiosa dominante.

Na aclamada biografia de Cícero, escrita por Lira Neto (2009), *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*, é possível identificar um exemplo paradigmático dessa manipulação discursiva. O autor cita recortes de correspondências oficiais enviadas por Dom Joaquim José Vieira, bispo do Ceará, a Padre Cícero, nos quais se pode ler uma estratégia de construção narrativa que visa silenciar o protagonismo de Maria de Araújo na história oficial de Juazeiro. A partir da posição de autoridade eclesiástica, Vieira, como chefe da Igreja Católica Apostólica Romana na província, contribui para a marginalização da beata, destacando como

²⁴ Conjunto de práticas religiosas que refletem o modo como as manifestações católicas são cultuadas e adaptadas às realidades socioculturais das comunidades sertanejas.

²⁵ No Brasil, cidades como Juazeiro do Norte (CE) e Aparecida (SP), por exemplo, são consideradas hierópolis, pois, em ambas, a religiosidade transcende o espaço urbano, condicionam o cotidiano e a própria identidade de seus habitantes. Cada uma, à sua maneira, integra o sagrado à sua estrutura social e cultural, tornando-se, assim, centros de devoção que ultrapassam as fronteiras do religioso e adentram o campo do simbólico e do social.

sua participação ativa foi deliberadamente minimizada e distorcida dentro dos registros históricos, como se observa no fragmento a seguir:

‘Parece-me ser grande imprudência chamar a atenção do público para a beata Maria de Araújo. Este fato pode trazer a ela sentimentos de vaidade, em detrimento da salvação’, insistia dom Joaquim, na segunda carta. ‘Padre Cícero, parece-me prudente não se dar ainda expansão ao fato, porque é possível que mais tarde se verifique ser ele fruto de causas meramente naturais; e então grande ridículo recairá sobre a nossa Santa Religião.’ (Lira Neto, 2009, pp. 54-55).

Essa passagem do livro de Lira Neto assinala o limiar do processo de construção da narrativa oficial que relegou a trajetória da beata Maria de Araújo ao esquecimento histórico. No livro *Incêndios da Alma: Maria de Araújo e os milagres do Padre Cícero – a história que o Vaticano tentou esconder* (2024)²⁶, a autora Dia Nobre enfrenta de modo rigoroso esse processo de apagamento histórico. A obra condensa uma década de investigação minuciosa, desenvolvida em múltiplos contextos – da Cúria Diocesana do Crato, no Ceará, aos arquivos do Vaticano, em Roma – para reconstituir a trajetória da beata e compreender as razões pelas quais apenas Padre Cícero permaneceu consagrado na memória coletiva e creditado pelos milagres de Juazeiro do Norte até os dias atuais.

É interessante o modo como Nobre reinscreve Maria de Araújo na cena histórica, examinado pormenorizadamente os mecanismos de seu apagamento, respondendo, de forma crítica, às lacunas deixadas pelas versões consagradas. De acordo com a autora, o fenômeno associado a Maria de Araújo ocorreu em março de 1889, e rapidamente alcançou notoriedade, sobretudo pela atuação de José Marrocos, ex-seminarista e jornalista que difundiu o fenômeno em diversos periódicos, consolidando-o como milagre no imaginário público. A repercussão do episódio extrapolou a esfera local e obteve ampla difusão na imprensa nacional, sendo reiteradamente noticiado pelos periódicos da época como manifestação autêntica de milagre.

Na edição de 29 de agosto de 1889, o *Diário de Pernambuco* registrou o caso nos seguintes termos:

Facto estupendo – De pessoa residente no Crato, província do Ceará, recebemos, com a data de 8 deste mês, uma carta, em que nos communica a existência de um facto sobrenatural, que passamos ao conhecimento dos nossos leitores pelas mesmas palavras em que nos foi transmitida a notícia. [...] ‘Há três léguas desta cidade, demora um povoado denominado *Joazeiro*, onde habita Maria de Araujo, mulher mais preta que parda, de estatura baixa

²⁶ Esse livro resulta da adaptação da Tese de Doutorado em História Social defendida por Dia Nobre na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2014, sob o título *Incêndios da alma: a beata Maria de Araújo e a experiência mística no Brasil do Oitocentos*, trabalho que lhe rendeu o Prêmio Capes de Tese em 2015. O texto original, de caráter mais acadêmico, distingue-se pelo uso de extensas citações e referências, funcionando como instrumento de pesquisa e reflexão historiográfica.

e compleição franzina: é bastante feia e representa a idade de 18 a 20 anos.’ (Diário de Pernambuco, Nº 194, 29/08/1889, p. 03, grifos do autor).²⁷

A notoriedade dos acontecimentos alcançou a cúria romana, desencadeando determinações explícitas de silenciamento como estratégia de contenção. O pequeno povoado de Juazeiro passou a receber romeiros de diversas regiões, instaurando um culto popular que representava exatamente o oposto do que Roma pretendia. Sob a pressão de instâncias eclesiásticas europeias, Dom Joaquim interpelou padre Cícero, como já mencionado, exigindo-lhe a interrupção da difusão dos prodígios. Embora tenha negado responsabilidade pela difusão do episódio, Cícero não se opôs às medidas de silenciamento, movido, ao mesmo tempo, pelo intento de proteger Maria de Araújo e, de outro, por interesses próprios vinculados à manutenção de sua posição na hierarquia eclesiástica.

O estudo de Nobre evidencia que a resistência eclesiástica decorreu do fato de o prodígio ter se manifestado no corpo de uma mulher negra, pobre e analfabeta, residente no sertão nordestino – em contraste com a tradição de que tais fenômenos ocorressem em contextos europeus. Nesse horizonte, ganha relevo a declaração do padre francês Chevalier, que afirmou categoricamente: “‘Deus não deixaria a França para obrar milagres no Brasil!’”, mas, talvez, pensasse: ‘A Igreja não deixaria de produzir santas brancas para produzir uma santa negra’” (Nobre, 2024, p. 324). Tal circunstância, longe de ser acolhida pelo Vaticano, acentuou a rejeição institucional. Nas investigações subsequentes, a corporeidade e a racialidade de Maria de Araújo foram convertidas em elementos de deslegitimação, revelando como a hierarquia eclesiástica instrumentalizava marcadores para negar a legitimidade do fenômeno.

Considerando que Maria de Araújo era uma mulher negra naquele contexto de recém abolição da escravatura, havia uma dificuldade dos membros da Igreja Católica de empatizarem com sua imagem, por causa da desqualificação social que a população negra sofreu com a escravidão no período de colonização, quando o regime era justificado a partir da inferioridade espiritual dos povos africanos. [...] É importante notar também a pouca representação de mulheres negras na Igreja daquele período. Um destaque importante é o caso de Rosa Egípcíaca, uma ex-escravizada africana que fundou um convento de recolhidas no Rio de Janeiro no século XVIII. No entanto, após sua morte, Rosa também acabou esquecida por muito tempo nos porões dos arquivos da Torre do Tombo até 1983. Destituídas de significado histórico, as personagens negras da História do Brasil foram apagadas por estruturas de poder feitas por homens brancos e só podem ter suas memórias recuperadas quando, nós, pesquisadoras, ousamos perguntar onde elas estão. (Nobre, 2024, pp. 16-17)

²⁷ A notícia pode ser consultada em sua versão integral no respectivo exemplar do jornal, disponível no site da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional por meio do seguinte endereço eletrônico: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_06&pagfis=23147

Constata-se, assim, que a marginalização de Maria de Araújo na formação de Juazeiro do Norte pode ser compreendida como efeito das tramas da colonialidade articuladas às estruturas eclesiais que, historicamente, relegaram ao silêncio as vozes femininas. Tal silenciamento incide de modo particular sobre mulheres racializadas, cujos corpos e experiências foram inscritos em um *lôcus* de enunciação fraturado (Lugones, 2014), marcado pela interdição da palavra e pela exclusão da memória histórica. Esse processo evidencia como as instituições produziram narrativas que subordinam e deslegitimam as contribuições de mulheres periféricas, subvertendo sua presença ativa nas esferas de poder. As articulações de Dom Joaquim José Vieira, ao inviabilizar o protagonismo de Maria de Araújo²⁸, exemplificam como epistemes dominantes operam na tentativa de apagar experiências femininas que desestabilizam as normas instituídas. Nesse contexto, o papel da Igreja Católica revela-se central: ao controlar os espaços de memória e autoridade religiosa, consolidou um discurso que relega as mulheres a posições secundárias. Esse apagamento não apenas reproduz hierarquias de gênero e raça, mas também demonstra como os espaços de poder, espirituais e sociais, são colonizados para reforçar a inferiorização de mulheres e de povos racializados.

Abrindo um parêntese, essa reflexão, lida a partir das categorias de *lôcus* fraturado e espaço relacional, oferece uma chave de leitura para compreender a postura da avó da narradora em *Corpo desfeito*. No contexto da obra, seu rompimento com as estruturas religiosas tradicionais – já mencionado anteriormente –, pode ser articulado como um ato de resistência, tanto contra o patriarcado quanto contra as instituições eclesiais, que relegaram mulheres como ela à marginalidade. Isto é, ao se afastar da Igreja institucional e adotar práticas religiosas próprias, ocultando-as nos espaços sociais, Marlene contesta a autoridade espiritual que tradicionalmente poderia silenciá-la, isso também reflete uma forma de agenciamento feminino que desobedece às normas estabelecidas pela estrutura colonial-patriarcal. Esse rompimento, aliado à criação de um espaço sagrado pessoal e autônomo, ressignifica o sagrado e o coloca como um *lôcus* de poder feminino.

²⁸ Em matéria do G1, publicada em maio de 2023, mês em que se celebra o aniversário da beata Maria de Araújo, destaca-se o crescente clamor de estudiosos e devotos contra o apagamento de sua figura histórica. Esse esquecimento, recorrente na historiografia tradicional, tem levado à reivindicação de uma reavaliação e maior reconhecimento de sua participação ativa, que foi sistematicamente reduzida a uma posição secundária, relegando-a a um papel coadjuvante. Para mais detalhes, a matéria está disponível no seguinte link: <https://g1.globo.com/ce/ceara/cariri/noticia/2023/05/24/no-aniversario-da-beata-maria-de-araujo-devotos-e-estudiosos-pedem-mais-protagonismo-dela-nos-milagres-atribuidos-a-padre-cicero.ghtml>

Se pensarmos com Lugones (2014), a postura de Marlene emerge como uma experiência de resistência, instituída como um ponto de possibilidade para a reconfiguração e subversão das estruturas dominantes. A fratura provocada pela referida personagem pode ser interpretada como um ato de reinvenção de sua identidade, fator essencial para a construção de novos espaços de agência e resistência. Contudo, esse movimento é intrinsecamente complexo: a fratura não apenas aponta para uma ruptura, mas também para uma condição de descontinuidade e fragmentação experimentada por sujeitos que ocupam múltiplas posições sociais interligadas, especialmente em contextos de opressão. Tal condição expõe a ausência de homogeneidade, evidenciando uma identidade dilacerada pelas diversas formas de poder e subordinação às quais a personagem foi continuamente submetida, como fica claro na revelação feita pela narradora no terceiro capítulo do romance.

Esse aspecto da personagem, portanto, é carregado de ambiguidade: ao tentar se libertar das táticas opressivas das estruturas religiosas tradicionais contra a imagem feminina, Marlene, colocando-se em uma posição de autoridade, acaba por reproduzi-las, a seu modo, contra outra mulher ainda mais vulnerável que ela, sua própria neta. Essa contradição é central para entender a tensão entre a busca por emancipação e a reprodução de formas de subordinação. Ao situarmos Marlene no contexto empírico de Juazeiro do Norte, podemos perceber na obra uma relação ambígua entre a personagem e o espaço religioso, que funciona como uma estratégia para explorar as tensões entre o poder institucionalizado e as formas de resistência feminina, especialmente no âmbito das mulheres periféricas e racializadas.

Fechando o parêntese e retomando a contextualização do espaço empírico, conforme aponta o biógrafo Lira Neto (2009), a conversão de Juazeiro do Norte em um solo sagrado remonta a 1889, quando manifestações extraordinárias, protagonizadas pela beata Maria de Araújo, marcariam de maneira indelével a história religiosa e cultural da cidade. Durante uma vigília em louvor ao “Sagrado Coração de Jesus”, Padre Cícero decide dar a comunhão a um grupo de mulheres antes dos homens, para que elas pudessem retornar às respectivas casas. Maria de Araújo, a primeira a receber a hóstia, entra em transe ao tocá-la. A hóstia se transforma em sangue vivo, que escorre de sua boca, manchando suas mãos e o chão da capela. Esse acontecimento causa grande alvoroço, e, com o amanhecer, a notícia se espalha: a hóstia “consagrada” por Padre Cícero se transformou no corpo e sangue divino de Cristo. Boatos sobre esse fenômeno misterioso, “o maior e o mais admirável de todos os milagres a que o mundo cristão já assistira” (Lira Neto, 2009, p. 49), que se repetiu em outras ocasiões, espalharam-se pelo sertão, gerando um grande êxtase coletivo.

De imediato, uma palavra passou a ser voz corrente na região: milagre. Juazeiro transformara-se em chão sagrado.

Moradores das cidades e localidades mais próximas chegavam de forma espontânea ao minúsculo povoado, atraídos pelas narrativas que davam conta do sangue de Jesus derramado em pleno agreste. Mas foi em 7 de julho, um domingo que marcava o ápice da tradicional festa cristã do Precioso Sangue, que Juazeiro assistiu pela primeira vez à chegada maciça e ordenada de milhares de peregrinos. Foi a primeira de todas as romarias. Naquela manhã, cerca de 3 mil pessoas – quase dez vezes a população do lugarejo – apinharam-se nas estreitas e diminutas ruelas do local.

[...] Não foi tudo. O Céu parecia ter aberto a caixa de milagres. Pouco depois, em 19 de agosto daquele mesmo ano, espalhou-se que outro fenômeno fantástico ocorrera no povoado. Segundo assegurava Maria de Araújo, dessa vez o próprio Jesus Cristo teria lhe aparecido em visão, enquanto ela orava na capela. Dois dias mais tarde, em nova aparição à beata, em plena celebração da missa pelo padre Cícero, Jesus teria revelado a ela, reservadamente, que decidira fazer do Juazeiro um portal por onde apenas os puros e justos entrassem no reino dos céus.

(Lira Neto, 2009, p.51).

A partir desses e outros eventos extraordinários, Juazeiro do Norte ascende à condição de um espaço de intensa espiritualidade, refletindo a noção de hierópolis. Como diversas análises sobre seu papel histórico e religioso indicam, esse espaço se configura como um centro de poder religioso, no qual uma tradição devocional permeia as relações sociais e culturais. Nesse contexto, a fé se torna a força propulsora que organiza Juazeiro, determinando a configuração dos fluxos de peregrinação que incessantemente atravessam suas ruas e praças, ligando indissolivelmente os campos da religiosidade e da geografia.

Padre Cícero é elevado à condição de ícone de poder espiritual, sendo reverenciado por uma série de epítetos que consolidam sua autoridade simbólica, entre os quais se destacam “Santo Padim Ciço”, “Patriarca do Sertão” e “Patriarca de Juazeiro” (Sobreira, 2011). Em uma acepção menos recorrente, sua figura é evocada como o “ancião do Velho Testamento em pleno agreste” e o “Abraão da caatinga, patriarca da nação dos romeiros” (Lira Neto, 2009, p. 236), realçando sua identidade arquetípica e sua profunda conexão com a religiosidade popular. Sua atuação sacerdotal, que teve início em 1870, só alcançou grande notoriedade em 1889, quando as referidas manifestações milagrosas, ocorridas durante as missas que celebrava, geraram aquele êxtase coletivo que transformou o controverso sacerdote em uma figura central no culto religioso do sertão, imortalizando seu legado.

A imagem e o legado de Cícero invadem a paisagem física de Juazeiro e se infiltram também na construção das vivências e dos destinos dos devotos, ampliando o caráter espiritual da cidade como um ponto de confluência entre o divino e o humano.

Em Juazeiro, a multidão compacta paga promessas, acende velas, renova a fé, faz novos pedidos e invoca a proteção de seu guia espiritual. No topo da serra que avizinha a cidade, foi erguida uma imagem gigantesca de padre

Cícero, com 27 metros de altura, uma das dez maiores estátuas cristãs de concreto das Américas. Próximo à capela onde está enterrado o corpo do reverendo, na chamada Casa dos Milagres, o testemunho das centenas de milhares de graças alcançadas arrebatava o olhar de quem chega à porta. São os chamados ex-votos: fotografias e esculturas de madeira, cera ou barro, que reproduzem partes do corpo humano. Pernas, braços, mãos, cabeças. Foram deixados ali por doentes terminais que juram ter recuperado a saúde, aleijados que afirmam ter voltado a andar, cegos que dizem enxergar de novo, loucos que asseguram ter recuperado o juízo. Para toda essa gente, padre Cícero é o santo milagreiro, devidamente canonizado pela devoção popular, embora proibido de entrar nos altares oficiais. Difícil encontrar uma casa no sertão nordestino na qual não exista uma imagem de padre Cícero. Retrato sempre com o cajado, o chapéu e a batina, ele parece onipresente entre os sertanejos. Em Juazeiro, mais ainda. Ele está na fachada das lojas, dos supermercados, dos cartórios, das bodegas, dos comitês eleitorais. Estátuas de Cícero de gesso – e em tamanho natural – adornam até mesmo as agências das grandes redes bancárias instaladas na cidade. *Ele só não está nas igrejas.* (Lira Neto, 2009, p. 9-10, grifo nosso)

A ausência de Padre Cícero nas igrejas de Juazeiro do Norte surge como um detalhe profundamente revelador da maneira como sua figura transcende os limites do espaço sagrado, adaptando-se e infiltrando-se nas diversas dimensões da vida cotidiana. Ele deixa de ser apenas um ícone da devoção religiosa para se configurar como um símbolo multifacetado de poder e identidade. Sua onipresença, restrita aos templos, mas estendida aos mercados, às ruas e às instituições seculares, indica que a sua influência vai além da esfera espiritual, consolidando-se como um elemento central na integração social, política e cultural da comunidade. Assim, a disposição de sua imagem nas praças e nas lojas da cidade reflete a forma como a fé e seus símbolos são apropriados e instrumentalizados, tanto por indivíduos quanto por instituições locais, para fortalecer um sentido coletivo de pertencimento, controle e identidade, materializando o poder de uma figura que articula a religiosidade com as estruturas mais amplas da vida social.

Segundo o registro de Lira Neto (2009), no contexto de sua ascensão política, Padre Cícero se consolidou como uma figura de grande influência não apenas no domínio religioso, mas também na esfera política do sertão nordestino. Tornou-se o primeiro prefeito de Juazeiro do Norte, e sua trajetória continuou a se expandir com a eleição para o cargo de deputado federal e, posteriormente, a nomeação para vice-governador do Ceará. Sua habilidade política culminou na elaboração de um pacto histórico entre os poderosos coronéis do sertão, fortalecendo ainda mais seu poder e influência sobre as estruturas sociais e políticas da região.

Essa faceta revela um líder complexo e multifacetado, capaz de transitar com habilidade entre os domínios da fé e da política, imprimindo sua marca na realidade local por meio de sua liderança carismática e de alianças estratégicas, cuidadosamente articuladas. No

entanto, essa destreza não foi suficiente para blindá-lo, evitando sua excomunhão da Igreja, um ato que sublinha a tensão irresolúvel entre sua atuação religiosa e suas práticas políticas.

De acordo com Lira Neto (2009), o decreto de excomunhão de Padre Cícero, assinado pelo Tribunal do Santo Ofício, resulta de uma série de acusações históricas graves que lançaram sombras sobre sua figura. Dentre as principais imputações, destacam-se a de ser um manipulador das crenças do povo simples, utilizando-se da fé popular para seus próprios fins, e de ser um defensor de milagres não reconhecidos pelo Vaticano, o que o colocava na fronteira entre a superstição e a heresia. Suas ideias religiosas, frequentemente tidas como heterodoxas, atraíram críticas severas até de membros do clero, exacerbando ainda mais sua posição controversa. Além disso, sua desobediência às ordens da hierarquia eclesiástica, desrespeitando as normas rígidas da Igreja, é um fator adicional que pesa contra ele. No entanto, talvez o obstáculo mais pungente seja a sua ligação com jagunços e cangaceiros. A alegada responsabilidade por conceder uma patente de capitão a Lampião, assim como por abençoar armamentos utilizados na revolta armada de 1914, que resultou em saques, mortes e destruição, assinala um grave desvio moral e político. Sua liderança política, que o fez se tornar uma figura influente no sertão, e o acúmulo de riquezas, muitas vezes originadas das esmolas dos fiéis, também são pontos que agravaram sua relação com a igreja. Seu envolvimento com coronéis poderosos e sua transformação em um líder secular, comprometido com os interesses locais mais do que com os valores espirituais que deveria representar, tornam sua figura ainda mais polarizadora. Assim, os críticos de Padre Cícero veem em sua trajetória uma complexa teia de contradições que tornam impossível a sua absolvição, seja no campo eclesiástico, seja na moral pública. Esses fatores, entre outros, revelam um complexo conjunto de razões pelas quais o perdão e a reabilitação de sua imagem, *post mortem*, permanecem profundamente questionados.

Desse modo, evidencia-se uma imagem do patriarca de Juazeiro marcada pela ambiguidade, pois se desdobra entre duas facetas conflitantes. No imaginário popular, ele se ergue como um apóstolo visionário, capaz de entender e traduzir a língua do povo, um líder carismático que conquistou multidões com sua pastoral simples, porém cativante, respondendo às necessidades e carências do sertão (Lira Neto, 2009). Sua capacidade de se conectar com os devotos, oferecendo-lhes consolo e orientação, o elevou à condição de símbolo de fé e esperança, consolidando-o como uma referência espiritual e cultural de força emblemática.

Entretanto, no âmbito do Tribunal do Santo Ofício, essa mesma imagem se transforma. Padre Cícero é retratado como um astuto manipulador, que se serviu da batina não

como um instrumento de salvação, mas como uma ferramenta de autopromoção e acúmulo de poder. Em sua figura, a fé e a moralidade cedem lugar a uma estratégia de exploração da miséria e da ignorância de seus devotos, com a acumulação de riquezas – terras, imóveis e gado – como um reflexo de sua sede insaciável por poder. (Lira Neto, 2009). Dessa forma, o patriarca do sertão, de líder espiritual genuíno, revela-se também como um explorador implacável, cuja manipulação das crenças populares e da vulnerabilidade de seus seguidores contrasta com o zelo pastoral que lhe era atribuído pelas massas. Esta dicotomia demonstra a complexidade de sua identidade, que oscila entre o santo e o manipulador, entre o apóstolo e o explorador, tornando-o uma das figuras mais enigmáticas e controversas da história do Brasil.

A presença de Padre Cícero nos espaços seculares, em contraposição à sua ausência nos templos e instituições eclesiásticas formais, simboliza a transgressão da religiosidade para além da esfera espiritual, inserindo-se nas práticas cotidianas e nas interações sociais. Esse fenômeno reflete a dinâmica do espaço relacional, destacando como os ambientes são moldados pelas interações e práticas dos sujeitos que os habitam. Ao se deslocar por esse território híbrido, Juazeiro do Norte se configura como um espaço de constante negociação entre o sagrado e o profano, entre uma fé genuína e a instrumentalização de um ícone religioso que, longe de se restringir ao domínio da espiritualidade, se entrelaça com as estruturas sociais, econômicas e políticas da comunidade. A exclusão de sua imagem das igrejas e sua inserção nos espaços públicos e comerciais da cidade sugere uma transformação do sagrado em uma ferramenta estratégica de integração social. Nesse contexto, a força simbólica de Padre Cícero é apropriada e manipulada, servindo como um instrumento de sustentação da organização espacial, adequando-se às dinâmicas de poder locais e consolidando-se como um pilar essencial na manutenção da hierarquia e das relações de poder na região.

As singularidades dessa configuração espacial conferem à obra de Arraes uma cor local distinta. *Corpo desfeito* alimenta-se da hierópolis, de forma aguda e vívida, e a transforma em valor poético. Presente nas paisagens, cenários, dialetos, costumes e práticas culturais, essa cor local reflete as experiências das personagens femininas e as tensões que as permeiam. Ao construir uma rede simbólica rica e complexa, o romance organiza as dinâmicas de poder e revela com profundidade as camadas subjacentes de opressão e resistência que estruturam a narrativa.

A inserção de elementos religiosos imerge o leitor num contexto impregnado de significados. Nos logradouros da cidade, a nomenclatura, marcada pela predominância de nomes masculinos de padres e santos, como “rua Padre Cícero”, “rua Padre Pedro Ribeiro”,

“rua São Paulo” e “rua São Pedro”, reflete a consolidação da ordem religiosa. A única exceção, a “rua Santa Luzia”, atenua a supremacia viril e sublinha implicitamente a assimetria de gênero. A evocação de figuras de autoridade masculina, que designam os logradouros estruturantes do espaço urbano, nesse sentido, reforça simbolicamente a marginalização da presença feminina no espaço público, consolidando a disparidade de gênero enraizada na sociedade. Isso fica ainda mais pungente quando se conecta com o evento trágico que marca a vida da narradora: a morte de sua mãe Fabiana, vítima de atropelamento, cujo corpo, com a cabeça esmagada, permaneceu exposto por horas na confluência entre a “rua Padre Pedro Ribeiro” e a “rua São Pedro”. O acontecimento adquire uma dimensão simbólica intensa quando consideramos as nuances do espaço nomeado: uma mulher negra perde a vida sob a égide de ruas que, em suas denominações, reforçam o domínio masculino. Tal violência sofrida por Fabiana, aos vinte e sete anos, ecoa tragicamente no apagamento de Maria de Araújo, igualmente marcada pela violência institucional e pelo silenciamento de sua existência aos vinte e sete anos. Ambas, atravessadas por contextos distintos, inscrevem-se na mesma lógica de exclusão em que corpos negros femininos são brutalizados e relegados à condição de invisibilidade. Essa singularidade do espaço, portanto, desperta o olhar para as tensões latentes que estruturam as relações de gênero e raça na tradição de Juazeiro. À propósito da história da beata Maria de Araújo, mencionada anteriormente. A marginalização de uma mulher negra, ressurgiu como um símbolo de apagamento e silenciamento histórico, no qual sua identidade, essencial para a gênese dos milagres que consagraram Juazeiro como uma hierópolis, é dissipada nas ruas saturadas pelo fluxo de devotos e romeiros. Seu nome, ofuscado pela historiografia tradicional, cede lugar à figura de uma autoridade masculina que monopoliza o imaginário religioso – o santo Padre Cícero. Este apagamento, de natureza profundamente estrutural, encontra um reflexo metafórico e pungente na morte brutal da personagem Fabiana, outra mulher negra, que, trabalhando incansavelmente nesse mesmo espaço, teve sua imagem não apenas esquecida, mas literalmente obliterada de maneira violenta. Assim, tanto a invisibilidade de Maria de Araújo quanto o assassinato de Fabiana ilustram o mesmo movimento de anulação da presença feminina negra, esvaziada de significado e excluída das narrativas dominantes, reafirmando as dinâmicas opressivas que perpassam o corpo e a memória das mulheres negras no contexto social e religioso.

No espaço privado, entretanto, Arraes opera um giro ao inserir a predominância da imagem feminina, deslocando o foco da narrativa e subvertendo as hierarquias tradicionais de poder e representação. Ao trazer à tona figuras femininas que desafiam os limites impostos pela sociedade e pela religiosidade vigente, a autora redefine o espaço doméstico,

transformando-o de um *locus* de opressão em um território de resistência. Nesse movimento, a presença da mulher não se restringe à subordinação, mas adquire uma força subversiva, reconfigurando as dinâmicas de gênero e estabelecendo uma nova ordem simbólica no seio da estrutura familiar e social. A casa da família da narradora é impregnada por símbolos religiosos que, de maneira ambivalente, evocam tanto uma sensação de amparo e consolo quanto a internalização das normas patriarcais que restringem a autonomia da protagonista. Na sala, a mesa com a Bíblia e diversas esculturas da Virgem Maria (p. 50) configura um ambiente de acolhimento espiritual, no qual essas imagens sacras funcionam como emblemas de proteção e segurança da mulher, associadas à ideia de um refúgio sagrado. Contudo, essa mesma organização iconográfica exerce uma função disciplinadora, como será examinado adiante, na medida em que a presença constante dessas imagens religiosas impõe a conformidade com um rígido modelo de comportamento moral e feminino. As representações de Maria transcendem a mera expressão de fé, atuando como veículos de um poder silencioso que condiciona e limita as ações das personagens, sugerindo que o acolhimento espiritual se revela como uma forma de conforto, mas também como um mecanismo de vigilância e controle da corporalidade feminina.

No quartinho de reza, localizado no quintal, o oratório centralizado e a estátua da falecida mãe de Amanda, vestida com um manto azul-claro similar ao da Virgem Maria, aprofundam a ambiguidade simbólica que permeia *Corpo desfeito*. De um lado, a estátua²⁹ e o oratório podem ser interpretados como símbolos de devoção e uma conexão transcendente, sugerindo também um ponto de consolo para a narradora. A figura materna, idealizada na condição de santa, representa um modelo de cuidado, proteção e entrega. Contudo, essa mesma iconografia também subordina a mulher aos rígidos dogmas da santidade cristã, nos quais seu papel é primariamente o de sacrifício e subordinação. O que inicialmente parece uma imagem de afeto e proteção, revela-se, ao mesmo tempo, como um reflexo das expectativas patriarcais que impõem à mulher a adesão irrestrita ao poder religioso e familiar, restringindo sua liberdade e autonomia. Assim, a mãe da narradora, ao ser vestida pela avó devota com o manto sagrado, adquire uma dupla configuração: um símbolo de ternura e um reflexo das normas opressivas que limitam o campo de ação das mulheres. Essa configuração parte da elaboração estética de uma expressão de religiosidade pessoal, que insere no processo criativo o imaginário coletivo de Juazeiro do Norte, onde a devoção religiosa – especialmente no culto a Padre Cícero – permeia as estruturas sociais e familiares. O espaço doméstico

²⁹ Considerando a centralidade desse elemento ao longo de toda a narrativa, ele será revisitado e aprofundado na análise na próxima parte desta subseção, na qual examinamos os processos de agenciamento da narradora.

representado no romance, saturado de imagens religiosas femininas e da sacralização da figura materna, reflete uma religiosidade, na qual as mulheres são frequentemente idealizadas como santas, mas dentro de um discurso que simultaneamente as submete a um conjunto de normas de pureza e sacrifício.

É nesse contexto que o romance propõe uma crítica velada e complexa à marginalização das mulheres, conferindo à narradora autodiegética um protagonismo vívido. Tal complexidade reside, em grande medida, no fato de que o romance confere centralidade às mulheres na narrativa, expondo a fratura do *lôcus* feminino, entendido aqui como a ruptura nas representações tradicionais do lugar destinado à mulher. Esse procedimento que indica uma subversão das construções rígidas do espaço feminino, torna-se evidente, pois, enquanto a mãe de Amanda é elevada ao pedestal da santidade, ela é simultaneamente confinada a um modelo moral que reflete e reitera a dominação religiosa e patriarcal predominante. Essa dualidade revela, portanto, uma tensão entre a idealização da figura feminina e as limitações impostas por uma estrutura de poder que resguarda sua subordinação. Sob essa ótica, a obra transcende a representação do sofrimento feminino, apontando para fissuras e brechas que abrem caminhos para viabilizar a reflexão sobre a marginalização da mulher e suas possibilidades de resistência e transformação.

É imperativo destacar o contraste simbólico entre a monumental estátua de Padre Cícero, erigida em Juazeiro, e a representação da estátua de Fabiana no romance de Jarid Arraes, que se configura como uma crítica sutil, porém incisiva, à estruturação do poder patriarcal e à marginalização da mulher. A colossal estátua de Padre Cícero, com seus 27 metros de altura, posicionada de maneira imponente no alto do Horto, emerge como um ícone de autoridade religiosa e domínio patriarcal, cuja presença monumental no espaço urbano e social de Juazeiro consagra a supremacia da figura masculina. Sua grandiosidade, tanto física quanto simbólica, representa uma força incontestável que se perpetua nas práticas devocionais e na organização social da cidade. Em contrapartida, a estátua de Fabiana (morta aos 27 anos), cuja inscrição “Santa mãe, Santa filha” (p. 5, 6, 67, 68, 72, 109) ressoa com um significado duplo e ampliado, estabelece uma subversão dessa ordem simbólica, sugerindo a reconfiguração do papel feminino dentro da religiosidade. A magnitude dessa imagem está posta no próprio discurso da narrativa, no qual sua presença afirma-se desde as primeiras linhas do romance, reverberando ao longo de toda a obra até as últimas páginas. Ao se sobrepor à monumentalidade da estátua do Santo Padim Ciço, a representação de Fabiana propõe uma reflexão sobre a ressignificação da mulher na história e na cultura religiosa, sugerindo que a figura feminina, embora relegada ao apagamento, busca sua recuperação

através de uma insurreição simbólica. Dessa forma, Arraes, ao justapô-los, convoca uma análise crítica das dinâmicas de poder e resistência, problematizando a hegemonia masculina representada por Padre Cícero e conferindo à estátua de Fabiana uma potência de visibilidade que subverte a lógica do esquecimento. A oposição de escalas torna-se uma metáfora da discrepância no reconhecimento e na atribuição de poder, apontando para a persistente marginalização das mulheres, que, assim como a estátua de Fabiana, embora invisibilizadas, encontram formas de se manifestar e de resistir dentro da estrutura social e religiosa dominada pelo patriarcado.

É instigante observar as condições de produção da estátua de Fabiana no discurso narrativo. A escultura é encomendada por sua mãe Marlene, uma senhora devota do catolicismo popular caboclo, que, ao romper com a igreja oficial, ergue em sua própria casa um altar em que a imagem da filha ocupa o centro da devoção. Essa condição de produção da escultura coloca em evidência uma especificidade relevante da representação do espaço sertanejo na literatura brasileira contemporânea, tal como observado no estudo de Santini (2017). A autora sugere que o tema do sertão, embora tenha sido largamente tematizado pela tradição literária, assume novos significados no contexto contemporâneo. Investigando a representação desse espaço em um conto de 2005 e em um filme de 2009, Santini (2017, p. 6) observa que, em ambas as produções ficcionais, “o espaço é semantizado pela experiência individual, ao mesmo tempo que determina a construção de significados para a constituição do personagem em sua própria experiência”. Essa particularidade torna-se visível também no romance de Jarid Arraes, à medida que o sertão não apenas participa da constituição das subjetividades, mas se relaciona visceralmente aos processos de dor, insurgência e memória que atravessam as personagens. Em *Corpo desfeito*, a espacialidade sertaneja é construída como extensão sensorial e simbólica das corporeidades subalternizadas, ativando uma geopolítica da ferida, dos afetos e dos gestos de resistência inscrita na relação entre corpo e território. A experiência de Marlene é exemplar nesse processo: ao romper com uma igreja institucional, ela transforma a estátua da filha morta – não canonizada, não legitimada pelo rito eclesiástico – em objeto central de devoção, instaurando em sua casa um altar doméstico que ressemantiza a prática religiosa. Esse movimento se articula a uma tradição de religiosidade popular, como se observa no lugar empírico, onde esculturas de Padre Cícero povoam casas, comércios e ruas, sem dependência de autorização oficial da Igreja. Assim como a fé no Padre Cícero ressignifica a cidade para além dos templos oficiais, a devoção de Marlene transforma sua casa em território sagrado, deslocando o centro da prática religiosa para o espaço íntimo e insurgente da memória afetiva. Dessa maneira, a narrativa radicaliza o

sentido espacial: o sertão não é fixado como entidade estática ou intocada, mas como uma instância viva e mutável perpassada por conflitos imaginários, fraturas coloniais e ações cotidianas de r-existência. Nesse campo permeável e poroso, espiritualidade, corpo, memória e território se amalgamam na luta contra o esquecimento e a subalternização. Assim, em contraste com as representações folclorizadas e homogêneas que o cristalizam como cenário arcaico, o sertão, nessa obra, emerge como espaço múltiplo, historicamente situado, politicamente tensionado e afetivamente atualizado pelas experiências das personagens.

Ainda no que se refere ao predomínio de elementos religiosos no romance, o comércio da cidade representado na narrativa evidencia de modo contundente a articulação entre religiosidade e estruturas de dominação. As barracas e lojas, repletas de artigos devocionais associados à figura de Padre Cícero (cf. páginas 7 e 38), configuram um espaço onde fé e consumo se interconectam, estabelecendo uma dinâmica que reforça a vigilância religiosa no cotidiano. A transformação da espiritualidade em mercadorias ilumina uma operação de captura ideológica, em que a devoção popular é absorvida pelas lógicas do mercado. Nesse processo, o espaço de devoção converte-se em território de controle simbólico, favorecendo a reprodução de valores e práticas conformistas que sustentam as posições sociais. A fé, nesse contexto, pode ser deslocada de seu potencial emancipador e convertida em instrumento de manutenção das estruturas coloniais e patriarcais que persistem no sertão.

A abordagem de elementos religiosos na narrativa também toca, de forma sutil, numa segregação implícita entre as diferentes crenças e religiões (capítulo 10, p. 82), convocando à reflexão crítica sobre a colonialidade do ser. Embora a narradora relate que as pessoas com as quais se relaciona cultivem uma aparência de respeito pelas crenças alternativas, torna-se evidente, em sua perspectiva crítica, que o contexto social e cultural delineado preserva uma hierarquia religiosa pervasiva, na qual as práticas que se distanciam das normas dominantes, naquele contexto geográfico, são marginalizadas. Esse “cuidado” superficial, portanto, revela-se como uma máscara para a intolerância religiosa latente, que ainda perpassa as relações e estruturas locais.

A implicação religiosa, ainda, manifesta-se de forma expressiva no corpo da narradora, através das simbologias que suas vestimentas e arranjos de seu cabelo carregam (páginas 45, 73, 74, 82, 84, 101). Tais elementos, embora imersos em uma aparência de conformidade e devoção, operam como sinais visíveis de controle, regulando o corpo e a subjetividade da narradora. A ambiguidade, nesse contexto, emerge de modo notável, pois a mesma configuração que inicialmente sugere uma espécie de resguardo espiritual, também proclamam o peso de uma vigilância implacável, instaurada pela consciência religiosa

patriarcal. Sob tal ótica, as vestes e os arranjos impostos à narradora podem ser lidos, à primeira vista, como mecanismos de proteção, inscrevendo o corpo feminino dentro dos códigos de pureza e obediência que, nesse modo de consciência religiosa, garantem a preservação da moralidade e da ordem social. A religiosidade, nesse ponto de vista, insinua-se como uma armadura simbólica contra o mundo exterior, que deve ser mantido à distância. Contudo, sob um olhar destituído do senso comum, essa mesma configuração de aparência e comportamento brota como um dispositivo de controle forjado por normas colonialistas que as suas doutrinas promovem. A corporalidade feminina transmuta-se num *locus* de um poder que disciplina sua conduta, vigiando-lhe os gestos e pensamentos, minando suas expressões de liberdade. O caráter ambíguo, portanto, reside na ideia de que, ao passo que as práticas religiosas são manipuladas para conferir à narradora um sentido de acolhimento e segurança, seu desconforto as escancara como uma estrutura de vigilância constante e de repressão, na qual a espiritualidade se funde com os mecanismos de subordinação. Seu corpo, assim marcado e regrado, imobiliza-se como um território minado pela pressão do controle ideológico que o habita, refletindo a tensão entre proteção e submissão.

Ao trazer esse campo de conotações para pensar a constituição da personagem Marlene em *Corpo desfeito*, a narradora, por meio de suas intervenções críticas, desvela a complexidade da protagonista. Marlene se caracteriza por uma ambiguidade essencial que reflete seu dilema interno, marcando o embate entre sua busca por autonomia e as forças históricas, culturais e sociais que a condicionam. Este conflito, central para o desenrolar da trama, revela a luta da personagem num cenário em que sua busca pela liberdade se esbarra, paradoxalmente, na necessidade de recorrer às mesmas estruturas patriarcais e religiosas das quais deseja se libertar, utilizando-as para exercer controle sobre si mesma e os outros. A tensão gerada por essa duplicidade constrói um espaço narrativo que expõe, de forma clara, a complexidade da personagem, sublinhando sua constante negociação entre subordinação e resistência, liberdade e opressão.

Essa dualidade de Marlene reverbera nas particularidades que definem tanto a figura de Padre Cícero quanto a própria espacialidade de Juazeiro do Norte. Como já foi anteriormente exposto, a cidade configura-se como um território no qual as dimensões social, cultural e religiosa se entrelaçam, criando um solo propício tanto à resistência quanto à opressão. Juazeiro, enquanto *locus* de uma religiosidade permeada por contraditórias forças de fé e poder, reflete em sua própria geografia as tensões que constituem seu caráter. Nesse cenário, Marlene apresenta-se como um espelho dessa ambiguidade: ela é, ao mesmo tempo, produto da estrutura que a limita e uma contestação viva dessa mesma estrutura. Sua relação

com o espaço de Juazeiro descortina uma constante tensão, onde a história de submissão e fé convive com os movimentos de resistência e reconfiguração. A personagem se inscreve, assim, no entrelaçamento dinâmico entre passado e presente, entre dominação e subversão, desafiando as fronteiras de uma cidade marcada por seus próprios paradoxos.

O patriarca de Juazeiro, figura de profunda ambiguidade, carrega consigo tanto o poder religioso quanto a resistência popular. Excomungado e alvo de repúdio por parte dos membros mais tradicionais do clero, que o consideram insubmisso e reverendo maldito, ele, no entanto, conseguiu, mesmo com o decreto de excomunhão a lhe pesar, arrebanhar milhões de peregrinos e devotos, conquistando as massas e tornando-se, na memória coletiva, o venerado “santo Padim Ciço” (Lira Neto, 2009). Esse fenômeno simbólico insere-se diretamente no processo de construção da identidade de Marlene, refletindo as contradições internas que ela vivencia. A relação da sua subjetividade com a figura de Padre Cícero é marcada por uma dialética de opressão e resistência: De forma simultânea busca romper com as normas e convenções, representadas por essa figura religiosa, e se vê compelida a utilizá-las para se afirmar, buscar controle e lidar com a opressão que lhe é imposta. O *locus* fraturado torna-se um reflexo da complexidade de seu lugar no tecido social e religioso de Juazeiro, no qual as fronteiras entre o sagrado e o profano, a subordinação e a rebeldia, tornam-se porosas e interdependentes.

Ao inserir Marlene no contexto espacial e religioso de Juazeiro do Norte, a narrativa evidencia como sua relação com o território e com figuras emblemáticas, como Padre Cícero, constitui um processo contínuo de disputa entre forças que buscam restringi-la e tentativas de resistência que ela mesma mobiliza. Nesse embate constante, em que a personagem transita entre o desejo de emancipação e a repetição de mecanismos de dominação que a oprimiram no passado, torna-se visível a ambiguidade de sua posição no mundo. Marlene é colocada em uma posição liminar, dividida entre a conformidade com a ordem estabelecida e o impulso de ruptura, entre a submissão e a busca, ainda que contraditória, por uma forma de autonomia. Essa tensão interna reflete a complexidade de sua experiência, em que a transgressão e a subordinação formam um tecido indissociável, conferindo à sua trajetória uma profundidade que desafia qualquer leitura pautada no senso comum.

De fato, uma análise unilateral poderia facilmente ver Marlene como a vilã da narradora, sem atentar-se para a sua condição fraturada e para a dimensão relacional do espaço em que ela se encontra. Essa perspectiva superficial negligenciaria as complexas interações entre fé, poder e gênero, que formam a base de sua identidade e influenciam sua relação com a neta. A visão holística dessa ambígua personagem, em parte, é cultivada pela

postura da narradora, a qual alterna constantemente entre enxergar a avó como uma figura protetora, quase benevolente, e como uma agressora impiedosa. Essa ambiguidade, que permeia a percepção de Amanda, reflete-se na sua própria experiência. Ocorre uma oscilação na qual ora ela fica imobilizada, submetendo-se às rígidas normas religiosas impostas, ora se movimenta, planejando pontos de fuga dessa opressão.

A narrativa, portanto, alinha-se com a vertente feminista decolonial ao evitar a oposição binária, ou dicotomia simplista, entre opressor e oprimido, optando por uma abordagem que revela uma teia complexa de relações contraditórias e fluidas. Essas interações expõem as dinâmicas de poder multifacetadas que estruturam as experiências das personagens. Marlene, ao exercer controle sobre sua neta, simultaneamente busca preservar o que lhe resta de autonomia dentro de um sistema que a subjuga de maneira contínua. Assim, qualquer tentativa de reduzir sua identidade à mera vilania falha em capturar a complexidade de sua personagem, cuja existência é marcada por uma tensão constante entre a submissão imposta e os momentos de resistência, entre a opressão estruturada e a agência que ela tenta afirmar dentro dos limites dessa realidade opressiva.

Na seção seguinte, a partir das relações estabelecidas entre forma e conteúdo, buscaremos evidenciar os processos de agência que a narradora desenvolve ao longo da obra. Em diversas passagens, a narrativa se constrói por meio de alternâncias entre gestos de subordinação e movimentos de resistência, os quais, em determinados momentos, confundem-se. Tal dinâmica de ambiguidade, arquitetada na construção narrativa, dialoga com subjetividade da personagem Marlene e com a complexidade da experiência vivida pela narradora. Esse movimento oscilante é condensado de maneira emblemática no título deste subcapítulo, “o abrigo e a caverna se confundem” (Arraes, 2022, p. 5), extraído de uma reflexão da narradora que já se insinua no capítulo inaugural do romance. A ambiguidade entre o abrigo e a caverna, em sua dualidade, emerge como uma metáfora do espaço vivido pela narradora, onde os limites entre segurança e confinamento são tênues e, frequentemente, sobrepõem-se. Por efeito de sugestão do texto, essa dinâmica exige dela um constante movimento de recuo e avanço, na tentativa de driblar o labirinto de contradições em que se perde, a fim de, assim, reencontrar-se.

Ao traçar a linha tênue entre refúgio e aprisionamento logo nas primeiras páginas, a narradora sugere ao leitor que as fronteiras entre proteção e opressão são frequentemente fluidas, imprecisas e sobrepostas. Esse entrelaçamento de fatores que deveriam, à primeira vista, oferecer acolhimento, mas que se convertem em prisões, aponta para uma realidade complexa, na qual a subordinação e a resistência coexistem. A caverna, que se associa à ideia

de isolamento e confinamento, também pode ser vista como um abrigo, um espaço de proteção temporária, mas com a potencialidade de se tornar um cárcere. Assim, ao refletir sobre essa ambiguidade, a narradora traça uma linha de fuga, propiciando a abertura para uma leitura feminista decolonial que pressupõe que a condição humana, sobretudo a das mulheres racializadas, é marcada por nuances, tensões e contraditórias possibilidades de ação.

Essa interação entre os dois polos – abrigo e caverna – marca um ponto crucial na compreensão da experiência da narradora, abrindo caminhos para uma leitura multidimensional da narrativa. Nessa perspectiva, o leitor é convidado a refletir sobre como as condições que estruturam a vida da protagonista são permeadas por forças ambíguas, nas quais a proteção se faz sob a égide de um controle opressor e as dinâmicas de subordinação se entrelaçam com os movimentos de resistência. A narrativa, portanto, possibilita uma visão integrada dessas forças complexas.

3.1.1 Corpo fraturado em movimento: que ritmo é esse?

No ensaio em que apresenta o conceito de *lôcus* fraturado, María Lugones (2014) destaca que a colonialidade de gênero não se limita apenas às esferas sociais ou políticas, mas permeia também o domínio espiritual, afetando profundamente as práticas cotidianas dos sujeitos colonizados. Para romper com essa dinâmica opressiva, a autora argumenta que é fundamental compreender que o processo colonial de gênero ultrapassa a mera subordinação dos corpos e das identidades, envolvendo uma complexa reconfiguração das relações e experiências vividas. Na verdade, esse processo impõe aos seres oprimidos a necessidade de se conformarem às imposições do padrão de poder global. Ao se submeterem a esse processo, os sujeitos acabam imersos nas tensões, isto é, nas dinâmicas conflitantes e contraditórias geradas pela colonialidade que os atravessa. Nesse contexto, sua reflexão enfatiza a importância de um feminismo decolonial como estratégia possível para enfrentar a colonialidade de gênero. Tal perspectiva não se restringe a uma simples narrativa sobre a opressão das mulheres, mas vai além da descrição da subjugação, oferecendo “materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela” (Lugones, 2014, p. 14).

Sugerimos que, à luz dessa ótica, pode-se delinear um plano instigante para a análise das narradoras vítimas da colonialidade de gênero, especialmente mulheres racializadas que relatam a violência vivida em sua condição. Nessa esteira, o exercício crítico deve se concentrar, essencialmente, nas estratégias adotadas pelas detentoras da voz na busca por sua

autonomia em um sistema colonial cujas marcas permanecem como opressões estruturais, multiformes e persistentes. Esse processo de ressignificação do *locus*, porém, não segue um trajeto linear, mas sim um percurso complexo, espiralado, em que a busca por liberdade se entrelaça com a experiência traumática, resultando em tensões internas que oscilam entre a obediência e a resistência.

Ao considerar a posição de personagens femininas que narram condições arbitrárias que as vitimizaram, é necessário atentar para a multiplicidade de posicionamentos discursivos que surgem ao longo da narrativa. Por se encontrarem imersas em contextos autoritários, não se limitam a ocupar o papel de vítimas passivas. Elas transitam entre momentos de subordinação e de afirmação de sua agência, demonstrando a complexidade da experiência. Sua voz, marcada pelo trauma, revela a construção de uma subjetividade que se redefine ao longo do tempo, refletindo um constante movimento entre o sofrimento e a potência de transformação. A narrativa não expressa uma figura unificada, mas um sujeito em constante reconstrução, que enfrenta, de forma ambígua, a violência imposta e sua própria resistência.

Além disso, é importante destacar que essa reconstrução da autonomia não se limita a um processo individual, mas se insere em uma dimensão coletiva, que também reflete a memória histórica e cultural das mulheres racializadas. Ao contar suas histórias, as narradoras articulam uma forma de resistência contra as estruturas de opressão que as subjagam, não apenas contando, mas também questionando as lógicas que sustentam tais estruturas. Nesse sentido, a narração se configura como uma plataforma de resistência ativa, na qual a experiência de sujeição é ressignificada.

A trajetória da narradora, marcada por uma constante oscilação entre a condição de vítima e a afirmação de uma postura resistente, deve ser entendida como um movimento intrínseco às dinâmicas de trauma e superação. Essa ambivalência, longe de representar fraqueza ou incoerência, revela a profundidade do ato de resistência, que se inscreve em um contexto de colonialidade e violência histórica. A força de sua voz, ao transitar entre essas várias dimensões, reitera o poder de reconfiguração que ela reivindica. Dessa maneira, a narrativa dessas mulheres oferece um contexto no qual suas histórias de dor e de agência se articulam, permitindo a reafirmação de suas identidades e a recusa ao apagamento imposto pela lógica colonial.

Em *Corpo desfeito*, a narradora, ao se deparar com imposições normativas que “desfazem” sua corporalidade, adota essa dinâmica, ao expor as formas de opressão e não se submeter passivamente às forças opressivas oriundas de práticas religiosas que reiteram lógica colonial. Ao longo da narrativa, Amanda se “levanta” contra as regras desumanizantes que lhe

são impostas, transformando a dimensão religiosa em um espaço de contestação e autoconhecimento.

Contudo, esse processo de agenciamento não ocorre de maneira abrupta ou imediata. Sua trajetória é delineada por uma gradual ascensão, começando com a submissão, mas avançando, paulatinamente, em direção à liberação. Noutros termos, essa jornada não segue uma linearidade simples; há oscilações, hesitações e momentos de retrocesso. No desfecho, embora a narradora insinue ter alcançado a liberdade, a impressão que se deixa é a de que sua jornada emancipatória é, na verdade, um processo contínuo e inacabado, em constante transformação. Esse movimento ilumina a noção de interseccionalidade, fazendo supor que seu processo de emancipação não ocorre em uma única esfera, mas atravessa múltiplas camadas de opressão. Essas camadas, por sua vez, estão em constante negociação, desafiando a linearidade de um desaprisionamento unidimensional.

Essa percepção está cifrada na estrutura narrativa, manifestando-se de forma sutil e indireta através do *incipit* e do *explicit*. Esses elementos inaugurais e finais da obra, em *Corpo desfeito*, operam como espelhos da jornada da narradora, apontando para uma tensão entre condicionamento e emancipação. Assim, esses aspectos que emolduram os limites da história atuam como pontos de inflexão que condensam e ressoam as complexas dinâmicas de poder e resistência que permeiam todo o desenvolvimento da trama.

No conjunto semântico das linhas inaugurais e finais do romance de Arraes, destaca-se a oposição entre os verbos “abaixar” e “levantar”. Amanda inaugura o ato de narrar com o seguinte relato: “Sem roupa e de joelhos, *abaixei* a cabeça para não encarar a estátua. Uma das velas estava derretida pela metade, mas a pequena chama se debatia em reflexos na parede, como se vivesse por mim o medo que meu corpo não podia ganhar” (Arraes, 2022, p. 4, grifo nosso). Nas linhas finais do texto, ela nos conduz por um movimento oposto ao inicial, o que marca, de forma indiscutível, um ponto de transição fundamental em sua trajetória: “*Levantei* para ir embora e deixei a estátua em pé sobre a terra mexida onde o corpo de vó estava enterrado” (Arraes, 2022, p. 129, grifo nosso).

Esses movimentos do corpo ultrapassam o plano físico para se configurar como um recurso estilístico de intensa carga simbólica. Essa oposição não se limita a um simples contraste de ações, mas constrói uma chave de leitura fundamental para entender o arco de transformação da narradora.

O ato de “abaixar” evoca uma postura de sujeição e vulnerabilidade, marcada pela conformidade com estruturas opressivas de poder, enquanto “levantar” indica um gesto de resistência e afirma, potencialmente, um movimento de insurgência. A alternância entre esses

gestos, trabalhada na dinâmica do texto, opera como um dispositivo narrativo que articula a jornada da narradora, capturando as tensões e contradições que permeiam sua experiência. O recurso estilístico dessa oposição verbal se inscreve também como metáfora do processo psíquico e existencial de Amanda, que oscila entre os estados de subjugação e insubmissão, refletindo a complexidade de sua subjetividade. Dessa forma, a escolha desses termos e a estrutura que os organiza geram uma reflexão sobre os movimentos interiores da narradora e a constante negociação entre o poder externo e a busca por sua autonomia.

No decorrer da narrativa, o leitor tem acesso à informação de que, na passagem inaugural, a narradora está enclausurada em um diminuto aposento, oculto nos fundos da casa, destinado pela avó aos rituais diários de purificação, como um refúgio simbólico onde sua corporalidade e subjetividade são submetidas a um angustiante processo de exorcização das “impurezas” do corpo feminino. Amanda se vê forçada a expor-se, física e espiritualmente, a um poder simbólico representado pela estátua da mãe que, nesse contexto, opera como a personificação de uma autoridade religiosa que impõe uma rígida moralidade, remetendo, de forma indireta, à lógica colonial de controle e repressão.

A estátua, nessa perspectiva, transcende a imagem estática de poder, funcionando como um símbolo de um sistema de opressão que se perpetua e se estabiliza, ecoando as estruturas de dominação históricas. Ela se revela como a manifestação tangível de uma força impessoal, que, embora inerte, conserva o poder de subjugar, imobilizar e infundir o medo. Sua presença intensifica a sensação de aprisionamento que a narradora experimenta nos planos físico e psicológico.

Esse momento constitui um dos vários pontos na narrativa em que a narradora se revela desprotegida; contudo, é nesta cena que a vulnerabilidade de seu corpo e sua obediência se tornam mais agudas, intensificando sua fragilidade diante das forças que a oprimem. O ambiente está imbuído de símbolos religiosos, conferindo à cena uma aura de oferenda ou rito de humilhação, que se configura como um marco da experiência de subordinação da narradora.

A expressão “sem roupa” não apenas expõe o corpo de maneira física, mas também revela a desproteção de sua subjetividade, tornando-a vulnerável no plano físico e psíquico. Essa nudez simbólica, despojada de qualquer forma de defesa, é exacerbada pela posição de rebaixamento, imposta pela postura de “joelhos” – um gesto que, em sua radicalidade, remete à reverência ou à rendição absoluta diante de uma autoridade superior, implicando um esvaziamento da própria autonomia corporal e espiritual.

A figura da estátua, nesse contexto, emerge como um símbolo da inflexibilidade das estruturas de poder que limitam e condicionam a liberdade de suas vítimas. Assim, a presença inerte da escultura pode ser interpretada como a persistência de uma autoridade opressiva, que, apesar de imóvel, exerce influência sobre a percepção e o comportamento de Amanda. Ao se recusar a encará-la, a narradora manifesta um desconforto profundo, sinalizando um temor.

O ato de abaixar a cabeça é emblemático, uma vez que, frequentemente, é associado à resignação diante de um opressor. Ao inclinar-se, seja física ou espiritualmente, a vítima assume uma posição de fragilidade, talvez como forma de evitar o confronto ou de se submeter ao poder estabelecido. No contexto da narrativa literária, pode ser lido como um gesto que representa a aceitação silenciosa a um sistema religioso de controle. Esse movimento pode ser interpretado como uma metáfora da conformidade, na qual a ação de curvar-se reflete tanto uma postura física quanto uma inclinação interior, um cedimento às pressões externas.

A partir de uma leitura alternativa, é possível perceber o gesto de não encarar a estátua como uma tentativa sutil de distanciamento do poder imposto pela imagem religiosa, um primeiro indício de resistência que começa a se manifestar de forma discreta. Embora o corpo da narradora se submeta momentaneamente à dominação representada pela figura imponente da estátua, a mente e o espírito da personagem parecem se recusar, ainda que de forma silenciosa, a ceder completamente. A postura de abaixar a cabeça, inicialmente compreendida como um símbolo de submissão, pode ser reinterpretada como um campo de germinação da rebeldia interna, um terreno fértil para uma resistência latente que ainda não se manifesta abertamente, mas que prepara o terreno para um eventual levante contra o dominador. Essa leitura implica em reconhecer a complexidade da experiência da vítima, que se vê imersa em um jogo ambíguo entre os momentos de conformidade e os gestos, ainda que sutis, de insurgência. Ao considerar essa dimensão, é possível perceber como a personagem, embora presa à rigidez da imposição, conserva em seu interior o potencial de subversão, marcado por uma luta que não se dá de maneira linear, mas segue uma trajetória cheia de contradições, hesitações, estratégias de sobrevivência furtivas e gestos de resistência silenciosa.

A vela derretida, com sua chama que “se debate em reflexos na parede”, ergue-se como uma das imagens mais poéticas e ambíguas do texto, carregada de significados que convidam à interpretação. Em um primeiro olhar, a vela, tradicionalmente ligada à luz e à transcendência, assume, neste contexto, o papel de um símbolo de fragilidade e instabilidade. O fato de estar “derretida pela metade” acentua a ideia de impermanência, revelando a

vulnerabilidade do que, à primeira vista, parece sólido e seguro. Esse contraste entre a chama vacilante e a vela em derretimento pode ser visto como uma metáfora da condição da narradora, que se encontra em um estado de tensão constante entre o impulso de resistência e a força esmagadora das forças opressoras que a aprisionam. A vela, assim, não apenas reflete a transitoriedade das coisas, mas também personifica a luta interna de Amanda, cujas energias de resistência estão em constante batalha contra as forças externas que buscam subjugar sua autonomia e seu ser. Esse movimento, ainda que silencioso, transmite a hesitação, o medo e a dúvida que permeiam sua experiência existencial. A vela, incapaz de sustentar uma chama constante, torna-se um reflexo da inquietude que permeia o corpo da menina, uma corporalidade sobrecarregada pela dor, mas impossibilitada de expressá-la plenamente.

A chama que “vive por mim o medo que meu corpo não podia ganir” sugere uma dissociação profunda entre o físico e o psíquico, como se o medo, ao invés de se manifestar de maneira tangível e corporal, fosse uma experiência dispersa, algo que transborda os limites do corpo e se reflete no ambiente ao redor. A luz vacilante da vela se torna, assim, uma metáfora do próprio medo fragmentado de Amanda, que não se traduz em uma única forma, mas se espalha pelo espaço, reverberando nas paredes, como se a própria narrativa do medo fosse desconstruída e se desintegrasse no vazio. Esse reflexo na parede simboliza o deslocamento da dor, que não pode ser plenamente expressa no corpo, mas se reflete na fissura do espaço e na desintegração da experiência. Neste sentido, a chama torna-se um símbolo do medo contido, que, embora não se manifeste de maneira explícita, insiste em se expandir e se refletir no espaço em torno da narradora.

Porém, ao mesmo tempo, esse “debater-se” na parede sinaliza uma forma de resistência silenciosa, uma luta contra a opressão invisível e internalizada. A chama pode significar uma tentativa de superar, um esforço de transbordar a limitação da dor e da opressão. Assim, a vela, com sua chama vacilante, encapsula a tensão entre a fragilidade do ser e a força de uma resistência interna que ainda não se expressa plenamente, mas se reflete nas sombras da parede, como uma resistência contida, mas presente.

Ao examinarmos o *explicit* da narrativa, podemos observar a indiscutível transformação da narradora em relação às suas primeiras palavras. -O ato de levantar, tanto em seu caráter material quanto simbólico, ressignifica-se como uma afirmação da agência feminina. Ao distanciar-se da estátua, a narradora desvincula-se da subordinação religiosa que a aprisionava e reconquista sua autonomia, reafirmando a posse de seu corpo e de sua subjetividade.

Esse gesto se configura como uma ação emancipada, um rompimento com a passividade imposta pelo padrão imposto à corporalidade feminina, Marlene, e com a estrutura patriarcal que ela personifica. A estátua, até aquele momento uma presença impositiva, perde seu poder de controle, pois a narradora não se submete mais à autoridade de seu simbolismo religioso. Levantar-se, assim, surge como um contraponto imediato à prostração inicial, iluminando uma transformação tanto interna quanto externa da personagem. Esse movimento físico, portanto, é uma metáfora da reexistência, que, ao se desviar da estátua, também se distancia da história de opressão que ela representa.

Por meio dessa ação, a narradora deixa para trás as amarras que a vinculavam ao sofrimento silencioso, afirmando sua identidade e sua liberdade de uma forma que não se dá por completo, mas que inicia um novo ciclo de reexistência. O deslocamento da estátua sobre a “terra mexida” simboliza um movimento de reconfiguração de um espaço antes colonizado pela força autoritária da avó. A transformação de Amanda, portanto, não se dá de maneira linear ou imediata, mas como uma tomada de consciência gradual. O gesto final de se levantar encarna não apenas uma libertação, mas uma nova articulação de poder.

O movimento de levantar-se, ao romper com a posição de submissão inicial, sugere que, ao contrário da opressão contínua que permeia sua história, existe, sim, a possibilidade de autoempoderamento. Essa autossuficiência, contudo, não é individual e isolada, mas uma força relacional que reverbera e se expande a partir das interações do sujeito com o mundo à sua volta. O corpo que se levanta não está apenas afirmando sua autonomia, mas também ressignificando as relações de poder que o cercam, especialmente aquelas baseadas no controle religioso, patriarcal e familiar.

Ao se reerguer, a narradora não está apenas recusando a passividade imposta, mas contestando as estruturas de opressão que moldaram sua existência, gerando uma abertura para a reconfiguração das suas próprias relações de subjetividade e identidade. Nesse movimento, a noção de autonomia se expande para além do individual, inserindo-se numa complexa rede de transformações culturais, sociais e familiares que questionam as bases da autoridade imposta e abrem espaço para uma nova dinâmica de poder. Assim, o gesto de levantar-se ressurgue como uma possibilidade de resistência, mas também de reinvenção e reapropriação, tanto do corpo quanto da própria narrativa de opressão.

Convém deter-se na imagem final da estátua “deixada em pé sobre a terra mexida”, que encerra o romance com uma potente sobrecarga simbólica. Ao longo da narrativa, esse artefato se impõe como um dispositivo de vigilância e controle, um ícone que encarna o poder coercitivo da religiosidade patriarcal e da moral disciplinadora. Erguida por Marlene, a

estátua não apenas simboliza o luto e a sacralização da filha morta, mas converte-se em um elemento religioso que impõe à neta uma vida de reclusão e obediência, cristalizando a reprodução de valores cristãos e patriarcais sob a máscara da devoção materna.

Embora possa parecer reiterativo, é preciso, aqui, retomar, brevemente, a cena do capítulo inaugural do romance, quando Amanda se vê compelida a dobrar os joelhos diante da imagem da mãe santificada, alocada no alto de um oratório. A narradora olha de baixo para cima, gesto que não apenas explicita a hierarquia entre observada (Amanda) e observadora (estátua), mas inscreve, visual e simbolicamente, a assimetria de poder que define sua existência. A estátua, nesse contexto, opera como uma instância de poder, cuja autoridade se ancora na verticalidade da imagem e na sacralidade do lugar, atualizando no plano íntimo da casa as lógicas históricas de vigilância e submissão. Trata-se de uma cena em que a materialidade do sagrado assume a função de instrumento disciplinar, evocando os fundamentos coloniais e religiosos que sustentam a repressão dos corpos femininos e racializados. O oratório doméstico com superfície rígida, espaço do sagrado privado, converge com o imaginário da igreja institucional para reforçar a domesticidade como *locus* da submissão feminina. Contudo, essa imagem de dominação absoluta será radicalmente ressignificada no desfecho do romance. Na cena final, Amanda, agora ereta e consciente de sua ação, carrega nos braços a mesma estátua que, outrora, encarnava o medo e a submissão. Após lavá-la com suas próprias mãos (cf. página 128), ela a deposita sobre a terra revolvida – imagem que metaforiza a subversão da base rígida do oratório que a sustentava. A postura ereta da personagem, em contraste com a posição submissa do início, já sinaliza uma inflexão narrativa fundamental: a sujeição dá lugar à agência. A terra mexida, por sua vez, rompe com a ideia de suporte firme e estável que sustentava a autoridade incontestável da estátua no início da narrativa. O terreno agora é outro – literal e simbolicamente. Foi escavado pelas mãos das mulheres, perturbado pelo gesto ritual de reconfiguração e também pela força desestabilizadora da memória e da palavra. A terra, aqui, não é apenas suporte, mas espaço de reconfiguração: aquilo que acolhe a marca do passado, mas também se abre à potência de reinvenção.

A contraposição entre essas duas cenas – da estátua intocada na base rígida do oratório à mesma imagem “lavada” na instabilidade da terra revolvida – constrói uma metáfora narrativa de rara densidade. Se, por um lado, a imagem continua a figurar como vestígio de um poder disciplinador que se recusa a desaparecer, por outro, sua permanência é desestabilizada pelo movimento de Amanda, que a transfere do espaço da sujeição para o território de deslocamento. A estátua não é destruída, mas é transposta, reposicionada sobre

um chão já não passível de sustentar a mesma ordem simbólica. O romance, assim, sugere que as estruturas opressoras podem persistir, mas não inalteradas: o que era sagrado e intocável agora repousa sobre a instabilidade, sobre a terra revolvida pelo corpo feminino que insiste em redirecionar sua própria história.

Nesse gesto final, há uma operação simbólica que conjuga memória e insubordinação. O corpo de Amanda, que ao longo da narrativa é condicionado pelo medo, pela dor e pelo silêncio, emerge como agente de transformação. E a terra – espaço simbólico e material – torna-se metáfora da história como campo de disputas: não mais solo neutro, mas território cavado, revolto, onde se inscrevem as dores e os traumas, mas também a possibilidade de reconfiguração. Trata-se de um palimpsesto narrativo e afetivo em que a permanência do monumento convive com a instabilidade do chão que o sustenta – ruína e reinvenção em um mesmo gesto. A metáfora do palimpsesto está posta formalmente no romance *Corpo desfeito*, quando a narradora Amada relata: “E eu com a estátua nos meus braços. Coberta pelo pano de cetim azul, que eu também lembro de ter *lavado*”. (Arraes, 2022, p. 128). A cena final, em que Amanda deposita a estátua lavada sobre a terra revolvida, pode ser lida à luz da noção de palimpsesto narrativo e afetivo. Assim como nos pergaminhos medievais, em que a raspagem e o ato de lavar não apagavam integralmente as inscrições anteriores, mas deixavam vestígios sob a nova camada, também no romance de Arraes o gesto de deslocar a imagem não elimina os signos da tradição patriarcal e cristã: eles permanecem como cicatrizes visíveis, inscritas no corpo e na memória. A operação não é de destruição da estátua, mas de sua reinscrição. O poder disciplinador da imagem continua a existir, mas é reconfigurado quando transposto do oratório rígido para o solo instável. O palimpsesto, nesse sentido, oferece uma metáfora crítica da memória coletiva e da subjetividade feminina: o passado não desaparece, mas reaparece por transparência, contaminando o presente, mesmo quando este procura redesenhar seus sentidos.

Genette (2006) observa que toda obra deriva, em alguma medida, de outra, seja por transformação ou imitação, operando como um hipertexto que deixa entrever a inscrição anterior. O mesmo ocorre no romance: a estátua, ressignificada por Amanda, funciona como hipertexto da tradição religiosa que a subjuga. Sua permanência sobre a terra revolvida é como o texto novo sobreposto ao antigo – não oculta por completo a inscrição patriarcal, mas faz dela matéria de interferência e deslocamento. Nesse ponto, a metáfora do palimpsesto articula-se com a crítica feminista e decolonial: a história do patriarcado, tal como lembra Gerda Lerner (2019), não se apaga, mas persiste como camada sobre a qual novas experiências se escrevem, revelando os padrões hierárquicos que ainda regem o presente.

Do mesmo modo, a leitura de Leda Maria Martins (2021) sobre a vivência espiralar da temporalidade permite compreender que o retorno do passado nunca se dá de forma idêntica: ele ocorre em espiral, manifestando-se em repetições que regressam transformadas. O que retorna não é a simples repetição do mesmo, mas sua reinvenção, revestida de novos contornos a cada ciclo. A reiteração, longe de configurar redundância, converte-se em potência criadora, pulsação que alterna recuos e avanços, instaurando ritmo e desejo de transformação. Nesse horizonte, o corpo de Amanda, ao lavar e carregar a estátua, reatualiza o sagrado em outro registro: já não como submissão absoluta, mas como gesto de insubordinação ritual. A imagem permanece, mas deslocada e desestabilizada pela dinâmica feminina e espacial.

Ler esse gesto como palimpsesto significa reconhecer que a experiência feminina e sertaneja narrada por Arraes não se constitui pela substituição total do velho pelo novo, mas pela sobreposição conflituosa de camadas: a rigidez do oratório e a instabilidade da terra, o silêncio e a voz, a dor e a reinvenção. O romance sugere que a história das mulheres, inscrita sob o peso da colonialidade e do patriarcado, não pode ser simplesmente apagada, mas pode ser relida, desdobrada, reinscrita em outras superfícies. O solo revolvido, nesse sentido, é a pele do pergaminho: nele permanecem as marcas da opressão, mas também se abrem as linhas da reescrita, permitindo que novas narrativas germinem sobre o mesmo suporte.

Assim, a cena final em *Corpo desfeito* opera como metáfora do próprio processo histórico: palimpsesto em que a permanência do poder disciplinar não impede a emergência da resistência; antes, a convoca. Amanda, ao carregar a estátua com o corpo ereto, reinscreve a memória de sua mãe e, ao mesmo tempo, reconfigura o sertão como território simbólico de disputa, onde o passado se apresenta como vestígio, mas o presente o enuncia com outras intensidades. A terra revolvida é palimpsesto vivo: pele instável que guarda as cicatrizes da opressão, mas nelas faz germinar as linhas frágeis e persistentes da resistência.

Ao longo da narrativa, Amanda é constantemente interpelada por um conjunto de elementos religiosos que atuam como dispositivos de normatização de sua corporalidade e subjetividade. O espaço doméstico é organizado de modo a reforçar um ideal de virtuosidade feminina fundado no silêncio, na obediência e na repressão dos desejos, valores sustentados pelo discurso religioso tradicional. Os versículos bíblicos espalhados estrategicamente pela casa, sob a supervisão da avó Marlene, funcionam como marcas simbólicas de vigilância moral, buscando inscrever no corpo da jovem os limites daquilo que é permitido ser e sentir. No entanto, longe de ser inteiramente capturada por esse regime disciplinador, Amanda ativa um movimento crítico e sensível que resiste à interiorização da norma. A análise a seguir

evidencia esse processo, ao situar a narradora em outro cômodo da casa, onde, diante dos quadros com versículos, ela não apenas conta o que observa, mas interpreta e tensiona os signos de controle que lhe são impostos.

Na cena em que Amanda descreve os quadros com versículos espalhados pela casa: “[Vó Marlene] Também espalhou três cópias do mesmo quadro que exibia um versículo bíblico sobre mulheres virtuosas [...]” (Arraes, 2022, p. 59, inserção nossa), evidencia-se não apenas a presença de um código religioso imposto, mas a tentativa sistemática de disciplinar o olhar e o comportamento da narradora. Esses quadros funcionam como dispositivos pedagógicos de vigilância simbólica, em consonância com uma moralidade cristã que pretende regular o corpo feminino desde a infância. No entanto, a narradora interrompe o fluxo do relato com um comentário que relativiza e problematiza o valor normativo do versículo: “Seria uma mensagem para mainha? Ou seria sobre mulheres todas que conseguem esse título de virtuosidade? Me perguntei como elas seriam, não vestiriam vermelho, não escutariam música e nem veriam jornais? Com a pele seca e os cotovelos acinzentados?” (p. 59).

Esse momento configura-se, segundo Genette (2017), como uma intrusão do narrador, ou seja, um gesto em que a subjetividade da voz narrativa se projeta no enunciado de modo afetivo e crítico. O comentário de Amanda evidencia sua recusa à adesão automática à norma. Sua dúvida, ironia e desconforto revelam um desencaixe entre o modelo de mulher virtuosa promovido pelo discurso religioso e sua própria vivência corporal e sensível. Em vez de aceitar o versículo como diretriz, Amanda o interroga, desconstrói sua autoridade simbólica e propõe uma imagem satírica da “virtude”, associada à secura, à ausência de cor e ao apagamento sensorial. Esse gesto narrativo transforma o espaço da opressão em espaço de resistência subjetiva: diante do enunciado que pretende moldá-la, Amanda se ergue discursivamente, inscrevendo sua voz na contramão da obediência silenciosa que se esperava dela.

A crítica subjetiva da narradora diante dos versículos bíblicos antecipa um movimento mais amplo de enfrentamento simbólico que se intensifica na cena do quarto de reza, comentado anteriormente, espaço íntimo, reservado à devoção, mas que se converte em lugar de disciplinamento e submissão. A força da cena, no quarto de reza, reside na forma como o discurso narrativo evidencia o embate entre um corpo que é submetido e uma mente que não se cala. A intrusão narrativa, mais uma vez, ocorre no modo como Amanda transfere ao espaço e aos objetos o medo, o desconforto, a crítica e o desejo de escapar. Mesmo sem confrontar diretamente a estátua, símbolo da autoridade devocional materna construída por

Marlene, Amanda ressignifica o ato de abaixar a cabeça: não como gesto de obediência, mas como recusa silenciosa ao olhar que aprisiona.

A voz narrativa autodiegética tece, portanto, uma trajetória que parte da coerção simbólica e avança rumo à crítica e à emancipação. Ao vincular a cena dos versículos com a do quarto de reza, percebe-se que o espaço doméstico, religioso e afetivo é também um campo de disputa, no qual a palavra da narradora emerge como resistência. O corpo que sofre é o mesmo que narra e, ao narrar, inscreve-se no mundo de forma insurgente, resgatando a autonomia e reconfigurando o sertão como um território de linguagem, dor e reexistência.

Esse embate entre corpo, espaço e discurso religioso lido, à luz do conceito de *lócus* fraturado (Lugones, 2014), funciona como expressão de uma subjetividade cindida pelas múltiplas formas de opressão que incidem sobre a narradora. Amanda habita um espaço no qual o colonialismo, o patriarcado e a religiosidade popular se entrelaçam na tentativa de regular seu corpo e silenciar sua voz. No entanto, é justamente dessa fratura, entre o que lhe é imposto e o que ela sente, entre o gesto ritual e a recusa interna, que emerge sua agência crítica e narrativa. O *lócus* fraturado, nesse sentido, não é apenas espaço de dor, mas também de produção de saber, de deslocamento e de reexistência. A narradora de *Corpo desfeito*, ao tensionar os signos que pretendem dominá-la, rearticula sua posição de enunciação e, assim, reinscreve sua experiência como mulher sertaneja negra dentro de uma cartografia simbólica própria, que desestabiliza os discursos totalizantes e funda uma voz insurgente.

Essa reconfiguração da resistência também se manifesta fora do espaço doméstico, especialmente quando a narradora é transferida, por decisão da avó, para uma escola religiosa, marcada pela estética devocional de Juazeiro: bancos de madeira, altar católico, imagens de Padre Cícero e da Virgem Maria. Um ambiente que, aos olhos de Marlene, oferecia a garantia simbólica de um controle mais eficaz sobre o corpo e a conduta da neta. No entanto, se o espaço escolar pretendia repetir a lógica normatizadora da casa, a narradora não o vivencia de forma passiva. Sentindo-se deslocada e observada com desprezo pelos colegas, identificada como a “a garota do vestido azul que parecia uma freirinha” (Arraes 2022, p. 81), Amanda elabora, em silêncio, uma estratégia discursiva que converte o aparato religioso em instrumento de proteção simbólica. Ao justificar sua aparência incomum com a explicação de que tudo se tratava de uma “promessa”, a narradora mobiliza o próprio repertório religioso, apropriando-se da linguagem normativa que a oprime para se blindar contra o escárnio. Sua recusa em revelar a violência vivida em casa, substituída por uma narrativa socialmente aceitável, revela um gesto de astúcia e resistência: em vez de se entregar ao juízo dos colegas, ela reinscreve sua experiência sob a aparência da devoção. Nesse movimento, Amanda não

apenas sobrevive ao ambiente escolar hostil, mas tece sua voz nas bordas da fratura, fazendo do discurso religioso, imposto como controle, um disfarce tático de autodefesa e dignidade.

Essa ambiguidade atravessa a narrativa de ponta a ponta, o sagrado e o violento se relacionam em tramas simbólicas indissociáveis. A própria narradora, já no primeiro capítulo, sugere a complexidade dessa relação ao afirmar que por ser uma menina de doze anos ainda não sabia distinguir como “o abrigo e a caverna se confundem”, revelando o modo como as figuras da estátua de Fabiana e da avó, ambas enredadas por dispositivos de fé, operam simultaneamente como presença acolhedora e força de aprisionamento. A estátua da mãe santificada, erguida por Marlene, torna-se símbolo dessa duplicidade: um ícone de devoção que, ao invés de consolar, vigia e impõe silêncio; um abrigo que se converte em cárcere. Da mesma forma, a religiosidade da avó, que deveria oferecer proteção, assume contornos disciplinadores, transformando o cuidado em coerção moral. Nesse contexto, Juazeiro do Norte não é apenas o cenário externo da narrativa, mas uma espacialidade tensionada entre o culto e o castigo, entre a promessa de salvação e o peso da submissão. Amanda, ao habitar e narrar esse espaço, revela que religião e opressão podem ser facetas do mesmo gesto, e que resistir, para ela, exige manipular com precisão os signos da crença que também a ferem.

Essa vivência simultânea de proteção e repressão inscreve Amanda em uma ambivalência subjetiva profundamente complexa. Trata-se de uma condição existencial situada, nos termos de Lugones (2014), no *lócus* ocupado por mulheres racializadas e colonizadas, que vivenciam a tensão entre sistemas de opressão e vínculos de pertencimento, entre posições de subalternidade e saberes forjados a partir de suas próprias experiências históricas e culturais. Amanda não se encontra fora do lugar que a violenta; ela o habita e dele faz parte. No entanto, é também a consciência que o interroga e, ainda que ferida, o reinscreve por meio da linguagem. O *lócus* fraturado, nesse contexto, é espaço de ruptura e, simultaneamente, de produção de sentido, de resistência situada e de crítica enraizada. A ambiguidade do abrigo que acolhe e aprisiona e da fé que protege e fere encarna-se no corpo da narradora, que narra desde esse lugar cindido, tenso e insurgente. É a partir dessa fratura que Amanda transforma a experiência de dor em discurso e torna o sertão um território narrativo de r-existência.

A narração autodiegética em *Corpo desfeito* mobiliza, como recurso estético fundamental, a intrusão da narradora diante dos eventos narrados. Ao lançar mão de um recurso que interrompe o fluxo narrativo para inserir comentários, reflexões ou juízos, Amanda inscreve sua presença como consciência crítica e subjetividade ativa, fazendo da intrusão narrativa não um planejamento ornamental, mas um gesto estético-político que revela

a própria tessitura da resistência. Ao intervir diretamente no curso da narração, dissolve a ilusão de transparência da ficção e reinscreve o corpo ferido como corpo que pensa, que lembra e que denuncia. Dessa forma, tensionam-se os limites entre o vívido e o narrado, entre o sofrimento e sua elaboração simbólica, deslocando o leitor para um *lôcus* fraturado no qual a dor não é silenciada, mas transformada em matéria narrativa. Nesse espaço liminar permeado de ambivalências, o corpo desfeito é também aquele que enuncia: desfaz-se da condição de mera vítima da violência e se refaz como sujeito de uma memória insurgente, que se recusa a ser contido e silenciado.

3.2 Na Chapada Diamantina: “Giros hábeis” e “rios em fúria” se confluenciam

E como é que às criaturas confere-se andarem soltas, assim, separadas umas das outras, como bolas ou caixas, com cada qual um mistério particular, por aí? A gente aceita Adão e seu infinito quociente de almas. Não o tremendo desperdiçar de forças que há em todo desastre.

João Guimarães Rosa,
Tutameia: terceiras estórias (1967)

E se existirem outros universos, também eles, ainda, estarão junto conosco no mesmo barco. E deus não é uma entidade... É o total de um processo criativo e indecifrável em devir do qual cada um de nós, pessoa, animal, pedra, capim, astro, asteroide, vento, sopro e suspiro, desgosto e dor, euforia e glória, faz parte integrante e inalienável.

Ruy Duarte de Carvalho,
“Decálogo neo-animista” (2010)

Em *Torto arado*, a Chapada Diamantina, situada no sertão baiano, é representada como uma espacialidade relacional, cujos sentidos emergem das experiências, memórias e práticas que a atravessam. Entre os elementos que tornam reconhecível essa instância externa no interior da diegese, destaca-se a forte presença do jarê, sistema religioso afro-indígena, de existência restrita àquela região da Bahia. Suas práticas, símbolos e saberes resultam de um processo histórico de reinscrição das tradições religiosas de matriz africana³⁰ no contexto brasileiro, por meio do qual os povos escravizados elaboraram formas de continuidade

³⁰ Nesta tese, o termo matriz assume uma dupla significação articulada: refere-se, simultaneamente, ao seu sentido generativo – tal como empregado em contextos nativos, em que se estabelece uma relação com a África não apenas como entidade geográfica, mas como dimensão simbólica, imaginária e, sobretudo, existencial – e ao seu sentido matemático, que evoca a ideia de arranjos e transformações dinâmicas entre essas referências. (Banaggia, 2016)

cultural, resistência simbólica pela reorganização do sagrado. O jarê, como veremos, condensa em sua configuração múltiplas camadas históricas, culturais e espirituais, expressando a permanência de cosmologias e cosmogonias africanas que, embora submetidas à violência do apagamento colonial, sobreviveram por meio do sincretismo³¹ e da oralidade.

Entre os múltiplos elementos que compõem a prática religiosa abordada neste subcapítulo, destaca-se a concepção animista do universo, entendida como um modo de consciência espiritual e de existência, ou *modus vivendi*, profundamente enraizado tanto nos imaginários das tradições africanas – como, dentre muitas outras, a Mitologia³² dos banto e a Ìṣẹ̀ṣe dos iorubá – quanto nas tradições indígenas. Em ambas, prevalece uma percepção de mundo que reconhece a vitalidade, a agência e o caráter interdependente de todas as formas de vida instaurando relações de reciprocidade entre seres humanos, natureza e forças invisíveis. De acordo com o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2004, p. 235), o animismo, comum a muitos povos do continente, é “largamente proclamado como reconhecimento da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não-humanos, a quem nós modernos sempre estivemos cegos, por conta de nosso hábito tolo, para não dizer perverso, de pensar por dicotomias.” Trata-se, assim, de uma ontologia relacional que coloca em xeque a dicotomia moderna entre sujeito e objeto, e sustenta práticas espirituais e existenciais orientadas pelo cuidado e pela ancestralidade. Essa perspectiva é evocada pelo filósofo indígena Ailton Krenak (2019), ao refletir sobre os modos de existência dos povos que permanecem conectados à terra como fundamento ontológico e ético de suas vidas. Em suas palavras, “são caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes, a sub-humanidade”, aqueles que “ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta”, “nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina” e insistem em permanecer agarrados à mãe-terra. Para o autor, o vínculo orgânico e afetivo com a natureza e o território – expresso animicamente como desejo dessa gente de “comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra” – constitui uma forma de resistência ancestral frente às violências do extrativismo e às estratégias coloniais de desagregação dos corpos e saberes. “A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe.” (Krenak, 2019, pp. 21-22).

³¹ Fusão de elementos provenientes de diferentes tradições religiosas e culturais – como as de matriz banto, iorubá, indígena e católica – que, no contexto colonial brasileiro, se combinaram em práticas espirituais híbridas e resistentes, expressando formas de reelaboração simbólica diante da violência e da dominação religiosa eurocêntrica.

³² Sistema de crenças e mitos dos povos banto, um dos maiores grupos etnolinguísticos da África.

Essa concepção relacional de mundo, sustentada em cosmologias animistas e em modos de existência intrinsecamente ligados à terra, fornece uma chave interpretativa fundamental para a compreensão do papel representativo do jarê em *Torto arado*. Mais do que um simples elemento de contextualização religiosa, ele constitui um sistema espiritual forjado no entrecruzamento das violências coloniais com as práticas de resistência dos povos africanos transplantados para o Brasil. Sua presença no romance não se dá como pano de fundo etnográfico, mas como eixo estruturante da experiência narrativa: é a partir dele que se configuram os vínculos entre corpo, território e ancestralidade. A gênese de sistema – como prática espiritual e cosmopolítica – está imbricada à própria história das personagens, cujas trajetórias revelam como essa religiosidade afro-indígena sustenta não apenas formas de resistência às estruturas opressoras, mas também outras formas de significar o mundo. Ao mobilizar essa consciência religiosa como força estética e política, Vieira Junior projeta no tecido da ficção uma crítica à colonialidade do saber, ao mesmo tempo em que propõe, pela linguagem literária, uma revalorização das epistemologias do Sul e das cosmopercepções historicamente silenciadas.

Apreender a formação e as práticas do jarê requer, em primeiro lugar, um deslocamento temporal até os séculos XVI ao XIX, período reconhecido como a era da modernidade. Nesse intervalo, foram consolidados diversos processos históricos fundamentais, entre os quais se destacam a perversa comercialização de povos escravizados e a elaboração de demarcadores civilizatórios que construíram a imagem de tais povos como “selvagens” ou “primitivos”. Ao longo desse período, estima-se que aproximadamente 10 milhões de africanos tenham sido trazidos às Américas pelo tráfico negreiro, sendo que “metade desse contingente era constituída pelos *banto*, termo que designa de forma abrangente uma grande gama de povos e culturas que habitam a região da África Central, onde atualmente se encontram países como Angola, Moçambique, Congo etc.” (Silva et al., 2023, p. 11, grifo nosso). A partir do século XVIII, populações do complexo étnico *iorubá* passaram a compartilhar o mesmo destino. Habitantes da chamada Costa da Mina – região que atualmente compreende Nigéria, Benim e Togo – foram trazidos ao Brasil, especialmente para o trabalho nas minas de ouro e diamante. Desde os primeiros contatos com os colonialismos cristãos, as cosmologias e cosmogonias desses povos, embora submetidas a transformações profundas, permaneceram atuantes em processos de resistência e adaptação diante das tentativas de apagamento cultural promovidas pelos colonizadores.

É precisamente essa perspectiva histórica e religiosa dos povos africanos que orienta a reflexão aqui desenvolvida. Ainda que arrancados violentamente de seus territórios e

considerados como mercadorias pelo sistema escravista, esses sujeitos não se reduziram à condição de objetos da dominação colonial: fraturaram o *lócus*, mobilizando, ao longo do tempo, estratégias de resistência e reinvenção; ou, nos termos de Gilroy (2001, p. 31), engajaram-se em múltiplas lutas por emancipação, autonomia e cidadania. Entre essas estratégias, uma das mais significativas foi o sincretismo religioso, entendido não como simples adaptação, mas como forma de salvaguardar suas tradições. Mediante a fusão entre elementos de matrizes africanas, indígenas e cristãs, os sujeitos negros escravizados puderam preservar práticas rituais e reconfigurar subjetividades, reinscrevendo-se nos interstícios da cultura dominante, marcadas pelas imposições do cristianismo colonial e por mecanismos sistemáticos de repressão cultural. Esse gesto de sincretismo ultrapassa o plano ritualístico: constitui uma operação existencial epistêmica e política, por meio da qual se ativam memórias ancestrais e se criam linguagens de sobrevivência. Nesse sentido, é como uma tecnologia relacional, que atualiza sentidos em novos territórios e assegura a transmissão intergeracional de memórias e saberes silenciados pela violência colonial.

Na tese *As forças do jarê: movimento e criatividade na religião de matriz africana na Chapada Diamantina*, Gabriel Banaggia (2013) mostra como o jarê se constitui como uma expressão viva de subjetividades que, no século XIX, deram origem a uma tradição espiritual singular, forjada pela sobreposição de elementos nagôs a um substrato banto. Essa constatação resulta tanto da análise de traços linguísticos quanto da escuta atenta de relatos orais de antigos moradores da região, os quais indicam que, na Chapada Diamantina, se consolida um processo análogo ao que, em outras partes do país, deu origem aos candomblés (Senna *apud* Banaggia, 2013). Com base em estudos antropológicos, o autor esclarece a etimologia do termo jarê, atribuindo-lhe a provável origem iorubá, com significados que podem variar entre “quase cair ao solo” e “cortar através”, ambos apontando aspectos centrais do rito. Outra possibilidade, também considerada pelo autor, associa jarê ao termo *njale*, que designa um ritual de caçadores oriundos de regiões hoje correspondentes à Nigéria e ao Benim, na Costa da Mina, como mencionado anteriormente.

O século XIX foi marcado por um fluxo migratório decorrente da exploração diamantífera nas serras baianas, atraindo para a Chapada Diamantina um grupo de senhoras nagôs – mulheres falantes de iorubá, escravizadas ou autônomas – que exerceram importante papel de liderança espiritual e comunitária nos quilombos da região. Segundo Banaggia (2013, p. 115), “quando se menciona seu conjunto, às nagôs do passado refere-se sempre no feminino, comentando-se também como eram as mulheres que chefiavam as casas”. Essas mulheres cultuavam o jarê em espaços domésticos, conduzindo rituais em iorubá, de modo a

serem entendidas apenas por quem compartilhava o mesmo universo simbólico. Nas palavras do pesquisador, as nagôs e suas primeiras descendentes praticavam o jarê

no interior de suas casas, ‘falando cortado’, ou seja, em iorubá, não sendo entendidas por aqueles que não falavam sua língua ou, como me foi dito, de modo a que ‘só entendesse quem tinha que entender’. Além dos salões nos quais aconteciam os toques e danças, suas casas possuíam dois compartimentos distintos para o acondicionamento de seus objetos rituais e estatuetas, sendo uma dedicada aos mais diretamente africanos e a outra aos demais. Ao mesmo tempo, contudo, as nagôs se viram na responsabilidade de prestar culto a entidades que deviam ser reverenciadas na parte de fora de suas casas, ainda que não a céu aberto: os caboclos, espíritos ligados aos indígenas. (Banaggia, 2013, p.117).

Cabe destacar, ao menos, dois aspectos instigantes dessa passagem, que revelam a materialização daquilo que perspectivas feministas decoloniais traduziriam como agenciamento de mulheres racializadas: práticas cotidianas e subterrâneas de resistência e invenção, por meio das quais essas sujeitas mantiveram viva sua dignidade, suas cosmo percepções e sua capacidade de existir para além dos limites impostos pela colonialidade do poder, do saber e do ser. Em primeiro lugar, as práticas religiosas por elas conduzidas eram resguardadas no interior dos espaços domésticos e verbalizadas em iorubá, idioma ancestral que escapava à inteligibilidade dos dispositivos coloniais. Ao mesmo tempo, essas mulheres se viam comprometidas com o culto a entidades associadas ao universo indígena, os caboclos, cuja reverência proporciona um deslocamento do espaço do rito para fora da casa, ainda que não completamente exposta ao espaço aberto. Esse movimento ritualístico expressa simultaneamente uma deferência simbólica à força telúrica dessas entidades e arranjos sincréticos forjados nas encruzilhadas coloniais, nas quais se sobrepõem cosmologias e hierarquias raciais.

A separação tradicional entre orixás e caboclos, muitas vezes atribuída às suas diferentes origens – africana e indígena –, revela, na verdade, um sistema de classificação moldado por dinâmicas de poder. Ao realizarem os cultos aos caboclos no limiar das casas, as senhoras nagôs não apenas reconheciam a dimensão territorial desses espíritos, mas também integravam, aos seus repertórios herdados, uma sabedoria espiritual de matriz indígena. Tal prática expõe, num só gesto, a plasticidade do sistema religioso afro-brasileiro e a complexidade das alianças espirituais entre povos subalternizados. Trata-se de um movimento que afirma a convivência entre cosmologias distintas, ao mesmo tempo que tensiona as lógicas coloniais que hierarquizaram corpos, saberes e territórios. Essa dimensão do culto aos caboclos pode ser lida, à luz do pensamento decolonial, como uma insurgência epistêmica: ao recusar a pureza como valor e cuidar dos espíritos da floresta, essas mulheres instauram um

pacto interétnico de reexistência. No ato de deslocar o altar, constroem vínculos com a terra, com a memória indígena e com a potência dos espíritos que, usando os termos de Krenak (2019), sobrevivem nas bordas – simbólicas e espaciais – do mundo colonizado.

Tais práticas podem ser interpretadas como fôlegos de luta que se articulam ao *lócus* fraturado (Lugones, 2014). Aqui, essa concepção revela uma condição de substratos que, embora oprimidas pela colonialidade, recusam-se à assimilação total, articulando estratégias de sobrevivência e criação que operam nas frestas da ordem dominante. Ao preservar o jarê em sua língua originária e nos ambientes íntimos, essas mulheres criam territórios de continuidade existencial, nos quais o saber africano ancestral é transmitido por meio da oralidade, do rito e da espiritualidade encarnada. Trata-se de uma tática de ocultamento estratégico que, ao escapar ao olhar colonizador, sustenta uma temporalidade contracolonial, em que o passado permanece vivo no presente: à maneira do tempo espiralar concebido por Martins (2021), mediante o qual a história é reinscrita como continuidade ritual, afetiva e política. Assim, longe de serem meros gestos de adaptação, essas práticas revelam a potência de um agenciamento feminino negro que sustenta mundos possíveis em meio ao desamparo e à expropriação sistemática.

Nessa perspectiva, propomos que o romance *Torto arado* convoca o leitor a reconhecer a religiosidade, através das vozes femininas que narram, como um dispositivo estratégico de um *lócus* de enunciação negro, feminino e coletivo, conferindo visibilidade à sua dimensão estético-política, aos seus processos de resistência e às suas práticas de reexistência. A noção de reexistência, aqui mobilizada, é constitutiva da lógica do *lócus* fraturado, uma vez que se a colonialidade, constitutiva da modernidade, opera como instrumento de controle e apagamento dos corpos subalternizados – negando sistematicamente a existência de outros mundos e ontologias –, é precisamente pela fratura desse *lócus* que se inaugura a reexistência (Lugones, 2014). Essa fratura não significa ruptura total, mas a presença de um sujeito que recusa a aniquilação simbólica ao afirmar modos alternativos de habitar o mundo. Trata-se da emergência de uma subjetividade ativa que, ao resistir à invasão colonial de si mesma, enraíza-se na comunidade, desde o habitar-se a si mesma (Lugones, 2014, p. 943). Essa operação marca o deslocamento de um lugar de submissão para um lugar de enunciação crítica e existencial.

É nesse contexto que a constituição do *jarê* como sistema ritual flexível – encapsulada por necessidades locais e liderada por mulheres negras nagôs – se imprime como testemunho das formas de organização espiritual, política e comunitária que atravessam o sertão da Chapada Diamantina. Essa compreensão repercute diretamente na leitura do romance *Torto*

arado, no qual as práticas religiosas protagonizadas pelas personagens evocam uma linhagem ancestral que articula espiritualidade e movimento de luta. E, nesse horizonte, a narrativa configura o sertão como um território vivo e espiritualizado, onde corpo, terra e memória se confluenciam, instaurando uma dimensão relacional que ultrapassa os limites da espacialidade física.

Nessa dinâmica, o espaço sertanejo deixa de ser mero cenário para tornar-se extensão sensível da corporalidade negra e feminina. Assim como as nagôs, as personagens de Vieira Junior não apenas habitam o sertão, mas também transformam sua paisagem – mediante práticas de cuidado, saber ritual e insubmissão cotidiana – em um fundamento epistêmico e ontológico. Nesse horizonte, a religiosidade vivida pelas personagens ficcionais configura-se, simultaneamente, como representação e como sustentação de um modo outro de habitar, conhecer e resistir no mundo. Alinha-se, assim, de forma poética, à lógica insurgente do *locus* fraturado e do tempo espiralar, convergindo, por conseguinte, com a força criadora da reexistência. Essa ideia de reexistência, tal qual operada pela comunidade quilombola representada em *Torto arado*, articula-se, ainda, ao conceito científico histórico-humanista de quilombismo proposto por Abdias Nascimento (2022), que atua em favor da decolonialidade pensada como um projeto político-acadêmico arrolado em séculos de luta do povo negro. Para esse autor, a concepção de reexistência expressa-se como afirmativa da condição humana, étnica e cultural, em que a população negra engloba práticas libertárias e assume o domínio de si, de sua própria história, a partir de elementos de sua subjetividade manifestos, dentre outros componentes, em sua religiosidade. A luta pela reexistência, nas palavras do autor, passa pela “Reinvenção de um caminho afro-brasileiro de vida fundado em sua experiência histórica, na utilização do conhecimento crítico e inventivo de suas instituições golpeadas pelo colonialismo e o racismo.” (Nascimento, 2002, p. 264). Nessa perspectiva, consideram-se os processos de reconstituição de uma sociedade no presente, direcionada ao futuro, sem perder de vista os aspectos úteis e positivos do acervo do passado. A abstração de um futuro modelar para a população negra “tanto exige uma realidade em termos de pão, moradia, saúde, trabalho, como requer um clima moral e espiritual de respeito às componentes mais sensíveis da personalidade negra expressas em sua religião, cultura, história, costumes e outras formas.” (Nascimento, 2002, p. 264). Portanto, é a partir dessa ótica que se pode ler movimentos de resistência e reexistência que transformam espaços e realidades, contra a invasão colonial de outros mundos que constituem a subjetividade dos corpos subalternizados.

O jarê é configurado como linha de força desse trajeto. Banaggia (2013) esclarece que o esse sistema religioso abriga especificidades vinculadas ao povoamento da Chapada

Diamantina, estruturado em torno da exploração de pedras preciosas. Na contemporaneidade, entretanto, o cenário passou por importantes transformações econômicas: a economia regional, outrora sustentada pelo extrativismo mineral, foi progressivamente redefinida e convertida em um polo de ecoturismo com projeção internacional. Essa dinâmica exemplifica a dimensão relacional do espaço uma vez que dar a ver um território em disputa simbólica e material, atravessada por redes de poder, saber e afeto que a conectam a múltiplas temporalidades e subjetividades. O espaço, nesse sentido, é continuamente (re)produzido por relações desiguais, interesses econômicos e modos de existência que resistem à homogeneização global (Massey, 2008). Assim, o que se projeta como ecoturismo pode também silenciar memórias locais, apagando formas ancestrais de relação com a terra que ainda persistem como força viva de reexistência.

À luz dessas transformações, torna-se evidente a postura contracolonial dos sujeitos africanos e seus descendentes tendo no caráter religioso, praticado desde sua chegada à região, um instrumento fundamental. O jarê, nesse contexto, não apenas garante a continuidade da ancestralidade africana como força vital, mas também atua como elemento determinante na reestruturação identitária e material do espaço, influenciando diretamente a dinâmica econômica local. Esse processo de transformação remete-nos, uma vez mais, às reflexões de Nascimento (2022) em relação aos esforços do povo negro pela persistência de sua religião, cultura e costumes, tendo o princípio religioso como motor nuclear de resistência e reexistência:

Agredidos de todos os lados, foi em suas religiões ancestrais que o africano encontrou um espaço onde se apoiar e defender o que lhe restava de identidade humana. E, cientes desse fato, tanto a sociedade institucionalizada como a religião oficial do Estado, o catolicismo durante o período colonial, não deram tréguas às religiões vindas da África. Acusadas de cultos fetichistas, sofriam a condenação dos sacerdotes católicos e a repressão policial. Mas a verdade é que a despeito da manipulação de tantas estratégias e recursos para degradar, distorcer e esmagar a herança africana, a cultura convencionalmente tida como a dominante careceu de aptidão para concretizar os objetivos que perseguia. Instituições e tradições de diversas culturas transplantadas da África para o Brasil permanecem existindo em todo o seu brilho e vitalidade. Algumas dessas culturas deixaram sua marca indelével na face cultural brasileira; outras conservam intacto todo um sistema de pensamento simbólico, de teologia e cosmologia. Nenhuma das expressões culturais se rendeu passiva ou facilmente à tentativa, sutil ou violenta, da destruição colonizadora. [...] Isto resultou numa diversidade de situações entre elas [culturas africanas], em termos de desenvolvimento, de visibilidade e prestígio. (Nascimento, 2022, p. 89).

No que tange à constituição da religião ancestral que confere visibilidade simbólica aos sujeitos afrodescendentes e ao espaço representado no romance de Vieira Junior importa

reiterar que, no mundo empírico, o jarê emerge no contexto da diáspora negra como características religiosas exclusivas da região da Chapada Diamantina, cuja gênese e manutenção se vinculam historicamente ao agenciamento feminino. Conforme exposto anteriormente, trata-se de um sistema de cooperação estruturado a partir da presença e da atuação de senhoras africanas que chegaram à Chapada e, ali, teceram redes espirituais, cosmológicas e culturais de continuidade ancestral. Reconhecemos, assim, o jarê como fio condutor da espacialidade sertaneja filtrada pela instância narrativa, uma vez que essa prática ritualística não apenas estrutura a dimensão espiritual da obra, mas também mobiliza saberes e formas de vida que fissuram as estruturas hegemônicas de poder.

Nesse sentido, em *Torto arado*, o elemento religioso se configura como um dispositivo contra-hegemônico que subverte os pilares do que Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 17) denominam de “sistema-mundo capitalista/patriarcal/cristão/moderno/colonial europeu”, estrutura histórica que legitimou a dominação e a exploração do outro ao se alicerçar em um imaginário colonial que desumanizou povos indígenas e africanos, negando-lhes religião, escrita, história, desenvolvimento e democracia. Ao projetar essas práticas no corpo da narrativa, o romance torna visível um repertório ancestral, no qual o sagrado e o político se confluenciam como forças vivas de contestação e de reencantamento mundo.

Em que pese a persistência de certos traços tradicionalmente associados a uma representação eugenista do sertão nordestino em *Torto arado* – como o coronelismo, já como expressão de um patriarcado rural em declínio, a seca como condicionante da penúria sertaneja e o deslocamento de personagens em busca de sobrevivência ou consciência política – a narrativa se destaca por incorporar elementos que escapam aos clichês reiterados pelo imaginário cultural sobre o sertão. Tal imaginário, conforme examinado por Albuquerque Júnior (2021), atravessa diversas produções artísticas que constroem o Nordeste como objeto de representação, reiterando frequentemente estereótipos espaciais e identitários.

No contraponto, a narrativa de Vieira Junior reconfigura essa paisagem ao forjar uma representação contra-hegemônica tanto do espaço quanto das subjetividades que o habitam e dos modos de enfrentamento das adversidades. A representação do sertão, nesse contexto, alterna entre a permanência de determinados elementos recorrentes – frequentemente associados à tradição da ficção de matriz cultural sertaneja – e a emergência de signos que transgridem os estereótipos cristalizados. Dentre eles, destacam-se, por exemplo, a centralidade das vozes femininas, corporalidades dotadas de agência e protagonismo, saberes situados nas práticas religiosas afro-indígenas, defesa de seus territórios. A terra, nesse contexto, é investida de significados que ultrapassam a imagem da aridez estéril, da caatinga

inóspita e dos instrumentos de silenciamento e extermínio. Ao contrário, ela é reimaginada como lugar de vínculo e afeto, objeto de um amor declarado que recusa a lógica da desumanização. Tal concepção é articulada às cosmologias africanas e indígenas, nas quais os elementos da natureza são concebidos como membros de uma extensa rede de parentesco: a terra é mãe, os rios têm alma, as árvores escutam. Essa perspectiva atribuída à natureza uma dimensão ética, sensível e protetora, sendo constantemente evocada como aliada nos processos de cura, resistência e continuidade.

No que tange à dimensão da voz feminina mediada pelo sagrado, em *Torto arado*, o ato de narrar é compartilhado entre duas afrodescendentes, as irmãs Bibiana e Belonísia, e uma entidade espiritual do jarê, a encantada Santa Rita Pescadeira. As duas primeiras são guiadas por uma espiritualidade cuja força propulsora emana da terceira, revelando o papel central da religiosidade de matriz afro-indígena na experiência das narradoras e de outros personagens que resistem às estruturas de servidão impostas pelos senhores da terra. Estes últimos concebem a terra a partir de sua função produtiva e do valor mercantil, ao passo que os trabalhadores a vivenciam como território de pertencimento, memória e cultivo de saberes ancestrais. Essa dissonância entre os regimes de sentido atribuídos à terra configura um dos eixos dramáticos do romance. Diante dessa tensão, as personagens mobilizam o sagrado como impulso vital de sobrevivência e resistência cotidiana.

O romance organiza-se em três partes intituladas, respectivamente, “Fio de corte”, “Torto arado” e “Rio de sangue”. Tal divisão revela-se habilidosamente articulada, como se evidenciará posteriormente na análise dos procedimentos estéticos que sustentam a arquitetura narrativa da obra. Neste momento, propõe-se uma síntese introdutória de cada segmento, que será retomada em seguida com maior minúcia, a fim de descrever as estratégias de representação e as técnicas narrativas, tendo como objetivo explicitar seus efeitos estruturais – em especial a elaboração de uma consciência religiosa e decolonial da realidade, plasmada nas vozes narrativas.

A primeira parte, “Fio de corte”, é narrada por Bibiana, a irmã mais velha, e se compõe de quinze capítulos. A narrativa tem início em um tempo ulterior, quando a narradora relembra um incidente marcante de sua trajetória e de sua irmã Belonísia, então com sete e seis anos, respectivamente. Nesse trágico episódio, as meninas descobrem uma faca carregada de poder ancestral, com cabo de marfim, que fora embrulhada e guardada em segredo pela avó Donana. Num átimo, imbuída de força vital, a faca, que as encanta, corta a língua de uma e decepa a da outra. A partir desse acontecimento inaugural, a narração se desdobra com questões que envolvem a ligação entre as irmãs e as relações familiares e sociais transcorridas

entre os períodos de sua infância e de adolescência até completarem dezesseis e dezessete anos.

A voz de Bibiana denuncia um ambiente profundamente marcado por estruturas de opressão que atingem a comunidade de Água Negra, composta majoritariamente por descendentes de escravizados. Seus membros vivem sob condições laborais análogas à escravidão, desprovidos de salário ou direitos mínimos. Tal cenário abrange indistintamente crianças, adultos e idosos – como se observa, por exemplo, no sétimo capítulo, quando se relata que, nos intervalos da labuta nas terras do proprietário da fazenda, as famílias cultivavam pequenas roças nos quintais das próprias casas, como estratégia de subsistência e modo de garantir algum alimento ou obter escapes de recursos financeiros.

A despeito dessas condições de vulnerabilidade socioeconômica e racial, as circunstâncias descritas em que há presença de elementos religiosos são enunciadas a partir de um enfoque positivo, como se verifica neste fragmento:

Naquele momento, pude antever a beleza do que nos aguardava. Cresci em meio às crenças de meu pai, de minha avó, e mais recentemente de minha mãe. Os objetos, os xaropes de raízes, as rezas, as brincadeiras [de jarê], os encantados que domavam seus corpos, tudo era parte da paisagem do mundo em que crescíamos. (Vieira Junior, 2019, p. 59).

A percepção favorável da religião, por parte dessa narradora, é expressa por aspectos que envolvem a atuação da família com as práticas do jarê, viabilizadoras de formas de cura, celebrações e distrações para a comunidade que lidava cotidianamente com a violência constitutiva do sistema escravocrata moderno/colonial. Além disso, a religião atua favoravelmente na manifestação do sentimento de respeito e de admiração voltados ao pai José Alcino, o Zeca Chapéu Grande, quanto a seu papel de líder espiritual e curador. No entanto, a partir da relação íntima que estabelece com o primo Severo – vínculo que a conduz a uma tomada de consciência política –, Bibiana passa a manifestar profunda indignação diante da postura submissa do pai, reduzido à condição de trabalhador semi-servil e exposto às incessantes humilhações impostas pelos patrões e pelo gerente da fazenda, Sutério, que, sem qualquer contestação de Zeca, subtraíam até mesmo o parco alimento destinado à família. É dessa experiência de revolta que nasce na narradora o desejo de deixar a fazenda Água Negra, ao lado de Severo, em busca de melhores condições para a comunidade, embora permaneça, ao mesmo tempo, o anseio de permanecer junto à família. Essa tensão é explicitada na página 83: “Aquele sistema de exploração já estava claro para mim. Mas eu era muito nova, e aquele não seria o momento, muito menos as circunstâncias adequadas para partir.”

Verifica-se que Bibiana expressa o despontar de uma consciência crítica contracolonizadora, o reconhecimento dos trabalhadores enquanto sujeito de direito, o desejo de fortalecer a aliança com o primo em outro espaço pela busca de educação formal, e o propósito de contribuir com a formação de consciência política da comunidade. Entretanto, devido aos sólidos laços familiares, à pouca idade e à parca experiência de vida, faltava-lhe autoconfiança ou patente direcionamento para tomar uma atitude concreta, a fim de mover-se daquele contexto para retornar fortalecida no enfrentamento contra o estado de colonização e subordinação. A mudança na postura da narradora, quando cede ao ato de deslocar-se da fazenda para a cidade, é impulsionado pela voz da entidade espiritual Santa Rita Pescadeira, incorporada durante uma brincadeira do jarê. Essa cena ocorre no penúltimo capítulo da primeira parte do romance. O último, finaliza-a com a preparação e a partida de Bibiana, que anuncia ao leitor que fora a irmã quem teve a língua amputada. Assim, a narradora parte com duplo pesar: deixar a família e levar sua língua ferida, responsável por expressar “as palavras que Belonísia evitava dizer por vergonha dos ruídos estranhos que haviam substituído sua voz.” (Vieira Junior, 2019, p. 87). No seguimento da diegese, Belonísia, não sem a intercessão da encantada, assume o comando da narrativa.

A narração da segunda parte, narrada por Belonísia, recebe o título homônimo do romance, “Torto arado”³³. É também a mais extensa, composta por vinte e quatro capítulos, o que se coaduna com a amplitude temporal da narrativa, que, em posição de ulterioridade, abarca aproximadamente duas décadas. O ato de narrar dá continuidade à história interrompida por Bibiana quando, aos dezessete anos, deixa a fazenda. Nesse ponto, torna-se necessário enfatizar a inseparabilidade entre voz e espaço: a palavra de Bibiana só se mantém ativa enquanto ela permanece em Água Negra; ao abandonar esse território, a narração é transferida à irmã, que nele permanece, como se a enunciação não pudesse existir sem o território que a sustenta. O espaço, portanto, não se apresenta como simples cenário, mas como corpo matricial que sustenta a voz, guardando em sua terra a memória, a dor e a potência de dizer; noutros termos, apresenta-se como condição de possibilidade da palavra, instância estruturante que enraíza e, simultaneamente, delimita o campo de fala das personagens. A voz de Belonísia desloca o foco para a relação da comunidade com o trabalho na terra, instaurando outra perspectiva: nela se entrecem as formas de cultivo, o saber da natureza, a atuação de forças naturais, entidades e ancestrais, bem como a evocação de memórias ligadas às experiências com a terra e o céu, sempre ao lado do pai. Embora Zeca

³³ Todas as ocorrências da expressão “Torto arado”, grafada entre aspas, referem-se ao título da segunda parte da obra, enquanto, *Torto arado*, em itálico, ao próprio romance.

não tivesse “letra, nem matemática” (p. 99), a narradora o admirava pelo vasto conhecimento de ervas, raízes e inúmeros outros saberes herdados de sua convivência íntima com a natureza:

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. (Vieira Junior, 2019, p. 99).

Elementos da cosmopercepção religiosa de matriz africana enredam-se no ponto de vista de Belonísia. Os saberes de seu pai, líder espiritual da comunidade, derivam de uma profunda conexão com o fenômeno religioso que tem como princípio a interação do homem com a natureza, cujos elementos são dotados de força vital, animados por uma alma própria, são anímicos³⁴. Note-se, a esse respeito, a passagem em que Zeca ensina a filha, ainda criança, sobre a configuração do vento – ensinamento posteriormente reiterado por Santa Rita Pescadeira, muitos anos depois: “A mata a fez forte e sensível, ainda menina, para reconhecer o movimento do mundo. Uma vez escutou que ‘o vento não sopra, é o próprio sopra’.” (p. 245). Tais ensinamentos, ancorados numa consciência religiosa africana, integram-se ao discurso da narradora, condicionando seu comportamento, sentimentos, hábitos e condutas. A recusa ao saber formal transmitido pela professora enviada à comunidade encontra, assim, um contrapeso na relação com o conhecimento disseminado pela ancestralidade. Ao sentir “no corpo as lições” recebidas, Belonísia incorporava a força dos elementos que a cercavam para lidar com a terra e enfrentar diferentes formas de opressão: da violência doméstica sofrida ao sair da casa paterna para viver com Tobias, o vaqueiro recém-chegado, até sua postura de defesa de outras mulheres, igualmente submetidas a tais violências.

Belonísia narra o retorno de Bibiana e Severo à Água Negra: ela como professora, ele como militante trabalhista. Ambos se dedicam à instrução escolar e política da comunidade. A militância de Severo, contudo, acarreta consequências graves, sobretudo para sua família, que sofrerá com sua perda em virtude da vingança do fazendeiro. A narração de Belonísia, que se

³⁴ Elementos materiais anímicos são dotados de força espiritual vital. Não se trata da incorporação de espíritos na materialidade física, mas desta trazer em sua própria composição uma força espiritual que a anima, que lhe dá vida. As narradoras Belonísia e a encantada Santa Rita Pescadeira ilustram essa definição com exemplos práticos de objetos materiais dotados de força vital, por exemplo, diz a encantada: “o vento não sopra é o próprio sopra” (p. 245). A concepção de animismo associada à visão religiosa do mundo africano e à decolonialidade é primordial para se compreender a construção do discurso narrativo do romance. O viés de leitura das vozes narrativas proposto nesta tese se dá a partir de uma perspectiva que envolve a concepção de mundo das próprias narradoras, por isso, apresentamos adiante uma explicação teórica pormenorizada dessa concepção.

estende por duas décadas, encerra-se com o assassinato de Severo, já pressentido pela encantada, voz que assume a última parte do romance.

Rio de sangue” é o título da última parte do romance, composta por catorze capítulos. A palavra é então entregue à entidade do jarê, Santa Rita Pescadeira, em um momento em que a comunidade se encontra fragilizada diante de múltiplas perdas: a morte de figuras emblemáticas como Severo, Zeca Chapéu Grande e dona Miúda (corpo que lhe servia de morada); o esfacelamento das casas de jarê; a suspensão da luta e do processo de instrução comunitária, em razão do luto de Bibiana e da ausência de Severo. Sem corpo humano para se abrigar, a encantada passa a embrenhar-se no ar, na terra – amalgamada ao rio de sangue de Severo –, na lágrima de Bibiana, no suor de Belonísia, na chuva fina que desce sobre a comunidade. Trata-se de um deslocamento formal significativo: ao conferir a voz à entidade, o romance faz irromper um realismo animista, no qual o sagrado se firma como instância enunciativa. Santa Rita, dirigindo-se diretamente ao leitor, apresenta-se e recorda que, como entidade da religião de matriz africana, acompanha historicamente a população negra oprimida, instaurando um regime narrativo marcado por uma temporalidade espiralar:

Sou uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África. Talvez tenham esquecido Santa Rita Pescadeira, mas a minha memória não permite esquecer o que sofri com muita gente, fugindo de disputas de terra, da violência de homens armados, da seca. Atravessei o tempo como se caminhasse sobre as águas de um rio bravo. A luta era desigual e o preço foi carregar a derrota dos sonhos, muitas vezes. (Vieira Junior, 2019, p. 212).

A voz da encantada é fulcral para a compreensão desse anacronismo histórico. Seu discurso assume um tom didático, no sentido de evidenciar que o povo negro do presente continua submetido às mesmas lógicas e conflitos que atravessaram seus antepassados. Suas palavras ecoam as formulações de Quijano (2000) acerca da colonialidade: o fim formal do colonialismo não significou a dissolução das práticas coloniais, que permanecem estruturas como atuantes. A comunidade de Água Negra, assim, vive um passado paradoxal: já não existe em sua forma histórica, mas insiste como presença secularmente viva, reatualizada na enunciação que estrutura “Rio de sangue”.

Nesse gesto, a encantada é instituída como narradora autorizada: por ser entidade espiritual, transita entre tempos e espaços, testemunhando os acontecimentos desde épocas remotas e intervindo neles sempre que necessário. Essa condição liminar desestabiliza as categorias narratológicas tradicionais, já que sua voz não se circunscreve a um único plano – autodiegético ou homodiegético ou heterodiegético –, mas os atravessa simultaneamente. Trata-se de uma escolha formal que amplia o alcance da narração, permitindo que, para além

da evocação de fatos históricos, a entidade dialogue diretamente com o leitor, elucide lacunas do discurso narrativo e desvele mistérios, como a história da faca, a trajetória de Donana ou a vingança praticada pelas mulheres contra seus opressores. Essa oscilação entre planos narrativos evidencia uma escrita que se recusa a fixar-se em molduras pré-estabelecidas, articulando forma e cosmopercepção em um regime narrativo marcado pela anacronia e pela persistência do sagrado.

Na observação das três partes do romance, nota-se que, impulsionadas pela dimensão religiosa, as irmãs se dividem no ato de narrar e no curso de suas trajetórias, mas também se conectam, pela via da espiritualidade, na materialização de um propósito comum: reaver a memória da comunidade quilombola, de modo a torná-la visível e libertá-la das engrenagens de exploração herdadas do sistema-mundo moderno/colonial. A religiosidade, nesse movimento, cumpre a função de ampará-las e assisti-las na consecução dessa finalidade, constituindo-se como eixo simbólico e estrutural da narrativa. Do ponto de vista formal, essa divisão de vozes não resulta em fragmentação, mas em tessitura dialógica, em que cada narradora projeta uma face da experiência coletiva, compondo um mosaico enunciativo atravessado pela espiritualidade. Essa dinâmica é reiterada na terceira parte do romance pela voz da encantada Santa Rita Pescadeira, que, dirigindo-se ao leitor, recorda que as irmãs foram unidas “pelo que parecia ser *um destino inevitável* a se traçar nas trilhas de suas vidas.” (Vieira Junior, 2019, p. 218, grifo nosso).

Diante da frase enunciada pela entidade, convém deter-se no tema do destino – compreendido, na cosmopercepção africana, como tessitura de fatos e caminhos traçados para a existência humana –, aspecto central para os princípios do jarê. A noção de destino, nesse contexto, não se apresenta como determinismo inflexível, mas como trama em permanente negociação entre a agência humana e a vontade espiritual. Como observa Banaggia (2013), ainda que os adeptos possam adotar atitudes que favoreçam ou retardem a realização de um destino predisposto por seus traços pessoais, a decisão última costuma estar submetida à soberania das entidades espirituais. Do ponto de vista formal, a inserção dessa concepção no romance desloca a narrativa de uma linearidade causal para um regime de temporalidade ancorado na cosmopercepção africana, em que a voz da encantada, ao evocar o destino, reinscreve a experiência coletiva em uma lógica espiritual que ultrapassa o horizonte do realismo ocidental.

Sob essa perspectiva, percebe-se que, no romance de Vieira Junior, os rastros dessa concepção de destino – entendida como interferência da força espiritual na mediação dos caminhos trilhados pelas personagens – se manifestam não apenas nas atitudes humanas, mas

também na própria configuração formal da obra. Pensando o trabalho desse autor como uma forma, ele a organiza e a estrutura em três partes, cada uma delas assumidas por uma narradora diferente. As detentoras da voz, nas duas primeiras partes, são mulheres que narram sua própria história, na terceira, uma entidade espiritual, que não apenas revela ao leitor aspectos decisivos para a compreensão do enredo, mas também se mostra como mediadora da narrativa precedente, revelando que ações humanas determinantes foram atravessadas por sua intervenção religiosa. Efetiva-se, desse modo, na composição formal da narrativa, o valor e a força da entidade. Não apenas é a ela que cabe a “palavra final” na organização do romance; cumpre-lhe também, desde as primeiras linhas do todo narrativo, a condução de feitos exercidos pelas personagens e do destino daqueles que se interpuseram nos caminhos destas; assim como lhe compete os indícios dados ao leitor para atar fios que ficaram soltos no enredamento da tessitura narrativa e, com isso, construir efeitos de sentido que se mantiveram suspensos em partes anteriores da história. A tessitura estética coloca em evidência, assim, a centralidade da consciência religiosa que atravessa a narrativa de ponta a ponta, interferindo tanto nos modos de construção quanto nos efeitos de recepção do universo diegético. Trata-se, portanto, de uma configuração em que a própria forma literária encarna a cosmopercepção africana, instaurando uma narrativa lógica que não dissocia a dimensão espiritual da elaboração estética, conforme buscamos demonstrar adiante.

Posto isso, neste subcapítulo, a leitura empreendida localiza como estratégia da virada paradigmática (em contraposição à insistência da dominação masculina no ato de narrar) a atribuição da voz às mulheres atrelada a uma consciência religiosa decolonial. Esta constitui a força motriz que conduz as ações de luta e resistência das personagens. A religiosidade de matriz africana que domina o sertão da Chapada Diamantina é evocada na narrativa e perpassa de maneira intensa as personagens que, influenciadas por seus parâmetros espirituais, narram suas histórias e buscam a libertação das amarras que tendem a enredá-las na condição de silêncio e morte.

Observa-se, ao longo do romance *Torto arado*, uma articulação entre o domínio ético e a dimensão estética da narrativa, relação que se manifesta tanto nos temas evocados quanto nas escolhas formais que moldam o discurso. A pluralidade de experiências religiosas – marcadamente forjada na confluência de saberes afrodescendentes e indígenas – não se limita a um plano temático ou contextual, mas permeia a própria arquitetura narrativa. A tessitura do enredo é delineada por uma multiplicidade de vozes que, ao se entretecerem, constroem uma forma de narrar em que a escuta, o testemunho e a mediação configuram-se como atos políticos e poéticos. Essa amálgama de enunciadores, que desestabiliza a lógica da

centralidade autoral e do sujeito único, espelha um sincretismo narrativo que encontra paralelo na espiritualidade das personagens. Narração e religião, assim, se enredam como dispositivos de reexistência, instaurando um campo narrativo marcado pela performatividade coletiva da memória e da ancestralidade.

Para compreender a singularidade dessa configuração estética, é produtivo recorrer às categorias narratológicas formuladas por Gérard Genette (2017), especialmente ao domínio da “voz”, que diz respeito à instância que enuncia e ao grau de envolvimento do narrador na diegese. Genette distingue, nesse campo, três figuras principais: o narrador heterodiegético, que narra sem integrar o mundo narrado; o homodiegético, que participa da história, mas não a protagoniza; e o autodiegético, aquele que ocupa simultaneamente as funções de narrador e personagem principal. Essa tripartição permite observar, com maior precisão, as estratégias narrativas adotadas por Itamar Vieira Junior, cujo romance se estrutura a partir da alternância entre três vozes femininas: Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira. As duas primeiras inscrevem-se como narradoras autodiegéticas, ao passo que a última – entidade espiritual que emerge de um regime epistemológico afro-indígena – transita entre diferentes níveis narrativos, dissolvendo as fronteiras entre os modos de narração genettianos. Ao conjugar as posições de heterodiegética, homodiegética e autodiegética, Santa Rita incorpora uma sabedoria espiritual que transcende a linearidade do tempo; em seu gesto, observar, narrar e participar articulam-se, instaurando outras formas de temporalidade e modos de enunciação.

Retomando, pois, a questão da relação entre ética e estética, percebe-se que a multiplicidade de vozes no romance de Vieira Junior não é um artifício técnico isolado, mas uma operação crítica que desloca o foco da narração canônica e institui um regime narrativo insurgente, enraizado nas epistemologias do cuidado e da ancestralidade. A narração compartilhada entre mulheres negras e uma entidade espiritual africana não apenas amplia o campo da representação, mas performa um modo outro de narrar, em que a palavra se faz atravessamento e cura, travessia e herança. Assim, o romance reconfigura o próprio gesto narrativo como espaço de enunciação coletiva, no qual ética e estética se confluenciam na construção de uma memória encarnada – não mais apenas contada, mas vivida, partilhada e ritualmente atualizada.

Partindo dessas considerações, cumpre-nos detalhar o modo como o discurso narrativo de *Torto arado* lança um olhar para a realidade representada e o modo como a própria discursividade literária é posta em relação ao real. A ideia de que o jarê funciona como *locus* privilegiado de manutenção das experiências e práticas socioculturais do povo africano no sertão da Chapada Diamantina, e também como *leitmotiv* do ato de narrar, levou-nos a

identificar no romance uma proposta estética literária decolonial que denuncia e desconstrói formalmente a realidade moderna/colonial, sob as vestes de elementos das cosmologias e cosmogonias africanas.

Nosso exercício crítico parte do pressuposto de que para interpretar narrativas que representam elementos relacionados a essas cosmologias e cosmogonias, mediante uma postura decolonial, faz-se necessária uma adequação entre teoria e objeto de estudo. Em outras palavras, se o discurso narrativo de *Torto arado* aborda fenômenos que, aos olhos da modernidade/colonialidade, rompem com o princípio realista clássico de representação – entidade espiritual que narra, objetos humanizados que atuam –, devemos investigar essa abordagem de representação com base em perspectivas teórico-críticas que não excluam as subjetividades dos sujeitos subalternizados representados, para não correremos o risco de reiterar a lógica da Modernidade/Colonialidade que os objetificou a partir da inferiorização e exclusão de seus valores humanísticos. Para um entendimento mais amplo dessa opção de abordagem da representação literária, é preciso realizar um breve périplo.

3.2.1 Que realismo nos habita?

estamos é juntos, no vaivém das balsas... não é possível “pensar” nem o Brasil nem Angola separadamente.

Ruy Duarte de Carvalho,
Desmedida (2006)

No ensaio “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária”, Flávio Garcia (2012) reflete sobre uma distinção fundamental entre dois sistemas narrativo-literários: o real-naturalista, pautado pela mimese referencial de uma realidade extratextual consensualmente validada, e o não real-naturalista, que rompe com esse paradigma ao instaurar formas narrativas que deslocam a centralidade da representação mimética em favor de lógicas outras de ver e experienciar o mundo. Nesse segundo sistema, as narrativas se constroem a partir de elementos considerados insólitos, isto é, que contrariam a ordem do “real”, considerados como incomuns, inabituais ou sobrenaturais, reunidos sob a categoria crítica do insólito ficcional. Tal categoria abrange diversos gêneros, como o “fantástico”, o

“maravilhoso” e o “estranho”³⁵, (na tradição europeia), o “realismo mágico”³⁶ (na tradição hispano-americana), entre outros subgêneros nos quais a irrupção do sobrenatural constitui um traço estruturante.

Ao adentrarmos o universo narrativo de *Torto arado*, a aplicação direta dessas categorias exige cuidadosa problematização. Fenômenos como a humanização da faca, as manifestações corpóreas de espíritos e a narração operada por uma entidade espiritual – que, sob a ótica racionalista ocidental, poderiam ser lidos como expressões sobrenaturais –, não se apresentam, na lógica interna da obra, como rupturas do real, mas como parte integrante de uma cosmologia que não dissocia matéria e espírito, visível e invisível, território e ancestralidade. O que se evidencia, portanto, é a necessidade de rever o aparato teórico tradicional quando este se mostra insuficiente para dar conta das textualidades oriundas de matrizes culturais outras, particularmente aquelas enraizadas nas epistemologias dos povos racializados.

À luz de estudos críticos filosóficos, antropológicos e literários que se dedicam à revalorização das formas narrativas ancoradas em saberes africanos e indígenas, defendemos que *Torto arado* não encena um “desvio” do real, mas sim uma inscrição radical de um outro real: aquele que pulsa no cotidiano dos terreiros, dos curandeiros, das parteiras e dos espíritos que caminham entre os vivos. Ainda que parte da crítica interprete a narração espiritual de Santa Rita Pescadeira como artifício de natureza sobrenatural, esta tese recusa tal chave de leitura. A voz da encantada não se apresenta como recurso extraordinário alheio à lógica interna do universo afro-indígena, mas sim como expressão legítima de sua ontologia em que o tempo se estrutura em espiral, o corpo se constitui como canal e a palavra assume força vital. Essa escolha narrativa desloca os limites da racionalidade ocidental, desestabilizando os critérios de verossimilhança herdados do realismo europeu. O romance reivindica, assim, a validade de um real configurado na encruzilhada entre o físico e o espiritual, instaurando uma poética que não representa apenas, mas incorpora saberes ancestrais e modos de vida inscritos em cosmologias afro-indígenas. Trata-se de uma forma que, ao fundir espiritualidade e estética, faz da própria arquitetura narrativa um gesto de reexistência.

Assim, a nosso ver, o que se apresenta no romance em análise não é apenas ficcionalização do insólito, mas uma afirmação epistemológica e poética de saberes outros.

³⁵ Nos anos 1970, Tzvetan Todorov publica a obra *Introdução à literatura fantástica*, na qual, ao estabelecer parâmetros teóricos que funcionam para caracterizar produções ficcionais em que há a irrupção do sobrenatural, define os gêneros “fantástico”, “maravilhoso” e “estranho”. (Todorov, 2010).

Ao perguntar “que realismo é esse?” desloca-se o foco da crítica literária normatizada e propõe-se uma revisão dos regimes de legibilidade que orientaram, historicamente, a valorização de determinadas formas de representação. A obra de Vieira Junior convoca um regime de real fundado na imanência do sagrado, na força vital da oralidade e na continuidade entre visível e invisível; dimensões que escapam aos aparatos teóricos da modernidade eurocentrada. Trata-se, antes, de um realismo cuja força não está em romper com a realidade, mas em reencantá-la.

O conceito que sustenta essa perspectiva de construção ficcional é o animismo, compreendido, em termos gerais, como a crença em uma força espiritual vital que atravessa e anima espíritos, animais, plantas, minerais, paisagens. Ainda que essa concepção tenha sido, desde os primórdios da antropologia, apropriada por paradigmas coloniais para justificar sistemas classificatórios hierárquicos de natureza fenotípica e sociocultural, os estudos decoloniais oferecem críticas incisivas a essa lógica sistêmica de ordenação do mundo. Deslocando o animismo de sua leitura exotizante, tais estudos o reposicionam como matriz epistemológica legítima de povos historicamente silenciados. O termo animismo, portanto, possui uma trajetória histórica que merece atenção. Suas primeiras acepções, engendradas pela ciência moderna, deturparam o modo religioso de viver e experimentar o mundo pelos povos africanos e indígenas. Isso, em função da classificação de culturas e a superioridade da racionalidade ocidental, pautadas no pressuposto da diferença hierárquica entre o moderno e o primitivo ou selvagem.

Até alcançar a formulação que orienta esta análise, a concepção de animismo percorreu um longo deslocamento epistemológico, marcado por tensionamentos, ressignificações e giros decoloniais. Tal percurso é mobilizado, entre outros, pelo poeta nigeriano e professor de estudos africanos Harry Garuba, em suas reflexões provisórias sobre o termo no ensaio “*On Animism, Modernity/Colonialism, and the African Order of Knowledge: Provisional Reflections*”, publicado originalmente em 2012, no *e-flux journal*. Nesse texto, Garuba propõe uma releitura crítica do animismo a partir da cosmopercepção africana, contrapondo-se aos enquadramentos modernos-coloniais que o reduziram a uma expressão arcaica do pensamento religioso.

Como categoria, o termo animismo foi inicialmente sistematizado no século XIX pela antropologia evolutiva de matriz imperialista, precisamente em 1871, com a publicação de

³⁶ Nos anos 1950, Ángel Flores, no ensaio *Magical realism in Spanish American fiction*, define o realismo mágico, apresentando especificidades desse gênero literário que tem como eixo condutor a representação da vida cotidiana, no contexto latino-americano, permeada por acontecimentos fantásticos e irreais.

Primitive Culture (Cultura primitiva), do antropólogo inglês Edward B. Tylor. Ao definir o animismo como a forma mais rudimentar de religião – anterior ao politeísmo e ao monoteísmo –, Tylor o associou a crenças supostamente desprovidas de lógica, próprias, segundo ele, da “mentalidade primitiva”. Em seu raciocínio, o “primitivo” seria análogo a uma criança, incapaz de distinguir entre seres animados e inanimados, projetando sua própria consciência em objetos e forças naturais. Como sintetiza Durkheim³⁷ (*apud* Garuba, 2012a, p. 1, tradução nossa): “O primitivo pensa como uma criança. Consequentemente, ele também está inclinado a dotar todas as coisas, até as inanimadas, de uma natureza análoga à sua própria”³⁸.

Trata-se, portanto, de uma definição forjada sob os auspícios da razão moderna, cuja lógica hierarquizante vinculou o animismo a uma débil elaboração mental acerca de seres, objetos e elementos naturais, como um estágio “infantil” do pensamento humano, negando-lhe complexidade filosófica ou validade ontológica. Embora criticada em diversas correntes antropológicas posteriores, essa concepção evolucionista deixou marcas duradouras nos usos do termo em outros campos epistemológicos, nos quais ainda reverberam os pressupostos de inferiorização e exotização dos saberes não ocidentais, como se verá nas discussões subsequentes.

A noção de animismo também atravessou campos disciplinares distintos ao longo do século XX, sendo absorvida, reinterpretada e, muitas vezes, subsumida aos modelos evolucionistas do pensamento ocidental. Em 1913, o termo foi mobilizado no campo da Psicanálise, por Sigmund Freud, no ensaio “Animismo, magia e onipotência dos pensamentos”, atualmente incorporado à coletânea *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos*. Nesse texto, o fundador da Psicanálise procura investigar a concepção de mundo dos chamados “povos primitivos”, com base em seus modos de relação com a natureza, os afetos e os fenômenos naturais. Para Freud (2012), o animismo configuraria a “visão de mundo” desses povos, fundamentada na projeção da vida psíquica interior sobre o universo externo. Tal perspectiva sugere que o “homem primitivo” não distinguia entre os domínios interno (afetos, desejos) e externo (objetos, paisagens), povoando o mundo com seres espirituais – demônios, espíritos, forças – que dariam âlma a animais, plantas, objetos. Segundo Freud, essa concepção animista, cuja “técnica” seria a magia, consiste em atribuir aos entes do mundo natural a agência psíquica que o sujeito encontra em

³⁷ DURKHEIM, Emile. *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: The Free Press, 1915, p. 53.

si mesmo. Ainda que essa leitura revele a potência imaginativa da mente humana, ela permanece ancorada em um modelo que hierarquiza formas de conhecer e reduz o animismo a uma etapa “infantil” do desenvolvimento cultural, reiterando, assim, os limites da racionalidade moderna e sua recusa à coexistência de outros mundos possíveis.

Essa mesma lógica é retomada, com variações, por Jean Piaget, em 1945, na obra *A formação do símbolo na criança*: imitação, jogo e sonho, imagem e representação, situada no âmbito da epistemologia genética. O cientista suíço associa o animismo a um dos estágios de desenvolvimento cognitivo da criança, correspondente à chamada “fase pré-operatória” (entre dois e sete anos), momento em que o pensamento ainda não se organiza de modo lógico e se orienta pela centralidade da experiência subjetiva. Para Piaget (1975), o pensamento animista da criança manifesta-se na atribuição de vida, intenções e sentimentos a seres inanimados ou não humanos. Esse traço, descrito pelo autor como “magia da criança”, é exemplificado por respostas dadas a perguntas como: “Por que o sol se escondeu?” – ao que uma criança responde: “Ele anda como nós [...] tem pés pequenos que a gente não vê [...] foi tomar banho na lagoa” (Piaget, 1975, p. 321). Embora relevante no campo dos estudos sobre a gênese do pensamento simbólico, tal formulação reforça a associação entre animismo e estágio “inferior” da mentalidade humana, sustentando uma perspectiva teleológica segundo a qual o pensamento animista deveria ser superado pela racionalidade “superior” das fases mais avançadas do desenvolvimento cognitivo. Do ponto de vista crítico, essa leitura reproduz uma hierarquização que ecoa o mesmo gesto colonial de subalternização de saberes não ocidentais: ao relegar o animismo ao plano da infância, Piaget contribui para a ideia de que formas outras de racionalidade – aquelas que vinculam vida, natureza e espírito – seriam apenas etapas transitórias rumo ao “progresso” da razão moderna. Assim, a epistemologia genética, ainda que inovadora em seu tempo, inscreve-se numa lógica eurocêntrica que subestima modos alternativos de inteligibilidade do mundo.

Em ambas as leituras, o animismo aparece como uma forma provisória e deficitária de compreender o mundo: um índice daquilo que ainda não é “moderno”. Essas abordagens, ao operarem sob os marcos de uma epistemologia evolutiva, negam ao animismo sua densidade ontológica e epistêmica própria, reiterando o gesto de silenciamento que os estudos decoloniais contemporâneos procuram justamente desmontar. Como se discutirá adiante, é no confronto com essas heranças teóricas que pensadores como Harry Garuba reposicionam o

³⁸ No original: “*particular mentality of the primitive, who, like an infant, cannot distinguish the animate and the inanimate. [...] Now the primitive thinks like a child. Consequently, he is also inclined to endow all things, even inanimate ones, with a nature analogous to his own*”

animismo como chave de leitura crítica, capaz de reencantar a realidade e deslocar os alicerces desse paradigma excludente.

Esse périplo conceitual em torno do termo revela que o animismo, sob essas perspectivas históricas e epistemológicas, figura, conforme pondera Garuba (2012a, p. 4, tradução nossa), como o “Outro espectral que, simultaneamente, constitui e assombra o moderno. Isso, a partir da compreensão de Giorgio Agamben sobre o estatuto do *homo sacer*”³⁹. Essa formulação retoma, em chave crítica, a leitura do filósofo italiano a respeito do *homo sacer* no direito romano: uma figura sempre incluída pela própria exclusão, isto é, constitutiva da ordem normativa justamente por seu banimento. Nesse sentido, o animismo opera, na modernidade ocidental, como um elemento liminar: ao mesmo tempo fundante e descartado, indispensável e interditado.

Tal reflexão convoca o pensamento decolonial a interrogar os mecanismos pelos quais a razão moderna se instituiu como modelo civilizatório hegemônico, erigido a partir da negação e da desqualificação de outros modos de conhecer, sentir e existir: entre eles, o pensamento animista, vinculado aos povos historicamente classificados como “menos civilizados”, “selvagens”, “primitivos”: os nativos, os escravizados, os bárbaros. Nesse contexto, Garuba rememora uma formulação de Frederick Cooper, originalmente proferida em outra conjuntura, segundo a qual os valores eurocêtricos dificilmente poderiam ser imaginados sem a construção desses “outros” como seu avesso constitutivo. Transpondo essa ideia para o campo das epistemologias, o autor afirma que, sem o animismo, os próprios valores cartesianos ou positivistas talvez sequer pudessem ter sido concebidos.

Excluir ou distorcer os sentidos das práticas simbólicas, espirituais e cosmológicas dos povos negros e indígenas, portanto, não é um gesto neutro, mas um pilar do projeto moderno/colonial. Tal exclusão sustenta a crença em um progresso linear, em uma razão soberana e em uma humanidade una e universal, fundamentos que se sustentam justamente na invenção do primitivo como sua antítese. Ao reivindicar o animismo como prática legítima de mundo, o crítico desestabiliza essa dicotomia e propõe a reintegração de cosmopercepções historicamente relegadas à condição de ruído.

Garuba (2012a, p. 4, tradução nossa) observa que “os entendimentos animistas do mundo natural e social funcionaram, juntamente com os discursos da modernidade colonial, como aberração; o passado-no-presente, com o propósito de serem disciplinados para criar

³⁹ No original: “that animism is the spectral Other that simultaneously constitutes and haunts the modern. Rather like Giorgio Agamben’s reading of the status of the *homo sacer*”

mundos e sujeitos civilizados”⁴⁰. Tal elaboração aponta para a condição liminar atribuída ao animismo; não apenas como expressão religiosa rudimentar, mas como sintoma de uma suposta falha epistemológica. Trata-se, aqui, de um gesto de deslegitimação como se verifica já na concepção cartesiana de Edward B. Tylor, anteriormente discutida, que inscreve o animismo na infância da razão e no atraso civilizacional. Essa operação classificatória e hierarquizante encontra respaldo no que Aníbal Quijano conceituou como colonialidade do poder: um arranjo global forjado no encontro entre colonialismo e modernidade, no qual a ideia de raça e os dispositivos do racismo cumprem papel central na manutenção das estruturas de dominação. Sob esse paradigma, as cosmologias africanas e indígenas foram sistematicamente inferiorizadas, reconfiguradas como formas de saber supersticiosas, e, assim, epistemologicamente expropriadas. O animismo, nesse contexto, foi mobilizado como dispositivo estratégico para negar a legitimidade dos modos outros de conhecer, habitar e simbolizar o mundo, subalternizando os povos colonizados em sua corporeidade, espiritualidade e historicidade.

É diante desse cenário que se impõe, conforme propõe o crítico sul-africano, a necessidade de um “giro animista”, ou seja, um deslocamento epistêmico que visa reabilitar o termo e explorar as potências teóricas e existenciais que ele comporta. Abre-se, com isso, margem à constituição de um regime de conhecimento que ultrapasse os dualismos binários e excludentes da colonialidade. Tal giro implica, portanto, descolonizar o vocabulário estigmatizado que associou o animismo à irracionalidade e à imaturidade intelectual, reposicionando-o como chave interpretativa para a compreensão de mundos pluriversais, onde matéria e espírito se coimplicam e se coextendem.

Essa virada não se opera de modo isolado: está ancorada em uma constelação de pensadores e pensadoras que vêm tensionando os alicerces epistemológicos da ciência moderna. Entre eles, destacam-se Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Bruce Albert, Eduardo Viveiros de Castro, Isabelle Stengers, Nurit Bird-David, Philippe Descola, Bruno Latour, Tânia Stolze Lima, além do próprio Garuba. Esses autores – provenientes de diferentes campos disciplinares e contextos geopolíticos – convergem na crítica à noção de fato científico como dado neutro e universal, ao mesmo tempo em que propõem novas formas de conhecer fundadas na reciprocidade, na interagência e na imanência da vida em suas múltiplas expressões. O “giro animista”, portanto, não se limita a uma reinterpretação teórica: trata-se de um esforço ético-político de restituição das cosmopercepções violentadas, que recoloca o

⁴⁰ No original: “*animist understandings of the natural and social world functioned within discourses of colonial modernity as the aberration, the past-in-the-present, to be disciplined to create civilized worlds and subjects.*”

animismo não como relíquia de um passado arcaico, mas como proposta vital de r-existência e reencantamento do mundo.

Ao conceber o animismo como um eixo conceitual mobilizado a partir de um “giro” – entendido aqui como deslocamento discursivo e epistêmico – propomos reposicionar esta noção em relação aos próprios modos de existência e pensamento elaborados por povos africanos e indígenas. Trata-se, portanto, de uma inflexão que não apenas reconceitua o animismo como categoria interpretativa, mas também reverte o regime de verdade imposto pela racionalidade eurocêntrica. Nesse contexto, partimos da constatação de que os fundamentos da ciência moderna europeia foram articulados em torno das formulações cartesianas do *ego cogito* (“penso, logo existo”) e do *ego conquiro* (“penso, logo conquisto”). Tais dispositivos atuam conjuntamente como engrenagens complementares de um projeto epistêmico-político no qual a subjetividade do homem europeu se institui por meio de um solilóquio autorreferente, que se apresenta como objetivo e universal, mas que, em realidade, opera pela negação sistemática de outras formas de ser, saber e viver. Em decorrência disso, os modos de existência africanos e indígenas foram reduzidos à condição de alteridade deficitária, classificados sob os rótulos de primitivos, irracionais, infantis, e, por isso mesmo, passíveis de dominação, exploração, escravização e extermínio. A vida dos “outros” tornou-se descartável, reificada, despojada de agência ontológica e de validade epistêmica

Por oposição a essa lógica excludente, o animismo – tal como concebido nas epistemologias africanas e indígenas – propõe um outro regime de subjetividade, alicerçado não no “penso”, mas no “relaciono, logo existo”. Isto é, a subjetividade não se realiza na abstração do pensamento isolado, mas na experiência relacional com o mundo, na coimplicação entre seres, elementos e forças. Essa forma de habitar o real é vivida na totalidade do ser e expressa uma ontologia da interdependência, na qual o sensível e o espiritual, o humano e o não humano, o visível e o invisível formam uma rede contínua de existência e sentido. Como explica o etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ (2010), o universo desses povos é habitado por presenças tangíveis e intangíveis – seres humanos, animais, vegetais, minerais, astros, espíritos, divindades –, todos animados por uma força vital que não se reduz a uma definição racional, mas se manifesta na experiência cotidiana e nos gestos simbólicos da vida em comunidade. Nessa ontologia relacional, cada ser é portador de energia e sentido, e o mundo não é um objeto a ser conquistado, mas um campo de interações que exigem cuidado, escuta e reciprocidade. Essa perspectiva rompe com os dualismos constitutivos da ciência moderna – espírito/matéria, corpo/alma, humano/natureza – e dissolve a visão maniqueísta que estrutura o pensamento moderno sobre o real. Em lugar disso, propõe

uma lógica de continuidade e complementaridade, na qual tudo o que existe é parte de uma identidade coletiva e dinâmica, sustentada por uma força vital comum.

Convém enfatizar que o animismo, nas tradições dos povos negros e originários, não se configura como religião institucionalizada, mas como uma forma ampliada de consciência cosmológica e ontológica: um modo de perceber, habitar e interagir com o mundo. Como observa Garuba (2012b, p. 239), trata-se de uma “designação mais abrangente para um modo de consciência religiosa, que na maioria das vezes é tão elástica quanto a necessidade que o usuário tenha de alongá-la”. A principal característica do pensamento animista reside, justamente, em “seu quase refutamento total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos.”, isto é, em sua recusa a conceber deuses e espíritos como entidades alheias à materialidade: ao contrário, tais presenças são percebidas como imanentes aos corpos, objetos e elementos naturais. Diferentemente da teologia católica, por exemplo, que frequentemente recorre à escultura ou à imagem como mediação simbólica do espiritual, no pensamento animista a materialidade já está saturada de espiritualidade: árvores, rios, pedras e animais são compreendidos como dotados de uma força vital coextensiva à sua própria existência natural.

Essa sacralidade imanente – que excede as propriedades físicas e o valor de uso dos objetos – é o que confere à natureza, nos termos de Garuba (2012b, p. 240), um “significado espiritual e social dentro da cultura, muito além de suas propriedades naturais”. A terra e os rios, por exemplo, não são apenas fontes orgânicas e hídricas, mas entes vivos, agentes de relações sociais, espirituais e históricas. Essa dimensão animista do mundo, portanto, não está circunscrita ao domínio do religioso, mas integra o processo geral de significação, sendo constitutiva da maneira como os sujeitos se relacionam com o real. Nesse horizonte, religião não é contemplação, mas coparticipação: os seres não estão diante do mundo, mas dentro dele, implicados em sua trama vital. Ver, perceber, sentir, habitar: tudo isso constitui modos de corresponder ao mundo em que se está imerso, e que é, ele mesmo, relacional.

Posto isso, responder à provocação “que realismo é esse?” implica acionar uma concepção de representação que transcenda os marcos interpretativos herdados da tradição normativa e se filie ao horizonte sensível do giro epistêmico decolonial. Não se trata de aplicar categorias exógenas ao campo simbólico que o romance mobiliza, mas de acessar uma formulação crítica capaz de reverenciar o tecido ontológico e sensível das realidades culturais encarnadas nos corpos, nos territórios e nas espiritualidades das personagens. A perspectiva que nos parece mais fecunda para a leitura proposta nesta tese é a que se fundamenta no conceito de “realismo animista”. Trata-se, aqui, de compreendê-lo como uma chave estética e

epistemológica que confere forma à presença contínua dos mortos entre os vivos, à agência atribuída a objetos e elementos da natureza, à receptividade às manifestações dos encantados, bem como à indissociabilidade entre matéria e espírito no cotidiano de diversas comunidades africanas e indígenas.

Essa proposta crítica não opera por analogia ou aproximação alegórica: ela emerge como uma forma de leitura que respeita as cosmo percepções ancestrais, especialmente aquelas herdadas dos povos originários e da diáspora africana, nas quais os fenômenos considerados “inabituais” ou “sobrenaturais” sob a ótica do Ocidente moderno são vividos como práticas ordinárias de um mundo em que tudo comunica, onde a pedra guarda memória, a terra parteja, o rio aconselha, a faca age e os espíritos falam. Nessa perspectiva, na tessitura narrativa de *Torto arado*, as experiências representadas não devem ser interpretadas meramente como figuras metafóricas ou construções alegóricas descomprometidas com a materialidade da vida social. A partir dessa distinção, compreendemos que, no romance de Itamar Vieira Junior, os eventos vivenciados pelas personagens – como a terra que sangra, o corpo que fala sem língua, a entidade espiritual que narra, guia e luta – não operam apenas como alegorias estilísticas, mas instauram modos de existência que estruturam o campo do real enraizados em cosmologias afro-indígenas, os quais tensionam os parâmetros ontológicos e epistemológicos da racionalidade ocidental. Trata-se, portanto, de uma narrativa que reivindica a legitimidade de outras formas de relação com o tempo, o espaço, o corpo e o sagrado, convertendo experiências históricas subalternizadas em fundamento de uma estética animista.

Esse romance alinha, assim, a tradições narrativas que compartilham o horizonte ontológico animista, como ocorre, por exemplo, em obras de autores angolanos, como Pepetela⁴¹ e Ruy Duarte de Carvalho⁴², do moçambicano Mia Couto, bem como na obra do autor brasileiro João Guimarães Rosa⁴³, nas quais os limites entre visível e invisível, humano e não humano, presente e ancestralidade, são dissolvidos por meio de recursos estéticos que reinscrevem o mundo segundo lógicas de convivência cosmológica. Nesses universos literários, a linguagem assume o papel de mediação entre planos de realidade que foram apartados pela razão moderna, mas que nesses contextos narrativos permanecem em estado de comunicação contínua.

⁴¹ O termo realismo animista tem origem na obra do escritor angolano Pepetela, como será analisado com maior acuidade nos parágrafos seguintes desta seção, à luz das reflexões que atravessam esta discussão.

⁴² No Brasil, o autor publicou *Os Papéis do Inglês* (Companhia das Letras) e *Desmedida* (Língua Geral).

⁴³ Conforme se verifica no artigo “João Guimarães Rosa e o animismo”, da Profa. Dra. Regina da Costa Silveira, publicado em 2020, no Jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre.

O conceito de realismo animista, embora gestado a partir das ontologias africanas, convém destacar, encontra ressonâncias potentes na literatura brasileira, sobretudo quando o animismo é compreendido não como exotismo cultural, mas como eixo de restituição epistêmica dos saberes historicamente silenciados. Tal concepção, evocada nas reflexões teórico-poéticas de inspiração neoanimista de Ruy Duarte de Carvalho, segundo Regina da Costa Silveira⁴⁴, desloca-se do paradigma ocidental e convoca uma abertura à alteridade dos regimes ontológicos subalternizados pelas lógicas do racionalismo moderno-colonial. De acordo com Silveira, assim como Guimarães Rosa, no Brasil, ao construir seus “heróis tutaméicos”⁴⁵, promove o resgate poético dos sujeitos sertanejos marginalizados pela narrativa oficial, Ruy Duarte de Carvalho, em Angola, reativa a centelha ancestral das vozes silenciadas, compondo com a linguagem um gesto de reintegração ontológica. Guimarães Rosa e Duarte de Carvalho, partem de uma percepção atenta aos interditados: recolhem o que vibra na oralidade, colhem o que persiste no chão da memória coletiva e reanimam, pela tessitura da palavra, os mundos suprimidos pela violência epistêmica. Nesse sentido, o realismo animista, mais do que uma categoria estética ou filosófica, configura-se como prática de revalorização das cosmopercepções dos povos negros e originários, validando formas de experiência e modos de existência outrora recusados pelo projeto civilizatório dominante.

Portanto, não se trata apenas de uma especificidade angolana, mas de um movimento mais amplo, que atravessa também a literatura brasileira em sua face contra-hegemônica. Como se reflete, a partir de Silveira (2020), em seu artigo “João Guimarães Rosa e o animismo”, a obra do escritor mineiro guarda enigmas e pulsações que exigem outro regime de leitura. Uma leitura disposta a reconhecer a força vital da linguagem, a ânsia que reverbera nos interstícios da palavra e nos silêncios que a sustentam. É nesse gesto de reinscrição sensível da experiência que os escritores mobilizam cosmopercepções capazes de relativizar o paradigma ocidental da cisão entre natureza e cultura. Em Guimarães Rosa, observa Silveira (2020), tal inflexão manifesta-se de maneira emblemática no conto “Meu tio o Iauaretê”, frequentemente citado pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro em suas reflexões sobre o perspectivismo indígena ou amazônico. A narrativa rosiana, ao tensionar as fronteiras entre humano e não humano, convoca um modelo anímico de compreensão da existência. O animismo presente no referido conto sertanejo não se reduz à

⁴⁴ Referimo-nos à fala da Profa. Dra. Regina da Costa Silveira durante a mesa-redonda “Literatura Afro-Brasileira”, na 8ª edição do Colóquio de Estudos em Narrativa (CENA), promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), em dezembro de 2024.

humanização da onça ou à animalização do homem, mas se ancora em um princípio mais profundo: o reconhecimento de que o fundo comum entre humanos e não humanos é a humanidade partilhada, e não a animalidade. Nessa ontologia, que dissolve fronteiras rígidas entre sujeito e mundo, o protagonista não apenas se funde à figura da onça Maria-Maria, mas assume com ela uma relação de alteridade radical, em que o outro é percebido como sujeito social dotado de perspectiva própria. Esse entendimento desloca as concepções hierárquicas do humano e do não humano, filiando a narrativa de Guimarães Rosa em uma tradição anímica que valoriza a potência da confluência.

Para ilustrar o protagonismo de animais mediante a presença do humano, Rosa acompanhou os vaqueiros na travessia sertaneja a cavalo, tendo antes avisado a seu pai por carta que seria uma viagem “proveitosa e interessante”, “cadernos abertos e lápis em punho”, anotando “a cor local”, “o pitoresco”, “que são coisas muito importantes na literatura moderna”. Para um dos seus companheiros de viagem, isso significava anotar todo tipo de “bobajada”, conforme se lê em “Sobre a Escova e a Dúvida”, um dos quatro prefácios de *Tutameia*. Ali outro vaqueiro teria dito: “- Dr. João, na hora em que essa armadilha rolar toda no chão, que escrita bonita que o sr. vai fazer, hein?”. Uma experiência que resultaria na criação literária, decorrente da percepção e reelaboração do real a partir de suas vivências, tal como Dilthey⁴⁶ definiu a vida anímica do poeta. (Silveira, 2020, n.p.)

Assim como em Ruy Duarte de Carvalho que, inspirado⁴⁷ pelo autor de *Tutameia*, reativa nos povos do sul de Angola uma linguagem atravessada pela ancestralidade e pelo sensível, Rosa tensiona as gramáticas da representação para abrir espaço a uma escuta descentrada, afinada aos silêncios, aos interditos e às potências do invisível. É esse tipo de acolhimento perceptivo que reconhece nos animais, nos encantados, nos interditos e nos esquecidos, sujeitos plenos de agência ontológica e epistêmica. Ainda de acordo com a fala de Silveira na referida palestra de 2024, esse gesto de soprar novamente vida à linguagem também pode ser identificado na obra de Mário de Andrade, escritor que percorreu o Brasil

⁴⁵ Em referência a personagens da obra *Tutameia* (1967), marcadas por ambiguidade moral e destituídas de glória segundo os parâmetros do humanismo eurocêntrico.

⁴⁶ Silveira recorda que o animismo já figurava nas obras do filósofo e psicólogo alemão Wilhelm Dilthey, no início do século XX, que marcou a presença do animismo nas manifestações orais dos griôs e compreendeu a criação poética como expressão da “vida anímica”, em que se reconfiguram, sensivelmente, experiências vividas. Em chave contemporânea, são os estudos do sul-africano Harry Garuba que propõem um reencantamento do mundo com a formulação do realismo animista, tema que aprofundaremos na sequência.

⁴⁷ Essa inspiração torna-se evidente, por exemplo, nas condições de produção de sua obra *Desmedida* (2006), em que Ruy Duarte de Carvalho propõe um roteiro de viagem que combina percursos imaginários e reais. Nesse itinerário híbrido, o narrador de *Desmedida* constrói uma leitura sensível do Brasil, atravessando as paisagens do sertão de Guimarães Rosa, os sertões euclidianos e o baixo São Francisco, a partir de um olhar angolano, afetivo e comparativo, que busca conexões entre os territórios visitados e sua própria experiência de mundo: “explorar o São Francisco vindo eu de África, de Angola, na condição que é a minha e a dar-me à ousadia, muito pessoal, íntima às vezes, de tentar explicar-me pensando, fundamentando, acrescentando, inventando, as minhas percepções do Brasil e do que o Brasil me dá a ver, a ler, a curtir, a abominar do Brasil, do mundo e mim mesmo. (Carvalho, 2006, p. 169).

profundo em busca das pulsações rítmicas da cultura popular e indígena. Assim, esses autores constroem não apenas ficções, mas modos outros de mundo, nos quais a literatura se converte em campo de reencantamento e a palavra, em gesto vital de restituição.

Em consonância com esse gesto poético-político, Itamar Vieira Junior igualmente se inscreve nessa linhagem de acolhimento epistêmico das cosmopercepções subjugadas e restituição narrativa. Formado em Geografia pela Universidade Federal da Bahia e servidor do Incra (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), Vieira Junior construiu sua percepção no chão das lutas camponesas, nos assentamentos rurais e nos vínculos familiares que o conectam às comunidades do sertão. Em diversas entrevistas, o autor afirma que tanto *Torto Arado* quanto seu romance mais recente, *Salvar o fogo* (2023), emergem de um olhar forjado por sua vivência direta com trabalhadores e trabalhadoras rurais do sertão baiano. Por compartilhar com eles vínculos de origem, o escritor baiano de descendência negra e indígena se reconhece como parte desse coletivo. É dessa filiação afetiva e histórica que brotam sua escrita e seu sentimento de pertencimento. Não se trata, portanto, de um autor que fala *sobre* os silenciados, mas *a partir* de um lugar partilhado de pertencimento e memória. Esse comprometimento ético e epistêmico reposiciona sua obra como território de narrativa insurgente, na qual a linguagem não representa de fora, mas ressoa de dentro, arraigada nos modos de vida, de crença e de luta dos sujeitos que historicamente foram negados pelo regime civilizatório ocidental. Assim, Vieira Junior não apenas convoca a tradição oral como fonte legítima de conhecimento, mas a reinscreve como espinha dorsal de sua construção estética, abrindo espaço para a emergência de vozes que, longe de demandarem tutela, afirmam sua dignidade ontológica e seu direito de dizer o mundo em seus próprios termos.

Ao mobilizar estratégias narrativas que articulam vozes espirituais, percepções corporais, temporalidades espirais e também metamorfoses, *Torto arado* edifica uma estética da imanência ancestral. Trata-se de um realismo outro, que não se opõe ao real-naturalismo apenas por negação ou ruptura, mas por uma reinvenção de seus fundamentos: um realismo entranhado na vitalidade do invisível, na reverberação dos encantados e na restituição literária de cosmologias que o projeto civilizatório tentou silenciar. Nesse horizonte, o romance se impõe como campo de reencantamento do mundo e de deslocamento epistemológico, um solo fértil em que a palavra representa, invoca, celebra e atualiza modos coletivos de viver, lembrar e resistir.

A formulação teórica do chamado “realismo animista”, atualmente mobilizada por setores da crítica da literatura africana e afro-brasileira, busca nomear precisamente esses modos de representação enraizados em cosmopercepções não ocidentais. Diferentemente do

realismo mágico – com o qual por vezes é confundido –, o realismo animista não inscreve o insólito como ruptura do real, mas como expressão legítima de uma realidade em que o invisível, o espiritual e o ancestral integram a tessitura cotidiana do mundo. O termo emerge de forma explícita no romance *Lueji: o nascimento de um império* (1989), de Pepetela, no qual múltiplas vozes narrativas entrecruzam passado e presente, mito e história, ancestralidade e criação artística. Na obra, situadas em épocas distintas, diversas instâncias narrativas compõem um coro que revela, simultaneamente, a formação do império liderado pela rainha Lueji há quatro séculos, a trajetória da própria rainha e a experiência da bailarina contemporânea Lu. Temporalidades díspares se entrelaçam em fios de vozes emaranhadas, formando um nó narrativo que convoca do leitor um gesto ativo de escuta e de desvelamento, evidenciando a complexa urdidura ficcional em que mito, memória e história se contaminam mutuamente.

No enredo contemporâneo, a personagem Lu, bailarina angolana, busca reatar vínculos com seu homônimo ancestral, a rainha Lueji, cuja memória e força simbólica pretende reatualizar por meio da dança. Para tanto, convida um renomado coreógrafo europeu a transportar uma narrativa ancestral para o formato de balé moderno. O resultado, contudo, é um fracasso: a “estilização” ocidentalizada esvazia o conteúdo espiritual e cosmológico do mito, rompendo o elo vital entre forma estética e visão de mundo. Jaime, um dos bailarinos, diagnostica a falha de modo incisivo: “– Não liguês, Lu – disse o Jaime. – Ninguém te culpa do fracasso do espetáculo. O problema é que o checo modificou completamente o texto original. Nunca se faz isso à obra dum escritor sem haver consequências.” (Pepetela, 2015, p. 62). Jaime reage dizendo que a história de uma tradição foi representada a partir da concepção moderna elaborada por um europeu “da terra da lógica matemática, da racionalidade elevada ao infinito, não pode entender os improfissionais que nós somos. *Quer realismo, mas recusando o realismo de Kafka, e não entendeu qual é o realismo aqui, o animista*. Se fodeu e nós com ele.” (Pepetela, 2015, p. 63, grifo nosso).

O fio narrativo em torno de Lu mobiliza, portanto, a própria discussão sobre o realismo animista, ao expor o descompasso entre cosmo percepções distintas. A inquietação da bailarina nasce de sua falta de intimidação com a visão de mundo ancestral e do desejo de incorporá-la em sua prática artística. No entanto, ao delegar a tradução estética desse universo a um olhar europeu, a tentativa revela a incompatibilidade entre os códigos modernos do balé ocidental e a lógica animista que estrutura o mito de Lueji. Noutros termos, esse episódio revela, em chave crítica, a impossibilidade de conciliação entre uma forma estética ocidental, forjada sob os critérios da racionalidade moderna, e um universo simbólico sustentado por

uma ontologia animista. Pepetela tensiona, com isso, não apenas o choque cultural, mas a própria mediação estética: ao representar o fracasso do espetáculo, evidencia que a forma artística nunca é neutra, pois carrega em si cosmologias que a estruturam. A cena funciona, assim, como crítica contundente ao universalismo estético ocidental, que, ao pretender traduzir o outro, dissolve sua diferença constitutiva. O romance *Lueji* insiste na necessidade de reconhecer a especificidade epistêmica do animismo como fundamento de um realismo outro, inteligível apenas a partir de dentro, como experiência vivida e partilhada. A tensão não se restringe ao enredo, mas se materializa na própria forma do romance, que dramatiza o fracasso de uma tradução cultural incapaz de acolher a lógica interna do mito. Ao fazê-lo, denuncia os riscos da estetização eurocêntrica, que converte a alteridade em exotismo e esvazia a potência epistêmica de cosmologias não ocidentais.

A reação dos bailarinos, que decidem reescrever a coreografia a partir de seus próprios referenciais culturais, configura um gesto de insurgência estética e epistêmica. Nos movimentos da dança – giros, passos, gestos – recuperam-se o sentido de pertencimento coletivo, a memória ancestral e a espiritualidade imanente. O êxito do espetáculo reconfigurado, anunciado como “Um novo salto no bailado de raiz nacional!” (Pepetela, 2015, p. 298), simboliza não apenas a vitória de uma encenação específica, mas a afirmação de um salto paradigmático na arte angolana: a reivindicação do direito de elaborar, em chave própria, os fundamentos teóricos e representacionais de sua cultura. Formalmente, a obra dramatiza a passagem do fracasso da tradução eurocêntrica para a potência da criação endógena, instaurando uma dialética entre a imposição externa e a reinscrição autônoma. Em diálogo no bar, após a nova apresentação, os bailarinos debatem explicitamente essa questão, refletindo sobre a urgência de uma categoria crítica capaz de dar conta da especificidade ontológica de suas práticas culturais, como se verifica neste instigante diálogo:

- Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu. – A arte não tem que o fazer, apenas refleti-lo.
- Frase profunda – disse Jaime. – Talvez falsa, mas quimporta? E estou de acordo. Não percebeste a ironia, Lu. Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...*
- Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
- É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda *não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente*. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas *este bailado todo é realismo animista*, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam.
- Questória é essa? – perguntou Cândido.
- O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. [...]
- Cada um usa os exemplos que conhece. Desculpa se tenho pouco conhecimento citadino. Sou um criador de gado, mas não acredito nessas

magias de que tanto falam. Estudei o suficiente para entender a raiz das coisas.

– OK, OK, não te zangues, cada um fica com as suas crenças. Mas que só podia ser o realismo animista a contar a estória de Lueji, isso não podes negar. (Pepetela, 2015, p. 404-405, grifos nossos)

Nessa passagem, a discussão entre os bailarinos angolanos que debatem a pertinência do realismo animista, funciona como instância metanarrativa em que a própria ficção reflete sobre seus fundamentos estéticos e epistemológicos. Reflete-se, com efeito, a necessidade de colocar na cena ficcional a subjetividade dos povos africanos em relação à realidade inscrita numa forma estética que contemple a percepção de mundo desses sujeitos, assim como a urgência de que a crítica se pronuncie em torno dessa questão. A noção de realismo animista, então, emerge não como etiqueta classificatória, mas como formulação crítica forjada na experiência estética e vivida da criação artística, que se recusa a ser aprisionada nas molduras epistêmicas do ocidente.

A fala de Lu, ao afirmar que a arte não precisa “fazer país”, mas refletir as experiências de um povo, revela que a obra artística deve oferecer caminhos de reflexão sobre as características da religiosidade local. Ela defende, portanto, a produção artística como magistral produtora de outro tipo de realidade, uma verdade “mais bonita” sobre as especificidades subjetivas de seus antepassados. Diferentemente do que fora registrado pelos europeus como verdade histórica. A arte de Lu desarranja a cisão ontológica que menospreza a corporeidade, na qual se inscrevem as narrativas históricas, as memórias ancestrais, as dinâmicas de resistência, urdidas na luta anticolonial e antirracista.

Jaime, por sua vez, ao mencionar sua intenção de “fustigar os dogmas”, repreender o dogmatismo com seus movimentos giratórios animistas (“*un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié*”), remonta ao reconhecimento da limitação das concepções dogmáticas e à existência de outros saberes, outras práticas culturais que também merecem um olhar crítico apropriado. Os movimentos corporais transgressores dos bailarinos angolanos emergem como instrumento de produção de saberes por meio da composição artística. Seus “giros” corpóreos são delineados pela estrutura rítmica de origem africana, compondo a dança da resistência que reage à lógica cartesiana e estilhaça os códigos do sistema moderno colonial.

Essa lógica, no romance de Pepetela, é representada pela inserção do coreógrafo europeu, cujas intervenções são pautadas pela universalidade do discurso e dos repertórios ocidentais e deslegitimação dos saberes, formas de vida e lógicas das experiências africanas. No entanto, a composição artística africana cumpriu a sua parte na legitimação da agência de seu povo, nas palavras de Lu. Porém, como expressa Jaime, resta uma reflexão teórico-crítica

que analise a forma estética da ficcionalização que encena a realidade animista constitutiva da tradição dos povos africanos, como fizeram com outras formas estéticas que retratam os realismos de outras localidades, os “outros realismos por aí...”. Uma vez que “não se pode negar” que os realismos das “magias” tão já faladas pela crítica, como adverte Cândido, não dão conta de compreender as culturas africanas, como o realismo animista o faria.

Os discursos estabelecidos entre essas personagens demonstram, portanto, uma contraposição à associação de suas práticas culturais aos gêneros vinculados à categoria do insólito ficcional, nas perspectivas europeia e hispano-americana, classificadas como fantástico, estranho, maravilhoso, realismo mágico. Embora sejam relevantes para fundamentar outras realidades, essas perspectivas engendradas pela ciência eurocêntrica limitam a representação referencial dos povos tradicionais e originários. Em produções ficcionais ambientadas em sociedades predominantemente animistas, como nas narrativas de matriz sertaneja de Guimarães Rosa e Vieira Junior, determinados fenômenos, julgados como incomuns, impossíveis ou sobrenaturais, devem ser ponderados como totalmente naturais, pois se configuram como formas intrínsecas do modo de percepção de seus autores e personagens. Pepetela, em sua produção artística, dá profundidade à observação da realidade sociocultural angolana e convoca a crítica a refletir teoricamente sobre essa questão a partir de um constructo inclusivo que é o realismo animista.

Após quatro anos, essa função crítica é inaugurada pelo sul-africano Harry Garuba, no ensaio “*Ben Okri: Animist Realism and the Famished Genre*”. Sob uma perspectiva crítica decolonial, Garuba cunha o termo realismo animista para classificar *The Famished Road*, romance magistral laureado com *Booker Prize* de 1991, escrito pelo nigeriano Ben Okri, cuja produção ficcional é amplamente associada ao realismo mágico. Mais tarde, esse estudo é ampliado, pois, como foi observado pelo crítico ganense Ato Quayson (1997) e reconhecido pelo próprio Garuba, a terminologia ficou altamente sugestiva sem fornecer explicações satisfatórias, carecendo, assim, de uma definição concreta que possibilitasse seu uso em outros quadros de análise. O desdobramento do estudo encontra-se no ensaio “*Explorations in animist materialism: notes on reading/writing african literature, culture, and society*”, publicado em 2003, no qual Garuba explica como o modo de pensamento animista é incorporado em processos de atividades materiais e econômicas, em práticas socioculturais e textos literários.

Para isso, o acadêmico sul-africano cria algumas categorias que se imbricam com a do “animismo”: “materialismo animista”, “inconsciente animista”, e “realismo animista”. Ele explora esses conceitos para mostrar como o modo de consciência religiosa animista fornece

uma estrutura rica e complexa a fim de entender a relação entre humanos e o mundo natural nas culturas africanas, desafiando as reducionistas visões cartesianas e materialistas do mundo. Nessa perspectiva, constituem-se como formulações teórico-críticas que ajudam a entender como os sujeitos africanos percebem e interagem com o mundo, oferecendo uma perspectiva que difere significativamente das concepções modernas coloniais e materialistas ocidentais tradicionais.

O conceito de “animismo”, tal qual defendido por Garuba, corresponde a um modo de consciência religiosa que espiritualiza o mundo do objeto, ou em outros termos, que dá ao espírito uma habitação local. Nessa perspectiva, atribui-se vida, alma ou espírito a objetos inanimados, plantas, animais e fenômenos naturais, ou seja, todos os elementos do mundo natural possuem uma essência espiritual ou vital. Essa cosmopercepção é fundamental em muitas culturas africanas tradicionais, nas quais a interconexão entre todos os seres é enfatizada. O significado espiritual ou vital e social dos elementos é produzido no interior de uma cultura, a partir de suas propriedades naturais e seu valor prático. Essa consciência religiosa, que não se vincula explicitamente a uma doutrina, ou a uma teologia elaborada, fornece um caminho a ser trilhado para compreender o propósito de ser e estar no mundo.

O animismo, então, sendo essa fusão entre espírito, materialidade e aceção, constitui o “materialismo animista”: uma consciência religiosa do mundo material. Essa materialidade da produção cultural animista alinha-se teoricamente ao conceito de “materialismo cultural”⁴⁸, discutido na obra *Marxismo e literatura*, de Raymond Williams. Isso significa que,

o modo animista de pensamento é incorporado ao âmbito dos processos de atividades materiais e econômicas e, em seguida, se reproduz na esfera da cultura e da vida social. Estando tão estruturalmente implantado, já não é apenas um epifenômeno ou simplesmente um efeito, mas torna-se um produtor de efeitos e, portanto, age como uma força motriz na formação da subjetividade coletiva. (Garuba, 2012b, p. 242)

Em termos práticos, o conceito de materialismo animista sugere uma interação entre o mundo físico e espiritual que vai além da visão materialista ocidental tradicional. Ele se configura como uma extensão do animismo, já que aplica o modo de consciência religiosa à interação entre o mundo material e espiritual. A título de exemplo, na cultura iorubá, elementos como pedras, árvores e rios possuem espíritos e são reverenciados como entidades vivas. Essas práticas não veem tais componentes da natureza apenas como recursos a serem explorados, mas como seres com os quais se deve interagir de modo sempre respeitoso.

⁴⁸ Essa formulação se baseia numa percepção de cultura concebida como um modo de vida comum a toda uma sociedade, uma força produtiva ativa na vida social.

Dessa ideia de “materialismo animista”, emerge o que Garuba entende por “inconsciente animista”, compreendido como uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas. Essa subjetividade é construída a partir das relações que se estabelecem entre o mundo objetivo e o ser mediado pelo significado. De modo prático, o inconsciente animista se aproxima do sentido de imaginário social, ou seja, da forma como os sujeitos “imaginam sua existência social, como se encaixam em conjunto com os outros, como as coisas acontecem entre eles e seus companheiros, as expectativas que normalmente são atendidas e as noções normativas mais profundas e imagens subjacentes a essas expectativas.” (Tylor *apud* Garuba, 2012b, p. 254). Portanto, compreendemos que esse conceito se refere ao modo como o animismo está profundamente enraizado no inconsciente coletivo de uma cultura, moldando a percepção e as práticas culturais dos sujeitos, mesmo quando não são explicitamente reconhecidas. A título de ilustração, em culturas africanas, algumas práticas como consultas a adivinhos, rituais de cura e celebrações comunitárias refletem uma percepção de mundo na qual o espiritual permeia o cotidiano. Mesmo sem uma consciência explícita dessa perspectiva animista, as pessoas agem de acordo com ela em seus afazeres cotidianos. Mesmo que uma comunidade não discuta explicitamente a presença de espíritos na natureza, suas práticas diárias, como respeito a certos locais sagrados ou rituais de plantio, refletem esse modo de consciência religiosa subjacente.

O conceito “realismo animista”, por conseguinte, define-se como uma forma de representação que incorpora e dá realidade aos elementos espirituais e animistas do mundo. Diferente do realismo mágico, o realismo animista trata essas crenças e práticas como aspectos normais e integrais da realidade. Noutros termos, essa categoria é empregada para projetar estratégias de representação e técnicas narrativas, que são efeitos comprovadamente superestruturais de uma concepção animista da realidade e do mundo. Essa formulação estética pode ser observada, por exemplo, em narrativas que harmonizam um aspecto material físico, frequentemente animado, com um conceito abstrato, ou, ainda, que tratam a presença de entidades espirituais como uma parte normal da vida cotidiana dos personagens em diversas experiências. Esses elementos são apresentados sem estranhamentos, como realidades normais dentro do contexto cultural da história.

A produção literária se configura como um instrumento conveniente para essa realização, já que por ser um ato de linguagem “é necessariamente atraída pelo antropológico e, portanto, naturalmente se entrega ao imaginário” (Garuba, 2012b, p. 247). Nesse sentido, o texto literário apresenta-se como um instigante alicerce de explorações do materialismo

animista, este que é o agente designador de subjetividade e agência coletiva, atuando nos processos formativos, ativos e transformativos dos sujeitos africanos, sempre vitimizados pelos processos colonizadores. Segundo Garuba (2012b), alguns dos temas perenes da estética animista é o retorno a raízes e a manutenção da sabedoria ancestral, por se constituírem como instrumentos sólidos de subsistência da força da voz africana e dos saberes que ela transmite. No romance *Torto arado*, por exemplo, são esses os dois eixos dominantes que regem a narrativa de uma ponta a outra.

O primeiro eixo se inscreve fortemente, por exemplo, na presença da narradora encantada Santa Rita Pescadeira que se apresenta como uma entidade espiritual nativa da África que chega ao sertão baiano para acompanhar o povo negro, carregando suas raízes e garantindo sua manutenção mediante às práticas espirituais transplantadas da tradição africana para a paisagem religiosa do sertão da Chapada. As raízes africanas fincadas no solo da fazenda Água Negra são projetadas pela voz das narradoras que tecem histórias de experiências espirituais de cura coletiva e individual em constante referência ao universo africano. A presença de espíritos ancestrais é representada de maneira natural, não como elementos fantásticos que provocam estranhamentos na comunidade, mas como parte inerente do tecido da realidade. Os ancestrais são invocados e participam das experiências cotidianas da população.

Quanto ao segundo eixo, fica muito patente ao longo do romance, a manutenção da sabedoria ancestral que atravessa as fronteiras do texto, preenchendo as molduras da narrativa, uma vez que perpassa toda geração da família das narradoras. Os ensinamentos de vó Donana transmitidos ao filho Zeca Chapéu Grande que os repassa à neta Belonísia, tendo prosseguimento com o bisneto Inácio, filho de Bibiana, que recebe o aprendizado da tia Belonísia e das avós Salu (mãe de Bibiana) e Hermelinda (mãe de Severo). Toda a sabedoria de Inácio era oriunda das “crenças dos encantados das avós [...]. Vinha da fé de seus pais [...]. Tudo que sabia tinha maior influência de sua avó materna, pelo convívio com o mundo dos encantados africanos, por estar desde muito cedo ao lado de um curador.” (Vieira Junior, 2019, p. 213).

Ainda, em relação ao plano temático, Garuba pondera que, por vezes, pode estender-se para a estrutura textual. Um exemplo recorrente no espaço ficcional de domínio animista: a voz do africano colonizado não se cala, quando a mudez lhe é imposta⁴⁹. Objeto místico,

⁴⁹ É relevante destacar que este exemplo se refere ao silenciamento, uma condição imposta. Entretanto, existem circunstâncias em que a mudez ou o silêncio pode se configurar como um ato de resistência, neste caso, não se trata de uma imposição, mas sim de uma escolha do sujeito. Para a leitura do romance *Torto arado*, isso é

tambor, natureza, divindade, entidade espiritual, ancestralidade, enfim, um ou mais elementos anímicos podem irromper no universo diegético e assumir o discurso, ou contribuir para a assunção da voz dos colonizados, como ocorre em *Torto arado*, a partir de um artefato carregado de força ancestral, com propriedades da terra africana, que irrompe na primeira linha do romance e permanece atuante ao longo de todo o discurso narrativo. Trata-se da faca, constituída de substâncias gemológicas⁵⁰, o cabo de marfim que é uma gema orgânica produzida por um ser vivo vítima de exploração colonial, o elefante africano, e a prata que é um metal nobre ou precioso, advindo também de atividades exploratórias de mineração, das quais se extraíam recursos que se encontram no solo ou no subsolo africano: “Se deteve no cabo de *marfim* da faca de *prata* que, passado tanto tempo, ainda era puro brilho, encantada com o objeto.” (Vieira Junior, p. 143, grifo nosso). Essas matérias constituintes da faca de *Torto arado*, conforme demonstramos adiante, representam elementos sagrados de origem animal e mineral, que são representativos na cosmologia africana e influenciam o comportamento sociocultural. O romance, segundo a leitura aqui empreendida, busca refletir essa influência na constituição da agência das personagens femininas, sobretudo, das mulheres detentoras da voz na narrativa.

Além da voz, o tempo também é uma marca expressiva de técnica representacional do realismo animista, conforme exemplifica Garuba:

A narrativa é muitas vezes codificada como um diálogo entre passado e presente, e ambos se tornam implicados em uma hierarquia de significação. O significado da forma, tal como Osundare a codifica aqui, é que o diálogo se dá entre dois presentes simultâneos e contemporâneos, um tradicional, pré-moderno, e o outro moderno. O retorno é visto dentro do mundo social como o retorno da totalidade. Também figura e está simbolizado como o retorno do filho pródigo que devolve o mundo à sua unidade e harmonia originais, como se fosse uma realização de um esquema cósmico preconcebido. Dentro da poética da narrativa de retorno de Osundare somos colocados em um momento que é ao mesmo tempo naturalizado e desnaturalizado ou, se assim o desejar, secularizado. Essa localização dupla no tempo — sua posição na natureza e na história — fornece-nos uma abertura para as operações do inconsciente animista na sociedade africana contemporânea. (Garuba, 2012b, p. 251).

Essa ilustração construída por Garuba, a partir do exame da ficção do nigeriano Niyi Osundare, em relação ao diálogo entre diferentes temporalidades, em que passado e presente estão implicados, encontra-se espelhada no romance de Vieira Júnior. A narradora Santa Rita

bastante significativo, considerando a mudez da narradora Belonísia, cuja voz se impõe na transmissão de seus conhecimentos pela atuação corpórea numa relação íntima com a natureza e a terra, não simplesmente por um membro que lhe fora arrancado, a língua, biologicamente responsável pela fala.

⁵⁰ Encontramos informações acerca dessas substâncias no *Dicionário de Mineralogia e Gemologia*, de Branco (2014).

Pescadeira, que atravessa o tempo desde a chegada do povo negro vindo da África para o sertão da Bahia, denuncia a tradição de opressão sofrida por essa população no passado escravagista colonial. As narradoras Bibiana e Belonísia são as vozes que codificam as formas contemporâneas de violência que travestem a mesma lógica de escravidão vivenciada em sua comunidade. Evidencia-se, nessa configuração narrativa a abrangência do círculo histórico que gira e retorna para o mesmo ponto, com a instauração de continuidades dos mecanismos de opressão sob nova roupagem. Desse modo, revela-se o retorno do passado no presente tanto no plano temático (colonialismo e colonialidade) quanto no estrutural (vozes narrativas).

As operações dinamizadas pela estética animista podem emergir como instâncias pontuais em determinados discursos narrativos ou, de modo mais radical, configurar-se como o próprio princípio organizador da estrutura ficcional. Ao refletir sobre tais manifestações, Garuba (2012a) propõe que práticas linguísticas e formas representacionais implicadas em cosmocepções animistas extrapolam, em densidade e complexidade, as categorias críticas usualmente mobilizadas, como a de realismo mágico. Nesse sentido, o autor parece responder às inquietações do romancista de Pepetela (2015) e do crítico Ato Quayson (1997), ao oferecer um aporte analítico rigoroso capaz de abarcar os modos de significação engendrados por sociedades cuja experiência do mundo é animada por outras epistemes e ontologias.

É importante salientar que o crítico sul-africano não propõe um modelo interpretativo a ser aplicado de maneira uniforme ou acrítica. Pelo contrário, Garuba sublinha que os procedimentos narrativos vinculados ao pensamento animista exigem atenção às especificidades contextuais e culturais das obras. Como afirma, “a lógica do pensamento animista possibilita uma abertura para se pensar em outras histórias da modernidade, além das trajetórias lineares e teleológicas da narrativa histórica convencional”⁵¹ (Garuba, 2012a, p. 8, tradução nossa). É a partir dessa chave de leitura que se torna possível entrever, em *Torto arado*, a aderência mútua entre narrativa, espiritualidade e agência política das personagens. Assim, ao acompanhar os gestos narrativos de Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira, reconhecemos a convocação de uma história outra – a história do “outro” – que solicita, por sua vez, um outro modo de ler. Tal convite nos impele a ultrapassar os limites da crítica literária fundada em paradigmas ocidentais para acessar uma tessitura poética e ontológica ancorada em cosmologias afro-indígenas.

Na próxima seção, portanto, analisamos como a dimensão religiosa articulada no romance reconfigura o sertão como espaço-agente na insurgência das mulheres, em contraste

⁵¹ No original: “The logic of animist thought provides an opening for thinking other histories of modernity beyond the linear, teleological trajectories of the conventional historical narrative.”

com a espacialidade representada na obra de Ronaldo Correia de Brito. Na sequência, exploramos como a narrativa de Itamar Vieira Junior se estrutura a partir de uma lógica estética animista, fazendo da espiritualidade não um adereço exótico, mas um princípio epistemológico e compositivo que funda outra maneira de habitar e narrar o mundo.

3.2.2 Nosso corpo-voz: território (re)encantado

Nas linhas iniciais do primeiro capítulo de *Torto arado*, Bibiana inaugura a narração com o relato do incidente no qual se envolve com a irmã: “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.” (Viera Junior, 2019, p. 14). Sabemos que essa circunstância acidental transformará profundamente o curso de suas vidas. A narradora conta que ela e a irmã foram movidas pela curiosidade, uma vez que buscavam descobrir o conteúdo, misteriosamente guardado pela avó paterna Donana, no interior de uma mala de couro envelhecida que parecia ter sido extraída diretamente da terra. O objeto encontrado é faca com cabo de marfim e lâmina de prata, envolvida num pedaço de pano enodado de sangue ressequido. Elas são seduzidas pela inflexível lâmina de brilho reluzente, que espelhava suas faces, e são levadas a experimentar seu enigmático sabor. Ao fazerem isso, a faca, em seu fio de corte, fere a língua de Bibiana e decepa a de Belonísia.

Trata-se de um acontecimento impactante que impulsiona o ato de narrar. Esse evento vai ser retomado ao longo de toda a narrativa. Essa reiteração no discurso narrativo não pode ser gratuita, portanto, merece um olhar atento aos aspectos temáticos e estruturais que a envolvem. A constante retomada de tal episódio alude à “frequência”, categoria narrativa, proposta por Genette (2017), que trata da relação quantitativa estabelecida entre um evento da história e o número de vezes em que ele é mencionado no discurso. Em *Torto arado*, o evento ligado ao acidente com a faca será contado, com acréscimo de mais ou menos informações, em momentos diversos da diegese, configurando a modalidade de frequência temporal que Genette denomina de “discurso repetitivo”, o qual, no caso desse romance, faculta imagens variadas do acontecimento pelos pontos de vista representados pelas narradoras e confere o peso de um autêntico *leitmotiv*. Para uma das linhas de interpretação possíveis, o “fio de corte”, preservado do passado e que chega continuamente no presente provocando significativas consequências às pessoas envolvidas, e pode ser lido como uma metonímia. Nessa perspectiva, o que se coloca em pauta é a reiterada recordação de um passado que segue vivo no presente. Essa memória persistente, pode ser atrelada à imagem de uma

insistência referente a tentativas de silenciar, de amputar a voz de mulheres que sofrem violência em contextos de domínio patriarcal e à necessidade de elas rasurarem essa realidade imposta em processos de resistência e reexistência.

Se empreendermos uma leitura comparativa, tendo como referência o dispositivo estilístico da repetição em torno da figura de Donana – personagem emblemática da produção ficcional de Ronaldo Correia de Brito, cuja presença, como mulher morta, atravessa diversas narrativas do autor –, poderemos observar como sua história é continuamente narrada e reinscrita em diferentes registros ficcionais. Trata-se de uma construção reiterativa, que assume contornos emblemáticos ao ser constantemente atualizada por narradores distintos, um autodiegético masculino e três heterodiegéticos, consolidando-se como símbolo da mulher silenciada, absorvida pelas estruturas patriarcais que configuram o sertão literário. Essa repetição narrativa se desdobra em quatro obras significativas de Brito: os contos “Faca” (2003) e “O que veio de longe” (2005), bem como os romances *Galileia* (2008) e *Estive lá fora* (2012). Nessa tessitura, a trajetória de Donana funciona como índice de um sertão atravessado por práticas de silenciamento feminino e por dispositivos de apagamento simbólico das vozes de mulheres. A partir desse ponto de partida, podemos apontar elementos do conjunto ficcional de Brito que também aparecem, sob outra chave de leitura, na obra de Itamar Vieira Junior, conforme demonstrado na tabela a seguir:

Tabela 1 – Organização dos elementos ficcionais comuns nas narrativas de Brito e no romance de Vieira Junior

Elementos ficcionais	Narrativas de Brito	Romance de Vieira Junior
A faca, arma de um crime envolta em mistérios e temores, é enterrada, desaparece e ressurgue no espaço do sertão.	A filha de Donana oferece guarida ao pai – autor do assassinato da própria mãe – ao enterrar a faca do crime, buscando ocultar a evidência que poderia condená-lo.	A faca, ao longo da narrativa, é reiteradamente desenterrada pelas mulheres como instrumento de defesa diante das agressões que as ameaçam.
O motivo da vingança e o efeito decorrente dele.	Domísio, supostamente, vinga-se de Donana, assassinando-a com a faca.	A faca é a materialidade que atua na vingança contra homens agressores, como o companheiro de Donana e o proprietário da fazenda.

A presença da faca na concretização de um pacto.	“Pacto de honra” masculino.	“Pacto de vida” ⁵² feminino.
A história desdobrada do sangue vertido no espaço do sertão nordestino.	Sangue feminino.	Sangue masculino.
A razão de uma vergonha entranhada no passado.	A herança do sangue nas mãos masculinas.	O tabu da violência sexual sofrida por Carmelita, filha de Donana.
A presença de uma personagem importante com nome Donana e as narrativas “de encaixe”.	Donana comparece em diversas obras.	Donana emerge em múltiplas passagens do romance.
	Em ambos, a presença de Donana, no início de uma narrativa, desencadeia uma estrutura de narrativas encaixadas: uma segunda história emerge dentro da primeira, uma terceira se insere na segunda, e assim sucessivamente, compondo um movimento de encadeamento.	

É possível observar, nesse esquema comparativo, uma atualização crítica do sertão no romance de Vieira Junior, que opera um deslocamento do eixo temático e simbólico em relação à tradição nordestina representada por Brito. Enquanto a tessitura narrativa deste autor enraíza-se em um sertão de tonalidade patriarcal, marcado por genealogias masculinas e por silêncios e violência mediados pela figura feminina, Vieira Junior reinventa esse território ao inscrevê-lo em uma perspectiva relacional e feminina, na qual as experiências de mulheres negras, suas práticas espirituais, seus saberes do corpo e da terra se tornam centros estruturantes da narrativa. Assim, o romance *Torto Arado* pode ser compreendido como a emergência de um sertão feminino, que se contrapõe à matriz masculinista que estrutura o universo narrativo de Brito: não por oposição binária, mas por reinvenção de seus códigos e vozes.

Em contraposição à recorrência da imagem de Donana morta no espaço sertanejo construído no conjunto ficcional de Ronaldo Correia de Brito, a Donana de *Torto arado* empunha a faca, instrumento de justiça e vingança contra o homem que violentou sua filha. A leitura do trecho “Quando a faca serviu ao derradeiro fim em suas mãos, ao fim que nunca

havia considerado, Donana se viu enredada numa trama de vida e morte para o resto de seus dias” (p. 238-239), revela que, embora a faca tenha ceifado a vida do abusador, o ato não encerra o ciclo de violências. No plano diegético, conforme narra Santa Rita Pescadeira, o artefato anímico, após passar pelas mãos de Donana, continua a operar junto às descendentes. O punhal, em conexão com o sagrado, retorna reiteradamente às mãos femininas, tornando-se catalisador de libertação frente à opressão masculina. O entrelaçamento entre sobrevivência das mulheres e morte dos homens agressores tem início com o agenciamento inaugural de Donana e reverbera nas trajetórias das netas Bibiana e Belonísia.

Diferentemente da obra de Brito, em que a faca figura como emblema da masculinidade violenta do sertão e de sua mitologia de dominação, no romance de Itamar Vieira Junior a imagem ressurge deslocada e radicalmente ressignificada. O investimento simbólico nessa reconfiguração estética mostra-se decisivo, sobretudo porque, nas manifestações culturais sertanejas tradicionais, ou por elas atravessadas, a faca simboliza o *ethos* viril da região. A invocação recorrente ao punhal, à peixeira ou ao facão associa-se, historicamente, a uma visão masculina e bélica do sertão: terra do “punhal do Pajeú”, dos cangaceiros ou “vingadores de Deus”, dos coronéis despóticos, “do sangue, das arbitrariedades, região da morte gratuita, o reino da bala, do Parabelum e da faca peixeira” (Albuquerque Junior, 2021, p. 144). Vieira Junior, ainda que convoque esse repertório, opera nele uma inflexão incisiva: a faca, retirada do punho masculino, torna-se aliada da luta feminina, instrumento de defesa da vida e de direitos da comunidade. Animada pela lógica religiosa que atravessa o sertão da Chapada – em que o espiritual e o material se imbricam num realismo animista que recusa dicotomias modernas –, a lâmina adquire força vital, capaz de perfurar a lógica discursiva hegemônica e instaurar novas possibilidades de sentido.

É precisamente nesse deslocamento que a faca pode ser compreendida como metáfora do *locus* fraturado: lugar de contradição e de potência, em que a violência herdada se transmuta em insurgência criadora. O punhal, agora manipulado por mãos femininas, condensa a tensão entre opressão e emancipação, reproduzindo, no gesto narrativo, a condição das mulheres sertanejas negras, cujos corpos são simultaneamente alvo da violência colonial-patriarcal e matriz de resistência. Assim, o romance atualiza a faca como extensão insurgente do corpo feminino, revelando que o sertão, tal como o feminino, constitui-se como território fraturado, espaço em que ferida e força, submissão e sublevação, convivem em permanente tensão. Nessa chave, a faca deixa de ser mero ícone de poder masculino para tornar-se

⁵² O termo “pacto de vida” é mencionado no romance *Torto arado* e está condicionado à narração das mulheres. Mais adiante, será tratado de forma pormenorizada.

imagem de uma práxis feminina decolonial, na qual corpo, território e espiritualidade se articulam como forças de transformação.

Em síntese, ao retomar elementos estruturais do sertão tradicionalmente representado, *Torto arado* os reconfigura de modo estratégico. Se, conforme Santini (2018a, p. 271), “as personagens femininas de Ronaldo Correia de Brito emergem de vozes masculinas e, embora apareçam reiteradamente na revelação de um universo de opressão e violência, não superam a condição de silêncio imposta pela fala de um outro”, como ocorre com Donana, cuja narrativa é mediada e aprisionada pelo olhar masculino – servindo mais à confirmação da lógica patriarcal do que à sua superação –, nas personagens de Vieira Junior há uma subversão radical desse silenciamento. Elas interrompem o curso previsível da violência e, ao tomar a palavra e o gesto, promovem uma reviravolta na condução da ação e no destino que lhes era historicamente imposto. Noutros termos, se na obra de Brito o espaço narrativo não viabiliza agenciamento feminino, cerceado pela morte ou pela voz alheia, em Vieira Junior a ruptura se concretiza em uma virada paradigmática: a mulher não apenas inscreve sua voz, mas redefine, com ela, o próprio sertão.

No contraponto à lógica da morte e do silenciamento feminino em nome de um “código de honra”, a faca, ao ser manchada pelo sangue das mulheres, instaura um duplo pacto: primeiro de sangue, depois de vida. O gesto se converte em agência partilhada, em que lâmina e narradoras se enredam na fratura do *lôcus*: “Aquele era o nosso pacto de vida, desde o fatídico dia em que a faca de Donana havia fendido nossa história” (Vieira Junior, 2019, p. 52). A materialidade da faca, portanto, não é mero instrumento narrativo, mas força animada, dotada de intencionalidade, de ação, em diálogo direto com a concepção de realismo animista, que recusa a cisão moderna entre sujeito e objeto.

Trazendo para o campo de análise, a concepção de realismo animista, é fulcral dar atenção aos aspectos composicionais da “faca de Donana”, pois, não é uma faca qualquer que chega a suas mãos. Ademais, o fato dessa materialidade irromper na primeira linha do romance, atravessar toda a narrativa e comparecer no seu desfecho, dá indícios de que sua presença pode fornecer uma chave de leitura. Compreendemos que essa faca com cabo de marfim tem uma história que se articula à história da comunidade representada no romance. Há, inclusive, um capítulo dedicado à origem do enigmático artefato. Nesse ponto, ocorre um sofisticado manejo da temporalidade, que se dá com o uso de uma analepse (Genette, 2017), ou seja, há uma marcha à ré no tempo, a narrativa volta a uma época anterior à da história contada, cujo início desta se dá pelo incidente de Bibiana e Belonísia com a faca. O episódio em questão está situado na terceira parte do romance, narrado por Santa Rita Pescadeira. Esta

narradora conhece muito bem a história que conta, assim, utiliza esse recurso por algum motivo, que não é fortuito, portanto, clama pela atenção do leitor para a atribuição de um sentido ou uma história subjacente, promotora de uma crítica, que a nosso ver, alude a um tempo colonial remoto, do qual as personagens do presente não acessaram à época, mas vivenciam na atualidade. A escolha de Vieira Junior de conceder-lhe essa presença contínua revela uma estética de realismo animista, em que os elementos da natureza e os artefatos culturais não figuram como acessórios ou metáforas, mas como sujeitos coadjuvantes da ação, inscritos na mesma tessitura vital que atravessa humanos, encantados e ancestrais. Assim, o romance desloca a faca de sua carga histórica de violência patriarcal e colonial, projetando-a como instrumento de agência feminina coletiva. Ao mesmo tempo, projeta nela uma temporalidade espiralar, em que passado e presente se sobrepõem como camadas de um palimpsesto, permitindo que a memória do trauma colonial reverbere e, ao mesmo tempo, se abra à possibilidade de reinvenção.

Pressupomos que, ao encaixar uma história sobre a origem da misteriosa faca – objeto que, muitos anos depois de chegar às mãos de Donana, desencadeia a narração de Bibiana –, a voz de Santa Rita Pescadeira evidencia sua presença constante em toda a diegese. Sendo uma entidade espiritual capaz de se incorporar em diferentes materialidades, como declara no início de seu relato⁵³, pode-se inferir que a encantada se inscreve também no próprio artefato, cuja trajetória estrutura a tessitura narrativa. Ao descrever as características da faca, outro recurso formal se faz notar: a regulação da informação, aquilo que Genette (2017) denomina “modo”, isto é, a configuração da perspectiva narrativa. Embora a voz seja de Santa Rita Pescadeira, o ponto de vista que orienta o olhar narrativo é o de Donana, instaurando uma complexa duplicidade entre voz e focalização.

A estratégia formal, portanto, articula duas operações narratológicas fundamentais. De um lado, a analepse, cuja função é preencher a lacuna da diegese ao remontar a origem da faca, conectando o passado remoto à trama do presente e estabelecendo o tempo como espiral. De outro, a manipulação do “modo”, que permite à narradora penetrar na interioridade de Donana, trazendo à superfície textual suas impressões, hesitações e estados de espírito. Essa sobreposição de vozes inscreve no texto não apenas o relato da encantada, mas também a experiência subjetiva da curadora, convertendo o objeto narrado em espaço de mediação entre diferentes temporalidades e consciências.

⁵³ Primeiro capítulo da terceira parte, “Rio de Sangue”.

E, cabe destacar, trata-se de uma operação formal que dialoga com a crítica decolonial. Como observa Maldonado-Torres (2018), a modernidade europeia concebe o tempo descolonizador como ruptura, enquanto as epistemologias decoloniais propõem um movimento de retorno ao passado para iluminar o presente e abrir horizontes de convivência entre distintas formas de subjetividade. No romance, esse procedimento se concretiza na incorporação da memória de Donana à narração de Santa Rita Pescadeira, evidenciada por marcas enunciativas como “foi o que passou por seu pensamento” (p. 236), “por último pensou” e “era assim que sentia” (p. 238), bem como pelo uso do discurso direto. A variação no registro linguístico reforça esse entrecruzamento: a perspectiva de Donana apresenta marcas de informalidade, incerteza e hesitação, enquanto a da encantada assume o tom de autoridade onisciente. Noutros termos, o leitor pode perceber a mudança de perspectiva por meio da diferença no registro da linguagem que se alterna, em uma mescla de estilo vocabular, na qual o ponto de vista de Donana soa de modo menos formal que o da encantada, e também há marcas de imprecisão ou dúvida em relação a dadas informações por parte da curadora, enquanto a perspectiva da narradora sugere indubitabilidade. Com isso, a detentora da voz evidencia sua onisciência ao penetrar na consciência da curadora e revelar seus estados de espírito, o efeito disso é a inscrição da subjetividade da curadora na trama. O objeto, por sua vez, ganha contornos imagéticos específicos: “cabo com um material que não sabia do que se tratava”, “bonita, feito uma relíquia da casa-grande”, “lâmina era brilhosa como as coisas finas que os senhores carregavam”, “parecia ser de prata”, “resplandecia”, “devia valer um bom dinheiro”, “talvez um tesouro”, “joia de caça”, “rica e bem talhada”, “troço bonito”, “coisa mais rica” (p. 236-238).

Donana a embrulha em um tecido sujo, preso por um nó, o mesmo que Bibiana desataria (p. 15). O cabo de marfim, o embrulho e o nó adquirem relevo crítico, não apenas pela recorrência imagética ao longo do romance, mas também por evocarem símbolos que se articulam à cosmologia africana, instaurando uma rede de significados que ultrapassa a mera descrição e se projeta como inscrição cultural e espiritual. O marfim de origem africana, matéria-prima orgânica usada na confecção do cabo da faca de Donana, é extraído de presas de animais, sobretudo, do elefante. Na cosmologia africana, serve para a fabricação de objetos para fins religioso, pessoal, decorativo. No mundo ocidental, para artigos de luxo, tendo elevado valor comercial. Devido à sua alta procura, a sobrevivência do elefante passou a ser ameaçada. Legalmente, no contexto do romance e da África Central e Ocidental do século

XX, década de 1980⁵⁴, é proibido o comércio internacional desse animal e seus produtos. Isso ampliou sua valorização e mercantilismo, tornando realidade o valor do marfim ainda mais caro e seu comércio ilegal, segundo informes da *Traffic*, organização que acompanha a comercialização de espécies ameaçadas. No imaginário religioso africano, o elefante é um animal simbólico, devido a sua impressionante composição física, está associado à força inimaginável e o marfim, como seu componente representativo, admirado por suas propriedades físicas, herda os sentidos atribuídos ao elefante, força e liderança, associação de caráter religioso (Luís, 2016). No passado, século XV, a área africana ocupada por povos Bantu começou a ser frequentada pelos portugueses que, num movimento de exploração, engendraram um sistema de circulação de produtos entre os quais estava o marfim, que poderia atingir altos preços nos mercados europeus. A essa altura perceberam a possibilidade de negociar o povo negro, vendendo-o como escravo. A partir do século XVI, com a integração de partes do continente africano ao comércio atlântico, as pessoas começaram a ser as principais mercadorias negociadas nas transações, porém marfim e metais também eram levados para os mercados europeus e americanos. (Silva *et al*, 2023).

O capítulo em análise revela a origem da faca com cabo de marfim, informando que Donana surrupia o objeto que fora deixado no alpendre por visitantes da casa sede da fazenda de Caxangá, onde trabalhava. Nesse episódio, evidencia-se o seu alto valor, em razão da intensa mobilização dos habitantes da fazenda para encontrar o artefato de luxo desaparecido. O propósito de Donana era vendê-lo, pois com o dinheiro supriria necessidades dos filhos que não tinham o que vestir. “Eles tiram da gente e nós tiramos deles” (Vieira Junior, 2019, p. 236). Esse dizer enunciado por Donana, em discurso direto, sugere dois sentidos associados à exploração dos recursos do povo negro e de seus corpos. Um faz alusão ao sistema aquisitivo do marfim que “eles” usurpavam das terras africanas. O segundo, ao trabalho escravo que “eles” submetiam os corpos negros, explorados, incessantemente, sem remuneração. Verifica-se que o discurso narrativo do capítulo em questão, ao trazer para o centro da diegese essas presenças, toca na manutenção de estruturas e características coloniais. Aspectos pulsantes no período colonial permanecem verificáveis no Brasil do século XX. Essa crítica presente na narrativa corrobora a proposição de Quijano (2000) acerca da colonialidade e convoca, simultaneamente, a ideia de fratura do lócus formulada por Lugones (2014). A partir do encontro de Donana com o objeto ancestral – carregado de propriedades orgânicas

⁵⁴ É incerto, no romance, o ano exato no qual a história se inicia, porém o incidente ocorrido com Bibiana, Belonísia e a faca dá indício que remonta à década de 1980. Elas foram conduzidas ao hospital pelo gerente da

consideradas sagradas no imaginário africano –, a história de exploração e submissão do povo negro começa a delinear novos rumos, por meio da agência dessa mulher e de suas descendentes, mediadas pelo fator religioso que, na narrativa, encontra na faca um de seus principais operadores simbólicos.

No capítulo em análise, a dimensão religiosa, portanto, entra em cena junto à faca que chega às mãos de Donana. A contar dessa confluência, o destino de ambas (faca e Donana) deixa de servir aos interesses próprios do colonizador, passando a ser conduzido pelo modo de consciência religiosa do mundo africano. O punhal desperta sua vitalidade nas mãos da curadora, durante a façanha de escondê-lo sem deixar pistas, a fim de não ser descoberta, pois estava certa de que lhe traria consequências brutais: ser expulsa da fazenda e ter suas mãos decepadas (p. 237). Primeiro, enterrou a “joia de caça” embaixo da cama, até se esquecerem dela, depois disso a venderia. Tempos mais tarde,

Donana a desenterrou, longe dos olhos de todos. *Limpou a faca*, poliu o metal com um tecido velho *e a embrulhou* ali mesmo. Era um troço bonito. A coisa mais rica em que havia posto as mãos, era assim que sentia ao admirar o objeto do engano. Guardava de novo para si, *limpava*, polia, devolvia ao buraco debaixo da cama. Para não ter que enterrar e desenterrar a cada vez que quisesse pôr as mãos e os olhos, colocou um tapete de couro de caititu recobrindo o buraco onde a escondia. *A faca não se prestou a nenhuma das destinações a que sua guardadora havia se proposto de início.* (Vieira Junior, 2019, p. 238, grifo nosso).

Lida sob a ótica do realismo animista, a dinâmica de Donana na manipulação da faca é altamente significativa. A curadora promove uma operação ritualística, que sugere dois movimentos: a soltura do ponto de vista do explorador envolvido na matéria orgânica (ato de limpar) e o invólucro no caráter anímico africano (ato de embrulhar).

No que se refere ao primeiro, note-se, conforme já elucidamos, que o valor atribuído às matérias, retiradas do solo africano, pelos colonizadores é estritamente mercadológico⁵⁵. A mercadoria tem um papel central na economia moderna. Diversamente, no espaço africano predominantemente animista, matérias orgânicas, como o marfim, o vínculo que se estabelece é espiritual. Na cena narrativa em análise, o desespero dos exploradores em recuperar a faca se dá pelo peso financeiro que o objeto carrega. Donana, ao tomar a faca, é movida por interesse próximo, obter alguma verba, claro, para um destino distinto (vestir os filhos). Depois, pensou em deixá-la como herança aos filhos. No entanto, durante o tempo que passa com a faca, vê-se que o ponto de vista da curadora é transformado, sugerindo que, sob seu

fazenda numa Ford Rural verde e branca, cuja fabricação, no Brasil, ocorre no final da década de 1970 e se populariza como transporte no espaço rural nos anos 1980.

domínio, o “objeto do engano” conectou-se espiritualmente com ela, modificando sua perspectiva. Ocorre, assim, um reencantamento, o valor de uso “racional” é apropriado pela curadora, mas logo é transposto para o “místico”, isto é, o valor passa a ser o da experiência. À medida em que o artefato era limpo, o intento de Donana também o era. Conta a narradora Santa Rita Pescadeira: “*limpou* a faca [...]. Guardava de novo para si, *limpava* [...]”. Em nosso entendimento, nessa contextura, importam as propriedades funcionais do verbo “limpar” em relação ao tempo e ao aspecto. A visão que a narradora tem da situação enunciada traduz o aspecto de uma ação de limpeza que foi realizada e concluída (marcada pelo uso do pretérito perfeito “limpou” e guardou – aspecto perfectivo), portanto, não se caracteriza como um ritual, mas como uma ação pontual. Entretanto, em seguida, o evento prossegue passado a dentro, repetindo-se, ou seja, passa a ser durativo, não limitado no tempo (pretérito imperfeito “limpava” – aspecto imperfectivo cursivo), assinalando um processo ritualístico. Este, com evidentes diferenças, remete-nos ao ritual que o povo banto realiza com amuletos (*niksi*) manufaturados de matérias orgânicas oriundas de animais (como unhas de leopardo, presas de elefante). Uma invocação dirigida a essa espécie de amuleto é realizada pelo curador a fim de se obter a punição de um malfeitor (Silva *et al*).

Esse ato reiterado de cuidados desperta a vitalidade da faca e simultaneamente a liberação do intuito de sua guardadora em relação ao destino antes prescrito para o objeto. Inicialmente, Donana o via com lentes semelhantes às do explorador, como “um troço bonito”, uma “coisa mais rica”, um produto mercantil. Mas, com o processo de limpeza, o que ela “sentia ao admirar o objeto”, altera-se para o propósito “que nunca havia considerado” (p. 238), assim, a faca está implicada na transposição da visão de Donana. Na cosmologia africana, o amuleto, enquanto matéria sagrada anímica, alimenta a vida, portanto, não deve ser mercadoria, pois, conforme reflete Santos (2023), tudo que é mercantilizado bloqueia a interação das almas. Ao inverter essa dinâmica, a curadora transforma a arma do inimigo em defesa.

O artefato, então, limpo da visão mercantilista, passa a comandar o próprio destino e influenciar o da guardadora ao longo da sua vida. A manifestação de subjetividade ativa da faca, a partir da ação da curadora, está posta formalmente na superfície do texto, neste recorte anteriormente citado: “*A faca não se prestou* a nenhuma das destinações a que sua guardadora havia se proposto de início” (p. 219). Nesse período, uma análise funcionalista da voz verbal revela uma construção ativa reflexiva, portanto, a faca é um sujeito agente. O autor utiliza

⁵⁵ Considerando a visão marxista da forma da mercadoria, a partir de uma perspectiva foucaultiana, centrada nas operações de poder, conforme explica Garuba (2012a).

como técnica narrativa a personificação, cuja função é a de intensificar o sentido que se atribui ao material espiritualizado. Há, pois, um alargamento do alcance semântico pela atribuição a ele de um traço próprio do ser humano. Sob a ótica normativa oficial, poderíamos afirmar que nesse excerto ocorre uma “impropriedade” semântica, pois se atribui à faca, que é um objeto inanimado, uma ação própria do ser humano, a de recusar o destino imposto por alguém. Ela é disposta como agente da ação, o que “exige” que se lhe confira humanidade. Por outro lado, a partir da lógica do pensamento animista africano, tal afirmação não é coerente, uma vez que se trata de um evento extremamente natural, considerando-se a essência religiosa do objeto, dotado de força vital. Nessa perspectiva, a faca é potencialmente “Sujeito” porque é dotada de humanidade. Sua agência ativa influencia o comportamento social (das mulheres que a têm) a partir do princípio da recuperação de seus valores, sua reexistência e sobrevivência. Note-se, ainda, que não é qualquer ação que a faca realiza, mas a de “não se prestar a”, entendido como um ato de “recusa” de ser considerado como menos que ser humano, como mera mercadoria. Trata-se de um potente ato de resistência, que implica recusar o que se é, pois o mesmo poder que o subalternizado odeia e que o oprime faz dele aquilo que ele é. É nessa dinâmica que se instaura o *lócus* fraturado, de que fala María Lugones (2014), porque a fratura se dá pela recusa da sujeitificação⁵⁶ para a adesão da subjetividade ativa.

Se o leitor retomar as partes anteriores do romance, que se passa num tempo futuro ao do episódio em análise, perceberá que esse caráter humanizado da faca se manifesta formalmente pela aparição reiterada de sentenças com estrutura sintático-semântica semelhante ao recorte supracitado, ou seja, ela aparece como sujeito agente, cuja força vital é responsável pela ação, tal qual se verifica nas seguintes passagens: a lâmina inflexível fez “cair uma língua com os sons que poderiam ser produzidos por ela.” (p. 32); “a faca de Donana havia fendido nossa história, (p. 52); “Em minha mão, aquele objeto pesou como uma rocha. (p. 126).”; O cabo de marfim da faca de Donana aparecia quando tentava voltar para o rio. (p. 148); A faca encostou de tal maneira no seu queixo que quase vi o momento em que o laceraria. (p. 150); A faca ressurgiu, rutilante, entre as coisas que Belonísia levava em sua sacola de palha. (p. 231).

É relevante destacar que a ocorrência desse fenômeno linguístico na produção literária estaria efetivamente atrelada aos dados do domínio discursivo das categorias do insólito ficcional, entretanto, defendemos que o papel da voz ativa e reflexiva nessa composição

⁵⁶ “o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. Isso contrasta fortemente com o processo de conversão que constitui a missão de cristianização.” (Lugones, 2014)

estrutural e discursiva do texto de Vieira Junior se nutre do pensamento animista africano, que, por conseguinte, é operado no romance como elemento estrutural. Normalmente, na literatura classificada como fantástica ou maravilhosa, episódios incomuns, que rasuram o real tendem a personificar objetos inanimados, mas não é coerente dizer que é uma destas a modalidade literária na qual se inscreve o romance em análise. A atribuição de subjetificação (processo pelo qual uma entidade passa de “objeto” a “sujeito”) e voz ativa à faca, e outras situações que provocam estranhamento, quando comparadas a parâmetros que regem a concepção de realidade, circunscritas na tessitura narrativa de *Torto arado*, é um dado interessante, uma vez que pode ser lida como um elemento técnico-narrativo de operacionalização do olhar crítico para a abordagem de elementos da cosmologia africana apartada das classificações eurocêntricas do insólito ficcional. Uma interpretação que considera conceitos canônicos da cultura ocidental e desconsidera aspectos da religiosidade de matriz africana, para explicar a história, seria levar em conta que se trata mesmo de uma impropriedade semântica/rasura do real, que pode ser explicada por um devaneio do sujeito que detém a voz da narrativa. Seria uma incoerência, uma interpretação que não se sustenta, já que a própria narradora Santa Rita Pescadeira, como ela mesma se apresenta, é uma entidade religiosa secular, “uma velha encantada, muito antiga” que acompanhou os antepassados de Donana desde sua chegada da África. (p. 212), portanto, projetar no enunciado a humanidade e o protagonismo do artefato místico (que é considerado como um “objeto misterioso ou insólito” para grande parte de leitores e críticos) é um meio de manifestar a sua subjetividade. Assim, tendo-se em mente a realidade africana como matéria prima para a análise da representação literária operacionalizada por Vieira Junior, emerge esta possibilidade de leitura: a voz ativa e reflexiva da faca, mecanismo formal que a dota de certas atitudes humanas, constitui-se como uma circunstância empiricamente real. Por meio dessa atitude, a faca determina seu princípio de agência, pois o seu caráter de humanidade a torna um potencial sujeito ativo.

A respeito do ato de embrulhar, ao término do processo ritualístico e do desígnio que a própria faca assumiu, Donana, a essa altura, já ciente de seu poder vital, envolveu esse artefato místico com um tecido, embrulhando-o e guardando-o em segredo. Trata-se de um evento que mantém proximidade com uma prática típica da religiosidade africana cultuada pelos povos Bantu, sincretizada no jarê, e, em *Torto arado*, evento circundado de um mistério que ronda a narrativa e o pensamento dos familiares, como se vê nas seguintes passagens:

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 [...]. (p.14).

[...] havia um *tecido sujo envolto no objeto* que nos chamou a atenção, como se fosse a joia preciosa que nossa avó guardava com todo seu segredo. arado (p. 15).

Até a morte de Donana, não sabia por *que a lâmina estava enrolada naquele tecido* com nódoas de sangue, nem mesmo por que um objeto bonito, com um cabo branco perolado, que meu pai, com a sabedoria de suas andanças, julgava ser marfim, não havia sido vendido diante da escassez em que vivíamos. (p. 30).

[...] ela havia saído para a beira do rio levando *um embrulho*. *O embrulho, a faca*, o pote de cerâmica que desconhecia. (p. 233, grifo nosso).

“Por que a faca estava envolta naquele tecido sujo de sangue?” (Vieira Junior, p. 234). Esta é uma indagação de Bibiana, feita em discurso direto sob a narração da encantada do jarê, cuja resposta, embora não esteja explícita na narrativa, a própria Bibiana dá uma pista ao leitor: “Minha avó tinha mais medo do que essa faca significava. Temia mais o segredo que ela guardava do que que pudesse o que pudesse nos ferir” (p. 235). Recorrendo a práticas das religiões tradicionais africanas sincretizadas no jarê e relacionando-a com essa afirmação de Bibiana, uma resposta possível é que “embrulhar”, “enrolar”, “envolver” remetem ao termo “*kanga*”, na língua dos Bantu, que “é um verbo com muitos significados: ligar, amarrar, fixar, dar laço, juntar. *Kanga* é também codificar, ocultar, imobilizar, neutralizar, prevenir, proteger, imunizar.” (Silva *et al*, 2023, p. 269). O tecido, por sua vez, pode ser vinculado ao termo “*futu*”, correspondente a um envoltório que, usualmente, pode ser feito com um pedaço de tecido, ou pele de animal, ou folha de árvore; trata-se de um invólucro “de algo secreto e de grande valor para seu dono”, dentro do qual pode se transportar “objetos secretos, pessoais como objetos simbólicos de juramentos secretos” e se guardar “dentro de casa num saco, numa estatueta, ou em lugar oculto.” (Silva *et al*, 2023, p. 268). O conteúdo envolto no *futu* (invólucro) é o “*Nkisi*” (conteúdo, essência que ocupa o *futu*). Quando o *futu* (tecido) está ocupado com o *Nkisi* (faca), seu construtor (a curadora) o amarra (ou dá um nó) e guarda num lugar oculto (embaixo da terra, dentro da mala), a fim de

ocultar o poder secreto de seu feito da sua criação. É o processo de pôr a tampa, em outras palavras, de selar. O que é ligado, amarrado, empacotado em segredo, pode tornar-se nocivo se alguém experimenta desatá-lo sem conhecer a arte de codificar e decodificar os laços do mistério da vida. (Silva *et al*, 2023, p. 269).

Note-se que essa prática religiosa, herança africana da cultura banto sincretizada no jarê, mantém traços muito próximos com ritual praticado no romance e explica a irrupção do evento que desencadeou o ato de narrar. A curadora Donana realizou o processo descrito em segredo, “longe dos olhos de todos” (p. 238), tentou ocultar o poder da faca, quando a selou com o tecido e a guardou, primeiro enterrando-o, depois, dentro da mala. Como uma velha

praticante da manifestação religiosa, tinha conhecimento da fonte suprema de poder que emanava da faca, mantinha-a secretamente, pois sabia que sua manipulação exigia sabedoria e respeito a suas raízes. Bibiana, quando retirou “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” (p. 14), portanto, ainda uma criança que desconhecia “a arte de decodificar”, de desamarrar o conteúdo oculto, o que acabou provocando o incidente.

Como elemento representante da religiosidade, a faca, uma vez mais, revela o poder de sua força vital, ao “encantar” as netas de Donana e atrai-las para o lugar onde se encontrava oculta. Tocada pelas mãos das irmãs, “mãos que forjaram a defesa e a justiça” (p. 244), acaba por desencadear acontecimentos importantes, ligados à defesa das mulheres e à justiça contra seus agressores: no passado, Donana, diante do “laço” estabelecido com a faca, livra-se mortalmente do companheiro abusador, no presente, Belonísia do companheiro agressivo, e Bibiana do assassino de seu esposo. O esforço para estabelecer essas relações revela a complexidade instigante da estrutura narrativa. O romance demonstra a sua eficiência estética, nesse ponto, ao exigir, por parte do leitor, uma reorganização dos fatos narrados, que passa pela busca do passado para entender o presente, a partir das experiências vivenciadas pelos sujeitos representados num espaço predominantemente animista.

Ao tocarem a faca, as irmãs firmam um “pacto de vida” que inaugura um modo coletivo de r-existir, ancorado no materialismo animista. O antropólogo brasileiro Ruben George Oliven (1992) observa que, embora o termo “pacto” seja comumente entendido como sinônimo de “contrato”, cada um desses termos carrega uma conotação específica. Um registro trabalhista, por exemplo, constitui um contrato, mas não um pacto. Diferentemente, relações com entidades espiritualizadas – como pactos com Deus ou com o diabo – não seguem a lógica contratual jurídico-formal, mas instauram uma aliança sagrada, marcada por implicações de maior gravidade, frequentemente vinculadas ao sangue. Como esclarece Oliven:

Aliás, o *Aurélio* registra o termo *pacto de sangue*, como sendo “aquele em que os pactuantes dão em si mesmos um corte e fazem, depois que se lhes misturem os sangues, em penhor do cumprimento do pacto”. O sangue sendo nosso líquido vital, a mistura do sangue dos pactantes significa a troca de suas identidades. [...] O sangue também simboliza a honra e por conseguinte ele limpa, daí o termo banho de sangue, quando a honra tem que ser lavada. Por isso, muitas, vezes a única maneira de reparar o descumprimento de um pacto é derramamento de sangue. (Oliven, 1992, p. 11).

No conto “Faca”, de Ronaldo Correia de Brito, é justamente esse código de honra, sustentado por um pacto implícito entre homens sertanejos, que legitima a morte de Donana.

Sob a égide de uma ética masculinista, regulada por convenções patriarcais arraigadas no imaginário do sertão, o derramamento de sangue da mulher torna-se instrumento para “lavar” uma honra supostamente maculada. Honra essa fundada na posse e no controle dos corpos femininos. Já no romance *Torto arado*, a lógica narrativa é outra. No sertão da Chapada Diamantina, espaço regido por cosmologias de matriz animista, a faca não é símbolo de vingança ou punição patriarcal, mas veículo de uma agência espiritual que atravessa as personagens. A partir do que Harry Garuba (2012a) denomina de “inconsciente animista”, resultante do “materialismo animista” enraizado nas práticas e sensibilidades de comunidades negras e indígenas, a narrativa constrói uma relação sagrada entre as irmãs e o objeto encantado. Bibiana e Belonísia, sob o efeito de uma força vital – o “brilho” da encantada que habita a faca, revelado apenas na última parte do romance – selam um pacto sanguíneo com a faca que corta suas línguas e, ao mesmo tempo, reconfigura suas trajetórias. Trata-se de um pacto não apenas selado com sangue, mas também com o silêncio, o sacrifício e a ancestralidade. O corte não anula a potência das irmãs; ao contrário, a transforma. Nesse gesto ritual, instaura-se uma nova ética do pertencimento e da comunhão com a força espiritual que habita a terra, os corpos e os objetos.

[A faca] um objeto que nós, crianças, julgávamos não ter a menor importância, a não ser a curiosidade de tê-lo nas mãos, e depois enfeitiçadas por qual encanto, na boca. Um brilho que se revelou de agouro, que se apossou de nossos olhos e nos fez esquecer o mundo e os perigos que todos diziam ter os objetos afiados, “cuidado com o fio de corte”, nos levando por fim ao evento que atingiria nossa inocência para sempre. (Vieira Junior, 2019, p. 124)

Localizada no oitavo capítulo de *Torto arado*, narrado por Belonísia, essa passagem revela a natureza anímica da faca. Um artefato espiritualizado, dotado de uma força vital (brilho reluzente) que as “encanta”, desestabilizando sua percepção do mundo e precipitando um rito de passagem. O objeto deixa de ser simples utensílio para tornar-se mediador de um evento liminar, transformador, que desloca as irmãs da condição de inocência e instaura entre elas um pacto sagrado. Não se trata de mera metáfora: a faca se “apossa” de seus corpos e consciências, conduzindo-as a um gesto sacrificial que reconfigura, desde então, suas subjetividades. Trata-se de um “pacto de sangue” não apenas entre as duas, mas entre elas e a matéria animada, que opera segundo a lógica do materialismo animista. Ao misturar seus sangues, inicia-se uma “simbiose” que confluencia identidades, sentidos e funções. Gesto que transborda a ideia moderna de individualidade para instaurar um sujeito múltiplo e relacional, mediado por uma força espiritual compartilhada. A narradora enuncia:

agora uma teria que falar pela outra. Uma seria a voz da outra. [...] Seríamos as iguais. A que emprestaria a voz teria que percorrer com a visão os sinais

do corpo da que emudeceu. [...] Para que essa *simbiose* ocorresse e produzisse um efeito duradouro, as disputas ficaram, naturalmente e por um tempo, de lado. Ocupávamos o tempo com as apreensões do corpo da outra. (Vieira Junior, 2019, pp. 23-24, grifo nosso)

A escolha da língua como órgão sacrificial revela-se altamente simbólica: ligada à emissão da palavra, à expressão de si e à constituição do sujeito, ela representa, nesse contexto, o elo entre o corpo e o discurso. A simbiose estabelecida pela faca não anula a singularidade de cada irmã, mas transforma-as em uma unidade interdependente: um sujeito coletivo, um coro harmônico de vozes que atravessará toda a narrativa.

Importa sublinhar que, diferentemente da explicação fornecida por Oliven (1992), na qual o “pacto de sangue” implica a troca de identidades, como na tradição do pacto demoníaco na literatura fantástica ocidental, a exemplo do romance *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, em que o protagonista realiza um pacto diabólico, troca sua identidade com o quadro que emoldura seu retrato, este, pois, sofre todas as possíveis consequências tidas como negativas (doença, envelhecimento etc.), as quais poderiam recair sobre o corpo daquele que permanece secularmente sadio e jovem.

Contrariamente, em *Torto arado* não se verifica um processo de substituição nem de duplicação de identidade, conforme é típico das narrativas regidas por lógicas fantásticas ou pactos demoníacos que operam trocas simbólicas. Ao invés disso, o romance estrutura-se a partir de uma confluência de subjetividades, instaurando uma composição simbiótica que ressoa os fundamentos estéticos e ontológicos do realismo animista. Nesse horizonte, todas as personagens implicadas compartilham as mesmas consequências e engajam-se coletivamente no enfrentamento das forças de opressão. Essa confluência não se configura como mera fusão, mas como uma associação vital entre seres, resultando em uma formação de identidade relacional e coletiva. Um corpo múltiplo que se articula como força comum, capaz de tensionar e desestabilizar os mecanismos históricos de dominação que incidem sobre a comunidade quilombola de Água Negra.

Note-se que essa operação simbólica, a simbiose entre as irmãs e a matéria animada da faca, é instaurada logo nos capítulos iniciais da narrativa, o que é altamente significativo do ponto de vista formal. Tal acontecimento inaugura uma lógica narrativa própria, pois a partir dele se delineia o princípio estruturante da voz narrativa. Nesse contexto, há uma comunhão de vozes interdependentes que, ao longo do romance, tecem o percurso coletivo das personagens. A compreensão integral dessa construção narrativa, portanto, exige do leitor o acesso às três partes que compõem a obra, já que a totalidade cognoscível do enredo só se constrói por meio da escuta e da articulação dessas vozes entrelaçadas. Desse modo, a

concepção de animismo não apenas permeia o conteúdo temático da narrativa, mas também orienta suas estratégias formais e estruturais. O romance mobiliza uma cosmopercepção oriunda de epistemologias afro-indígenas, nas quais a matéria está impregnada de força vital, e a subjetividade se constitui em diálogo com o mundo sensível e espiritual. Nesse sentido, *Torto arado* convoca o leitor a uma abertura interpretativa ancorada em uma racionalidade outra. A narrativa, assim, não apenas ressignifica o conceito de pacto, mas opera uma reavaliação crítica das concepções reducionistas herdadas de Edward Tylor e das distorções históricas promovidas pelo pensamento modernista ao tratar os saberes animistas como expressão de atraso, superstição ou irracionalidade. O romance, ao contrário, restitui ao animismo sua densidade ontológica, revelando-o como força estética, epistêmica e política.

O efeito anímico, relacionado à constituição de uma identidade coletiva, manifesta-se em diversas passagens do romance *Torto arado*, por meio de procedimentos que conjugam matéria e espírito, corpo e território, em uma lógica narrativa vinculada ao realismo animista. Uma dessas ocorrências se dá no momento em que Bibiana e Belonísia se distanciam emocionalmente, rompendo a intercomunicação mediada pelo pacto anterior: “Sem a comunicação era como se nos silenciássemos mutuamente. Era silenciar o que tínhamos de mais íntimo entre nós.” (Vieira Junior, 2019, p. 52). O silêncio compartilhado entre as irmãs reafirma o vínculo vital originado no episódio sacrificial com a faca e inscreve, no plano da linguagem, a perda de uma unidade subjetiva plural. Outro exemplo expressivo da operação estética que plasma a simbiose entre corpos e forças espirituais encontra-se no episódio da morte de Severo. Santa Rita Pescadeira, narradora encantada, descreve não apenas o estado físico das personagens, mas a ressonância emocional que afeta dimensões da natureza, levando à compreensão de que todas são uma, sofrem e expressam as mesmas dores:

Quando amanheceu, havia muitas nuvens e o céu era um algodão espesso e morno. Vagava acima da terra, entre o milharal, acima do rio, sem que fosse possível ver o meu reflexo no espelho d’água. O ar estava pesado e foi ficando difícil me mover, até que, tomada pelo estupor, fiquei completamente imóvel ante o inesperado. Assim como chegou de repente, todo o peso se dissipou com o sopro da terra, como um rasgo afastando a vileza que havia deixado o ar dilatado e opressivo. Um grito atravessou o espaço como um sabre afiado. Tudo foi se tingindo de vermelho e segui o rastro do rio de sangue que corria, não se sabia de onde. (Vieira Junior, 2019, p. 206).

Essa cena revela uma profunda interdependência entre os estados afetivos das personagens e as manifestações materiais e espirituais do mundo ao seu redor. O luto coletivo diante da perda de Severo ecoa no céu, na terra, no ar e na água, que se transformam em corpos sensíveis, responsivos ao trauma vivido. A tonalidade encarnada que domina a cena,

associada ao sangue e ao “peso” do ar, sugere um desequilíbrio não apenas atmosférico, mas simbiótico, como se o organismo social e espiritual da comunidade estivesse contaminado pela violência. O grito de Bibiana, descrito como um “sabre afiado”, configura-se como metáfora sensorial que conecta vozes, objetos e forças encantadas. Ao rasgar o espaço com sua dor, o som de sua voz se imiscui à lâmina anímica, sugerindo que Santa Rita Pescadeira e a faca compartilham uma mesma força. Há, portanto, uma implicação identitária entre o grito, a faca e a encantada, estabelecendo-se uma rede de conexões animadas que extrapola os limites do humano e do natural. Longe de constituir uma simples comparação, essa imagem deve ser lida como uma manifestação do “inconsciente animista” (Garuba, 2012), que dissolve fronteiras entre matéria e espírito, entre som e corte, entre voz e instrumento.

Essa encruzilhada viva se intensifica quando observamos que, em diferentes espaços e tempos diegéticos, todas as personagens partilham o mesmo estado de abatimento: antes de tomarem conhecimento da morte de Severo, Belonísia sente seu corpo enfraquecer (p. 199); Santa Rita, dificuldade para se mover (p. 206); Bibiana, prostada no chão; e a encantada, também imóvel. Essas correspondências corporais expressam um modo de sentir compartilhado que confirma a existência de uma consciência coletiva vinculada à experiência espiritual, afetiva e material do sofrimento. Como afirma a entidade: “Fui tomada por uma profunda tristeza ao ver aquelas duas vidas desamparadas diante do que lhes haviam feito.” (p. 206). O que se atualiza, aqui, é o pacto de vida que não opera por substituição ou troca de identidade, mas por uma ligação ontológica que atravessa os corpos, os objetos e as paisagens.

Tal vínculo espiritual entre a faca e as personagens femininas pode ser compreendido como um rito iniciático, conformado segundo a lógica do jarê. O sangue, elemento central do pacto, adquire função estruturante no campo narrativo e simbólico. De acordo com Banaggia (2013, p. 244), o sangue sacrificial é a manifestação concreta da energia vital que move o jarê, sendo o canal pelo qual se realiza a conexão entre mundos: “a força que o jarê mobiliza [...] sendo também sua forma concreta por excelência, justamente por ser, por definição, o fluido vital primeiro”. Banaggia observa, ainda, que os iniciados em rituais de matriz africana devem passar a noite cobertos pelo sangue das oferendas, sendo este removido apenas ao final do ciclo ritual. Em seus próprios termos: é essencial “que, após o ritual de iniciação, os novos membros da casa de culto durmam ainda uma noite com seus corpos e vestimentas marcados pelo sangue coagulado proveniente das oferendas, sendo removido na manhã seguinte com os banhos que encerram os trabalhos.”. Podemos verificar diversos aspectos mencionados por Banaggia, envolvidos na narrativa de *Torto arado*. Há uma passagem no romance que reproduz exatamente essa característica do sangue coagulado após o evento sacrificial:

“estávamos tomados de aflição, pelo cheiro de sangue coagulando” (Vieira Junior, p. 19). Ainda, encontramos na pesquisa de Banaggia, a afirmação de esse processo de iniciação é um tema bastante disseminado nas religiões de matriz africana, mas não esgota a temática das qualidades que compõem a trajetória religiosa de uma pessoa. Essa lógica se reflete simbolicamente no romance, pois as personagens permanecem marcadas pela sacralidade do sangue durante toda a narrativa. Tal permanência não se encerra, mas transforma-se em potência, gerando agência, escuta e resistência.

Essas operações estéticas e simbólicas, portanto, instauram um campo narrativo em que o animismo deixa de ser mero cenário espiritual para se constituir como eixo estruturante da fabulação. A força vital que atravessa corpos e objetos organiza o romance tanto na sua dimensão temática quanto na sua arquitetura narrativa, tensionando os limites da representação ocidental e reinscrevendo o sertão como espaço de insurgência, reexistência e ancestralidade. A estética do realismo animista opera, assim, como um instrumento epistêmico de subversão e reconexão, convocando o leitor a apreender uma lógica de mundo que desafia os binarismos modernos e celebra a interdependência entre matéria, espírito e palavra.

Prosseguindo na análise da presença religiosa como elemento de agência das narradoras, observemos o seguinte trecho narrado por Bibiana:

Ela [a encantada Santa Rita Pescadeira] falou sobre um filho, mas era uma frase sem nexos que não recordo com exatidão, algo como ‘vai de filho’. Falou também que eu estava para correr o mundo a cavalo, animal que nossa família não tinha, o que me deixou ainda mais atordoada. Que tudo iria mudar. E a sentença que permaneceu mais exata em minha memória e resistiu aos golpes que minha vida sofreria nos anos vindouros foi que ‘de seu movimento virá sua força e sua derrota’. (Vieira Junior, 2019, p. 81).

A narrativa aqui assinala a irrupção de um acontecimento enigmático, que, embora inserido no cotidiano familiar, desestabiliza profundamente a percepção da narradora. A incerteza é formalizada por expressões como “sem nexos”, “não recordo com exatidão”, “me deixou atordoada”, denotando a oscilação entre o incompreensível e o sentido por vir. No entanto, uma das sentenças proferidas pela entidade espiritual – “de seu movimento virá sua força e sua derrota” – cristaliza-se na memória de Bibiana, que a descreve como “marca esculpida na rocha”. Esse momento de revelação, vivenciado em um culto de jarê e reencenado por meio da rememoração narrativa, opera como estrutura profética e como chave de leitura para o percurso da personagem. A fala da encantada antecipa três eventos centrais da trajetória de Bibiana: (i) a gravidez iminente (“vai de filho”), (ii) seu deslocamento geográfico e epistêmico, quando retorna à comunidade como professora e militante (“de seu

movimento virá sua força”), e (iii) a perda trágica de Severo, companheiro, pai de seus filhos e liderança política, assassinado pelo latifúndio devido à atuação política na comunidade (“e sua derrota”).

Note-se que o estranhamento inicial da narradora advém da antecipação de eventos que ela ainda desconhece: sua vida futura sendo desvelada por uma lógica de tempo não linear. A apreensão posterior da mensagem, no entanto, associa-se ao desejo, ainda difuso, de transformação de sua realidade. Assim, o que se anuncia nesse trecho não é apenas um destino individual, mas o início de um movimento de desestabilização da ordem estabelecida, acionado por uma agência espiritual que atravessa o sujeito. Na arquitetura do romance, essa cena marca a inflexão de Bibiana em direção ao engajamento político, formalizando uma relação entre o discurso da encantada e a transformação do enredo. Em *Torto arado*, o jarê não figura como um mero dado etnográfico, mas como elemento de ruptura e reorganização narrativa. A fala da entidade, então, antecipa o futuro da personagem e inaugura uma nova lógica de desenvolvimento da trama, guiada por uma concepção de destino relacional, em que a força vital do movimento coletivo suplanta o determinismo individual.

Cabe notar que, nessas páginas finais da sua parte de narração, Bibiana expõe uma situação pautada no princípio do destino. Embora a narradora de “Fio de corte” tente escapar do caminho prenunciado pela encantada, quando se nega a abandonar a família e deixar Água Negra com seu futuro marido, novos acontecimentos, envolvendo humilhações sofridas pelo pai, levam-na a rever sua escolha e, então, percorrer todas as trilhas do “destino inevitável” projetadas pela voz da encantada. Esse cenário atrelado à concepção de destino revela um inconsciente animista próprio da cosmovisão africana e indígena, representando, portanto, a legitimação da força religiosa na trajetória de agenciamento de Bibiana e da sequência do discurso narrativo que será manifesto na parte subsequente do romance, narrado pela irmã Belonísia.

Ainda, a narração de Bibiana toca num símbolo afro-religioso representativo nas festas de jarê, ligada à imagem das mulheres que carregam consigo um objeto sagrado, para a defesa de seus direitos. No universo extratextual, esse símbolo está vinculado a orixá Iansã, sincretizada com Santa Bárbara. Ela carrega em suas mãos uma adaga afiada. Iansã, “chamada quase indistintamente de Santa Bárbara e ocasionalmente de Oyá, Oxum ou Oxumarê, [...] costuma vestir tons de amarelo ou vermelho, é uma das entidades femininas por excelência do jarê, possui domínio sobre a morte e os mortos” (Banaggia, 2013, p. 303). No universo diegético, essa santa-orixá é apresentada em diversas passagens. Na citação a seguir, narrada por Bibiana, ela aparece movimentando o referido artefato: “A espada, pequena, cortava o ar com

seus movimentos ágeis. “Ê, santa Bárbara, virgem dos cabelos louros, ela vem descendo com sua espada de ouro”, a audiência batia palmas e cantava em coro, seguindo o tocador de atabaque.” (Vieira Junior, 2019, p. 64). O nome dela é enunciado no romance nas duas versões (Santa Bárbara e Iansã) e se destaca nas noites de brincadeiras de jarê, uma vez que é a entidade espiritual que toma o corpo do líder comunitário e espiritual Zeca Chapéu Grande, pai de Bibiana e Belonísia. Embora Zeca relute em vestir as roupas femininas da entidade, por vergonha ou resistência aos códigos de gênero impostos, a força de Iansã se impõe, não apenas sobre seu corpo, mas também sobre as estruturas sociais em torno. Em outra cena significativa, ela interrompe o ritual para apontar sua espada ao prefeito local, exigindo o cumprimento de uma promessa: a construção de uma escola. A forma como a narradora Bibiana relata esse momento revela a naturalização do encantamento, o que confirma a presença de uma sensibilidade animista incorporada à tessitura narrativa:

E não foi com espanto que vi naquela noite, antes de todos os outros encantados chegarem e se abrigarem no seu corpo, santa Bárbara girar, gritar e parar com sua espada apontada para o prefeito, a quem fez honras, como se cumprimentasse um monarca, mas também como se se dirigisse a um súdito, para lhe pedir, na frente da audiência, que cumprisse a promessa feita no passado — e que não me recorde de sabermos — de construir uma escola para os filhos dos trabalhadores. (Vieira Junior, 2019, p. 66)

É emblemático o efeito de sentido que decorre da construção do movimento da entidade negra “girando”, apontado a adaga em direção ao alvo — um homem branco supostamente o detentor do máximo poder sobre aquela localidade —, e dirigindo-se a ele como subordinado. Trata-se de um artifício que subverte a outremização. O homem branco (monarca/colonizador) se intimida, aceita passivamente o papel de dominado, pois acredita no poder da religiosidade africana. A convicção do colonizador na potência que a religião representa está relacionada à cena em que o prefeito busca no jarê a cura do próprio filho. “Havia também o medo de que o encantamento que curou o filho se desfizesse.” (p. 65). A religiosidade do povo negro representa uma arma potente, temida pelo colonizador, devido a possibilidade que ela tem de solapar a sua posição de poder. Esse sentido é potencializado no plano formal do discurso narrativo, mediante uso de uma antítese, ou seja, pela contraposição dos termos “monarca” e “súdito”, e a ordem de ocorrência importa: o rei transforma-se em súdito perante a divindade africana. Nesse sentido, a figura feminina apresenta-se em posição de soberania, ou seja, promove um “giro” de domínio de território que desestabiliza o *ego conquiro* contra o povo negro. O apontar da arma sagrada denota uma situação de resistência ao poder do opressor e revela como força eminente o agenciamento da mulher negra em defesa de seus direitos perante circunstâncias antagônicas sofridas pela comunidade. Se o

líder comunitário, Zeca Chapéu Grande, imobilizado por parâmetros opressores da modernidade/colonialidade, não protagoniza a defesa dos direitos dos remanescentes quilombolas, buscamos demonstrar adiante a atuação do jarê na busca desse propósito. Isso se dá por sua interferência na subjetividade das mulheres que narram, mediante processos de inquietos deslocamentos internos e externos que viabilizam a desestabilização daquela realidade. Numa associação exegética entre a adaga, manejada por Santa Bárbara-Iansã, e a faca espiritualizada que passa pelas mãos de Donana, Bibiana, Belonísia, pode-se ler a representação de um elemento anímico⁵⁷ que, reiteramos, simboliza a resistência do sagrado ao poder opressor. Arma que auxilia suas portadoras na fratura do *lócus*.

No início da narrativa conduzida por Belonísia, a personagem percorre trilhas do sertão em comunhão com os elementos da paisagem, ainda que seu corpo seja violentamente marcado por esses atravessamentos:

Corria entre papiros, cabelos-de-nego e capins-navalha que nasciam na beira dos marimbus, abrindo lanhos profundos em minha pele seca. Não minava sangue. Não minava pus. Do meu corpo só escorria o suor [...] pedaços da pele de meus braços ficaram enganchados nos espinhos de tucum. Nem dia, nem noite, e a terra assava meus pés com a quentura que emanava. (Vieira Junior, 2019, p. 91)

Esse excerto, que inaugura a segunda parte do romance – intitulada, significativamente, “Torto arado” –, inscreve já nos primeiros movimentos enunciativos os traços de uma cosmo percepção que tensiona os limites da racionalidade ocidental. A organização do livro, com título homônimo à narrativa de Belonísia, não parece aleatória: trata-se de uma estratégia estrutural que indica uma chave interpretativa ampliada, na qual o percurso da narradora é também alegoria do enraizamento simbólico do romance como um todo.

Na cena em questão, verifica-se a subversão de parâmetros convencionais da representação realista: lanhos profundos não vertem sangue; a pele se desprende sem que o corpo padeça de dor ou infecção; o tempo se apresenta suspenso, entre o dia e a noite. Essas ocorrências, que desafiam a lógica da verossimilhança cartesiana, não derivam de delírio, trauma ou estado liminar da consciência – como poderia ser suposto a partir de uma leitura referida à tradição eurocentrada –, mas sim de uma ontologia outra, própria da cosmo percepção afro-indígena, que será explicitada mais adiante pela voz da encantada Santa Rita Pescadeira. Aqui, o “estranho” não é sintoma de desordem, mas indício de um regime

⁵⁷ Partindo-se da acepção de animismo na visão africana, que é apartada do sistema de pensamento Ocidental o qual fornece uma abordagem etnocêntrica e estigmatizante do termo, conforme explicaremos nos parágrafos subsequentes.

estético regido por uma lógica animista, na qual a terra, o corpo e a linguagem coexistem numa mesma tessitura sensível.

A dimensão anímica da narrativa se intensifica quando Belonísia encontra, fincado no chão, o punhal de Donana – objeto ritualístico diretamente associado ao episódio traumático que lhe decepou a língua. Ao retirá-lo, testemunha o solo sangrar impetuosamente:

Ao retirar o punhal de minha avó do chão seco percebi que sangrava, e um rio vermelho começou a correr pela terra.

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. (Vieira Junior, 2019, p. 92)

A terra – matriz simbólica e entidade viva nas cosmologias de matriz africana – verte sangue ao ser penetrada pela faca, elemento que condensa dor, memória e transcendência. O episódio, recorrente em sonhos da narradora, instala uma cena liminar, em que se embaralham os planos do real, do mítico e do onírico. Trata-se de uma operação estética que desfaz as fronteiras entre sujeito e mundo, tempo e espaço, inscrita na lógica do realismo animista. Nesse universo, a matéria é dotada de agência, e o corpo humano participa de uma trama de afetos e energias que excedem o plano físico.

Belonísia, mulher negra que teve a língua decepada na infância, subverte, no plano da diegese, a condição de silenciamento historicamente imposta às mulheres negras. Apesar de sua mutilação física, é ela quem ocupa a maior extensão da narrativa em *Torto arado*, assumindo o comando do maior número de capítulos e páginas da obra. A força de sua voz reside justamente na inversão do que se esperaria diante da mudez: sua enunciação é marcada por uma expressiva retomada da fala – “falava muito, gritava, falava pelos cotovelos” (p. 92) – e pela potência inquietadora de sua voz: “Não me furtava a dizer o que faria muitos correrem, temendo a virulência de uma língua” (p. 128). Tal paradoxo – entre a ausência literal da língua e a contundência discursiva de sua narração – tensiona pressupostos clássicos da narratologia, nos quais a voz do narrador tende a ser compreendida como derivada da possibilidade de enunciação racional. Ocorre assim uma desestabilização da lógica racionalista e individualizante do sujeito narrativo tradicional, com a proposição de uma enunciação fraturada, coletiva e espiritualmente mediada.

Nesse sentido, a voz de Belonísia configura uma fratura epistêmica e estética: sua narração encarna um *lôcus* enunciativo outro, constituído por corporeidade, ancestralidade e espiritualidade. A mudez literal é contraposta à eloquência narrativa, num movimento que desestabiliza o regime logocêntrico da linguagem. O que se apresenta, então, é uma forma de narratividade que opera não pela lógica cartesiana da razão, mas pela imanência da

experiência anímica, em que a palavra é mediada por afetos, presenças e forças vitais que transcendem o corpo físico.

Essa condição de enunciação anímica atravessa o plano formal do romance e suscita indagações que desafiam os paradigmas da representação realista. Como falar diante da ausência da fala orgânica? Como correr pelas trilhas da caatinga, ser dilacerada por espinhos e não ver jorrar sangue, mas apenas suor? Como se mover entre vegetações agrestes em um tempo não delimitado por dia ou noite, sem coordenadas espaciotemporais precisas? Essas perguntas, que emergem da materialidade do texto, sinalizam um deslocamento das categorias narrativas convencionais para um regime simbólico pautado pela cosmologia afro-indígena. Tais cenas não devem ser interpretadas como lapsos de verossimilhança, mas como expressões de um outro real, sustentado pela lógica animista que permeia a estrutura do romance.

Essa construção narrativa também não pode ser dissociada da realidade social e histórica que atravessa os corpos femininos racializados. Ao fazer falar uma mulher negra silenciada pelo trauma físico e simbólico, Itamar Vieira Junior inscreve no plano formal do romance uma provocação crítica que ecoa a pergunta que Grada Kilomba (2010) nos convida a refletir: “quem pode falar?” e “o que acontece quando falamos?”. Falar – sobretudo quando se é mulher negra – não é apenas um ato de expressão, mas um gesto de enfrentamento que confronta as estruturas de poder, provoca desconforto e desestabiliza hierarquias racializadas e patriarcais. É nesse sentido que a narração de Belonísia adquire estatuto político: ao narrar, ela rompe o interdito da mudez, estilhaça a máscara simbólica e expõe a ferida aberta da colonialidade. Sua voz, portanto, não se limita ao campo da representação ficcional; ela reencena, na tessitura do texto, a luta de tantas mulheres negras contra o silenciamento que persiste, sob formas diversas, na sociedade contemporânea. Como lembra Conceição Evaristo (2017), ao evocar a imagem da escravizada Anastácia, a voz da mulher negra, mesmo submetida à mordaça, irrompe com tal potência que quebra o silenciamento histórico.

Em síntese, no romance de Vieira Junior, esse deslocamento se realiza não apenas pelo que Belonísia diz, mas pelas condições em que sua voz se estrutura. Sua enunciação desafia os limites da lógica racional moderna: ela fala sem língua, sente sem sangrar, corre em um tempo sem nome. Tais operações narrativas não devem ser lidas como lapsos de verossimilhança, mas como expressões de uma outra ontologia, que incorpora à forma do romance elementos da cosmologia animista afro-indígena. É esse o horizonte simbólico que sustenta a resistência de Belonísia: um agenciamento de voz que conjuga corpo, terra e ancestralidade, subvertendo a gramática colonial da dor e instaurando uma poética da

reexistência. Assim, ao narrar, Belonísia corporifica aquilo que o romance, em sua arquitetura estética, propõe como ato de resistência: fazer falar quem historicamente foi condenado ao silêncio. Nesse gesto, a voz de Belonísia se configura não como exceção, mas como possibilidade; não apenas para recontar o passado, mas para reivindicar, no presente, um novo pacto de escuta, justiça e memória.

4 EXPERIÊNCIAS LABORAIS EM ARRAES E VIEIRA JUNIOR

Não se pode negar que, depois de séculos de luta, a exploração continua existindo. Somente sua forma mudou. O mais-trabalho extraído aqui e ali pelos atuais senhores do mundo não é menor, em proporção, à quantidade total de trabalho que se extraía há muito tempo. Porém, a mudança nas condições de exploração não é insignificante [...]. O que importa é a história, a luta por libertação.

Pierre Dockès, *Medieval Slavery and Liberation*
(1982)

4.1 Corpo desfeito: labor feminino

No capítulo três de *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes (2022), é pelo ponto de vista de Amanda que se constrói uma tessitura narrativa complexa, na qual memória e linguagem se erguem como formas de resistência. A narradora entrelaça a exploração do trabalho servil vivida por ela própria, por sua mãe e por sua avó com a ancestralidade feminina que a constitui, elaborando, por meio de um tempo não linear, uma insurgência singular que se inscreve em seu próprio corpo e voz.

Como narradora autodiegética – sensível, crítica e situada –, Amanda se estabelece como a única instância de focalização nos capítulos analisados. Desde o início, sua consciência opera como filtro da experiência, projetando, sentindo e interpretando os eventos relacionados ao labor feminino que atravessa sua linhagem. Essa escolha estética carrega implicações políticas fundamentais: a protagonista não apenas narra sua trajetória de exploração laboral, bem como a de sua mãe e de sua avó, mas elabora, a partir de sua vivência encarnada, uma crítica do mundo que a cerca. Por meio desse ponto de vista singular, configura-se um mapeamento afetivo e político das opressões intergeracionais inscritas nos corpos dessas mulheres, ao mesmo tempo em que se erige uma contranarrativa que desafia os regimes de silenciamento e subalternidade impostos pela colonialidade de gênero.

Sob a lente de Amanda, a narrativa revela, em camadas sobrepostas, os distintos modos de exploração laboral que atravessam as mulheres. À própria narradora, ainda na infância, é imposta uma rotina extenuante, marcada por privações e pela sobrecarga do trabalho doméstico. Sua mãe, Fabiana, mulher negra e mãe solo, é representada como corpo consumido por múltiplas jornadas de trabalho, cuja exaustão silenciosa expõe a dureza de uma existência atravessada pela precariedade. Já a avó, Marlene, encarna a memória de uma

existência relegada à servidão doméstica, ao silenciamento afetivo e à violência patriarcal. Nesse horizonte narrativo, portanto, delineiam-se três núcleos de experiência: (1) o presente da narração, que revisita criticamente sua infância atravessada pela exploração; (2) as lembranças que lhe chegam pelas palavras e gestos da mãe, reveladoras de uma jornada de trabalho marcada pela resignação; e (3) a trajetória da avó, evocada pela escuta furtiva e atenta de Amanda, que, mesmo em silêncio, capta os ecos da dor e da renúncia.

Essa arquitetura narrativa descortina, assim, uma trama densa e histórica da subalternização dos corpos femininos negros constantemente requisitados e consumidos nos domínios do trabalho, do cuidado, da vida doméstica e da reprodução social. Trata-se do que Silvia Federici (2019) conceitua como trabalho reprodutivo: atividade estruturalmente invisibilizada, desvalorizada e naturalizada como incumbência feminina, mas central à manutenção do sistema capitalista. Esse labor, ora não remunerado – como no caso de Amanda e Marlene, cujas tarefas se restringem ao espaço doméstico –, ora sub-remunerado – como ocorre com Fabiana, que recebe uma quantia irrisória pela execução de serviços externos voltados à manutenção da subsistência familiar –, e frequentemente realizado sob coerção moral ou afetiva, sustenta, de forma silenciosa, a reprodução da vida e da força de trabalho, constituindo-se, assim, como componente estrutural da lógica de acumulação capitalista. Em consonância com Françoise Vergès (2020), esse trabalho, majoritariamente desempenhado por mulheres negras, opera como eixo invisível do patriarcado neoliberal e racial: indispensável, porém constantemente apagado. Conforme argumenta a autora, trata-se de um regime de esgotamento, herdado do colonialismo e da escravidão, no qual o corpo feminino racializado – seu ventre, sua energia vital, seus gestos – é transformado em capital expropriado e descartável. Nesse contexto, o cuidado e a limpeza devem permanecer imperceptíveis, como se os espaços se sustentassem por si, ocultando as mãos e os corpos que os mantêm. Em *Corpo desfeito*, essa lógica que se expressa nos atos cotidianos dá contorno a um sistema de violência ritualizada e sacrificial, que se infiltra nas estruturas externas e nas dinâmicas familiares, instituindo uma pedagogia da servidão. A exploração do trabalho, assim, não é apenas uma condição social: torna-se uma gramática incorporada, atravessando gerações e reiterando as engrenagens da colonialidade de gênero.

Importa ressaltar que a narradora não organiza as vivências de sua linhagem feminina por uma lógica linear ou cronológica. Ao invés disso, elabora uma tessitura narrativa fragmentária, em que as experiências de dor, trabalho e resistência – vividas por ela, por sua mãe e por sua avó – emergem em fluxos descontínuos, entrecortados por silêncios, reminiscências e deslocamentos. A narrativa, por meio dessa operação estética, materializa-se

como território de temporalidade fraturada, onde o tempo não avança em linha reta, mas se dobra, retorna e se desvia, conformando uma cartografia afetiva marcada pelas inscrições do sofrimento e pelas marcas do corpo feminino racializado e explorado. A narração torna-se, assim, a tessitura na qual Amanda costura os fragmentos herdados, institui uma ética do testemunho e reinscreve sentidos a partir da escuta, da memória e da linguagem. Ao romper com a linearidade tradicional, sua voz reivindica não apenas o direito de narrar, mas o de reorganizar o tempo sob outra lógica – uma lógica que acolhe as ausências e as fendas como partes constitutivas da história. Com esse gesto, a narradora denuncia a naturalização das violências sofridas por ela e por essas mulheres e, ao mesmo tempo, afirma sua recusa em perpetuar os ciclos de opressão que as atravessam. Seu testemunho se funda, nesse sentido, como contradiscurso ao pacto de silêncio que historicamente recobriu os corpos e as vozes das mulheres negras trabalhadoras: corpos desfeitos, mas ainda vibrantes de memória e insurgência.

Diante da opção estética adotada por Jarid Arraes – que rompe com a linearidade tradicional e inscreve uma temporalidade fragmentária e afetiva, marcada por lampejos de memória, escutas dispersas e reconstituições subjetivas –, o procedimento analítico proposto neste subcapítulo da tese acompanha a lógica descontínua da memória que estrutura a narrativa de *Corpo desfeito*, preservando os ritmos e descompassos da consciência da narradora, sem desarticular, contudo, as conexões temporais que entrelaçam as vivências laborais e os atravessamentos de dor compartilhados pelas três gerações: Amanda, Fabiana e Marlene. A escolha por seguir o fluxo do tempo fragmentário da narração não apenas respeita a opção estética adotada por Jarid Arraes, mas também se alinha ao compromisso teórico-epistemológico do pensamento decolonial que orienta esta tese, reconhecendo na linguagem e na memória modos de resistência ao apagamento histórico. Ao priorizar os modos de narrar que rompem com a linearidade ocidental e valorizam experiências encarnadas, subjetivas e fragmentárias, reafirma-se a aliança com epistemologias outras, que insurgem dos corpos subalternizados e se expressam em formas narrativas que não se deixam capturar pelas convenções da racionalidade moderna-colonial.

Corpo, tempo e linguagem se imbricam na tessitura crítica da narrativa em análise, constituindo-se como formas de testemunho e elaboração subjetiva. A descontinuidade narrativa não é mero recurso formal, mas parte de uma política de escrita que interroga a linearidade do tempo moderno-colonial e reinscreve, na fratura, possibilidades de insurgência. Nesse gesto, a análise proposta também se compromete com uma escuta atenta aos gestos de

enunciação de Amanda, privilegiando sua voz como lugar de construção de sentidos, atualização de memórias e invenção de mundos possíveis.

Nesse horizonte, o percurso metodológico aqui adotado inspira-se na proposta de María Lugones (2014, p. 942), para quem é necessário “seguir os sujeitos em colaboração e conflito intersubjetivos, plenamente informados como membros das sociedades” – não como figuras destituídas, puramente configuradas pela colonialidade, mas como sujeitos que habitam um *lócus* fraturado, espaço de percepção dupla, onde se entrecruzam opressão e resistência. Ao focar a voz narrativa de Amanda, situada na diferença colonial, esta análise busca iluminar precisamente aquilo que permanece eclipsado pela racionalidade hegemônica. Como propõe a filósofa argentina, trata-se de “pensar o processo sendo continuamente resistido e resistindo até hoje” e, nesse sentido, compreender que o sujeito colonizado é também um ser relacional que “percebe duplamente, relaciona-se duplamente” (Lugones, 2014, p. 942), informando sua subjetividade através do próprio conflito.

Tal *lócus* fraturado dá forma à constituição de Amanda, como testemunha da dor que atravessa sua linhagem e como agente de elaboração crítica, reconfigurando, pela linguagem, as gramáticas do tempo, do corpo e da história. A análise, portanto, seguirá sua voz, seus deslocamentos e retomadas, acompanhando os circuitos da memória como território de irrupção dissidente, e não como falha ou dispersão. É nessa temporalidade cronológica em ruínas, no qual a dor se converte em palavra e o silêncio em gesto narrativo, que se constrói a potência crítica do romance *Corpo desfeito*.

Esse movimento culmina, no terceiro capítulo, na reconstrução memorial da figura materna, cujos contornos evidenciam a precariedade do labor e a solidão que atravessa a experiência da maternidade. Trata-se de uma analepse que interrompe a progressão linear da diegese – iniciada, no primeiro capítulo, por uma prolepse que situa o enredo no tempo em que Fabiana já havia falecido e Amanda, com apenas doze anos, enfrentava uma rotina de exploração – e que, ao retornar à memória da mãe, opera como gesto de resistência e reinscrição. Reconstituir esse passado, nesse contexto, é dar corpo e voz a uma história silenciada, é deslocar o eixo da narrativa para fazer emergir, pela linguagem, aquilo que o tempo e a violência social tentaram apagar.

Pela tessitura da voz de Amanda, o leitor adentra os contornos da trajetória de Fabiana por meio de uma narração que não é neutra ou documental. Ela adota uma perspectiva encarnada, crítica e afetiva. Ao longo do capítulo, o leitor é informado de que, à soleira da adolescência, Fabiana engravida de um homem cuja identidade permanece desconhecida/silenciada – a ausência que já revela o apagamento sistemático da

responsabilidade masculina na lógica patriarcal –, e, diante do julgamento moral da família e da ausência de qualquer suporte, vê-se compelida a interromper sua formação escolar para submeter-se a jornadas extenuantes de trabalho. Tal esforço não se destina apenas ao sustento da filha que carrega no ventre, mas também à manutenção de sua permanência sob o teto dos pais, aos quais entrega a maior parte do que arrecada, como se, para continuar existindo naquele espaço, fosse preciso pagar com o próprio corpo e com a renúncia de seus sonhos o preço da aceitação e da sobrevivência.

Aos 15 anos, deixou a vida para trás quando teve que escolher entre a gravidez e o ensino médio. A barriga era perceptível e falada, famosa por ser uma das raras barrigas de adolescente que a maioria dos colegas já tinham presenciado. Um fenômeno da impulsividade e um atestado da incapacidade feminina de fechar as pernas, segundo vô Jorge. (Arraes, 2022, p. 10).

Amanda reencena essa ruptura abrupta da mãe com os projetos escolares, com a autonomia sobre o próprio corpo, e, sobretudo, com a possibilidade de vivenciar plenamente a juventude. Esse momento marca o início de um ciclo de exploração laboral, maternidade solitária e subordinação familiar, que Fabiana atravessa sem amparo e sob o peso do escrutínio moral e das expectativas normativas. O relato de Amanda não remete apenas a um episódio pontual, mas enuncia uma ruptura fundante, uma fratura na linha da vida de Fabiana que redefine seu curso. A partir desse momento, o trabalho deixa de ser uma possibilidade de autonomia para tornar-se exigência vital e punição moral: uma condenação marcada pela colonialidade do ser, em que o corpo feminino negro é lançado à lida como expiação de sua existência.

Essa memória, resgatada pela voz de Amanda, não é evocada como um dado passivo do passado, mas como gesto insurgente que denuncia a violência intergeracional que atravessa os corpos das mulheres negras, sobretudo quando mães e sozinhas. Ao rememorar a trajetória da mãe, a narradora redimensiona seu destino como campo de resistência: reconfigura a dor como crítica à colonialidade de gênero e ao trabalho compulsório que marca o corpo feminino racializado como propriedade pública e servil. Na tessitura de sua linguagem, Amanda rompe o silêncio herdado e transforma a existência de Fabiana em contranarrativa – signo de dignidade negada, mas jamais esquecida; presença ausente que, ao ser nomeada, inscreve-se como memória política e força ancestral.

A gravidez precoce de Fabiana, longe de ser compreendida como efeito das violências estruturais que atravessam a vida de meninas negras em contextos marginalizados, é tratada socialmente como escândalo, desvio, descontrole. Sua experiência, marcada por vulnerabilidade, é imediatamente submetida à lógica da culpabilização moral, não como

consequência de uma estrutura que desampara, mas como prova da “incapacidade feminina de fechar as pernas”, conforme a sentença proferida por seu pai, Jorge. A narradora, ao relatar esse momento, não apenas registra a violência simbólica da fala, mas opera uma inflexão crítica fundamental ao marcar a origem enunciativa com a fórmula “segundo vô Jorge”. Trata-se de um gesto narrativo significativo: ao nomear o enunciador da sentença, Amanda desloca seu estatuto de verdade naturalizada e o reinscreve como expressão de um regime patriarcal de dominação.

Nessa operação, evidencia-se o funcionamento da focalização interna fixa, que sustenta o olhar crítico da narradora sobre os acontecimentos. A história de sua mãe é narrada não sob a ótica da condenação, mas como expressão da engrenagem opressiva que articula gênero, raça e classe. O discurso familiar que outrora definiu os contornos dessa história é desestabilizado pela rememoração insurgente de Amanda, que reposiciona a enunciação no eixo da crítica e da denúncia. A voz da narradora, nesse gesto, assume uma função político-discursiva: não apenas rememora, mas intervém, reconfigura, registra a experiência silenciada de Fabiana no campo das narrativas históricas de resistência.

Essa escolha formal, a de mobilizar o discurso citado para desestabilizá-lo, revela um agenciamento enunciativo deliberado, no qual a narradora assume a dupla função de guardiã da memória e crítica dos sistemas simbólicos que sustentam a opressão de sua linhagem. Ao tensionar os dizeres herdados e evidenciar suas falácias, ela institui uma política da linguagem que se insurge contra a naturalização do lugar subalterno historicamente destinado às mulheres negras. Como propõe Lugones (2008), a colonialidade de gênero não se restringe à materialidade da opressão, mas opera, sobretudo, na produção e normatização das representações. Nesse horizonte, ao atribuir explicitamente a autoria da sentença estigmatizante à figura do avô opressor, Amanda desloca-se daquela lógica patriarcal que busca cristalizar o controle sobre os corpos femininos como destino natural. O gesto narrativo instaura uma fratura discursiva: um corte entre sua voz e a cadeia de enunciados que sustentam o regime de dominação. Não se trata apenas de denúncia, mas de um movimento de reinscrição da experiência materna em outro regime de significação – um registro insurgente e reflexivo, em que a linguagem se converte em território de disputa, inscrição outra e emancipação simbólica. Ao entrelaçar memória, crítica e imaginação, Amanda constrói, na fratura da memória herdada, uma outra forma de dizer e de existir.

A narrativa prossegue revelando a escolha radical de Fabiana: em vez de mendigar o reconhecimento da paternidade, decide assumir, sozinha, a maternidade precoce, instaurando no próprio corpo o gesto inaugural de sua luta por autonomia. Em um movimento de recusa e

resistência silenciosa, ela rompe com o ideal romântico da família e, ainda adolescente, inicia uma rotina extenuante de trabalho com costura – prática artesanal que, longe de ser expressão de vocação, emerge como necessidade vital e como forma de preservar um mínimo de dignidade sob o mesmo teto que os pais. O trabalho, assim, irrompe como território ambíguo: espaço de submissão e violência, mas também de elaboração subjetiva e sobrevivência insurgente.

Observemos como a voz narrativa de Amanda constrói esse fragmento da trajetória de sua mãe, costurando palavras como quem recompõe, com revolta, os retalhos de uma história marcada por silenciamentos:

Queimou os rastros e colocou um peso de esquecimento no que podia ser deixado vazio. Apesar das ameaças dos punhos encalotados de vô Jorge, que só aceitaria um casamento, ela começou a trabalhar na mesma semana em que largou as boas notas e o talento para esportes. Tirou a lona que cobria a máquina de minha bisavó, dona Mocinha, e passou a oferecer serviços de costura a preços abaixo da média. Começou com barras de roupas e pequenos concertos, mas logo ensinou às próprias mãos a coordenação do pedal com o tremelique do motor, todas as agulhas, linhas e pontos. (Arraes, 2022, p. 10)

A imagem da queima dos rastros e da tentativa de esvaziamento do passado evoca uma subjetividade que escolhe, ainda que em condição de fragilidade, apagar uma história de exclusão para reconstruir, em silêncio e com trabalho, a possibilidade de existir com dignidade. A construção da voz narrativa de Amanda, neste trecho, transforma a escolha da mãe em matéria de interpretação afetiva e crítica. As imagens evocadas (“punhos encalotados”, “máquina de minha bisavó, dona Mocinha”, “todas as agulhas, linhas e pontos”) constroem uma ambiência marcada pela dor, ancestralidade e sobrevivência. A narrativa não celebra o trabalho como emancipação, mas o descreve como condenação silenciosa, imposta a Fabiana como única saída possível diante das violências de gênero, raça e classe que a cercam.

O último período da citação revela, com lirismo e precisão, a fusão entre corpo e máquina na experiência laboral de Fabiana. A expressão “ensinou às próprias mãos a coordenação do pedal com o tremelique do motor” configura uma metáfora que aproxima o gesto humano da engrenagem mecânica, produzindo uma imagem de corpo-ferramenta, em que a subjetividade é absorvida pela repetição técnica. O corpo feminino é aqui capturado pelo ritmo da produção – mãos que aprendem a obedecer à cadência do motor, como se incorporassem seu tremor –, evocando o que Françoise Vergès (2020) define como “economia do esgotamento”, na qual os corpos racializados são convertidos em extensão do maquinário social, invisibilizados como sujeitos e consumidos como força produtiva. Nesse processo, a

corporeidade de Fabiana deixa de ser apenas instrumento de trabalho e torna-se ela própria engrenagem, revelando a violência silenciosa que estrutura o trabalho informal sob o capitalismo racializado e patriarcal.

Amanda, ao relatar e interpretar a experiência da maternidade de Fabiana, transforma seu corpo de filha em arquivo sensível da história materna, mediando afetos, sacrifícios e silêncios que compõem a linhagem feminina da qual é herdeira e narradora.

A cena do parto, descrita pela narradora, condensa com intensidade formal e simbólica os traços dessa herança de sacrifício e resistência: “Costumada a trabalhar virada de lado, já com a barriga grande e o umbigo estufado. [...] Estava costurando um vestido quando começou a sentir minha inconveniência doendo. Mas só pediu ajuda para ir ao hospital depois de terminar de pregar os botões” (p. 11). A escolha lexical é contundente: a gravidez é designada como “inconveniência”, metáfora que revela o modo como a existência da filha se inscreve, desde antes do nascimento, na gramática do incômodo e do obstáculo. O corpo grávido não encontra abrigo, apenas exigência.

A tensão entre o corpo que sangra e a tarefa que não pode ser interrompida revela, como diria Françoise Vergès (2020), a lógica do extrativismo aplicado ao corpo das mulheres racializadas: um corpo transformado em máquina produtiva, cuja dor é sistematicamente ignorada em nome da urgência alheia – “A família [que encomendou o vestido] tinha urgência, eu não” (p. 11), sentencia a narradora. A economia do esgotamento, articulada por Vergès, reaparece aqui encarnada na figura da mãe, que, mesmo em trabalho de parto, precisa concluir sua função produtiva antes de se permitir a urgência da própria vida.

“O parto exigiu doze horas de dor e cansaço. Mas vó me contou que ela nunca gritou. Apertava os dentes de cima contra os dentes de baixo e rangia a mandíbula. Orgulhosa demais para chorar ou pedir injeção.” (Arraes, 2022, p. 11). Amanda focaliza o corpo grávido de Fabiana, já exausto, figurando-o no detalhe do parto silenciado: “nunca gritou”. O gesto contido remete à internalização da força como única possibilidade de dignidade. A linguagem da narradora, nesse trecho, constrói uma poética do corpo explorado e silenciado, que trabalha enquanto sente dor, que aperta os dentes enquanto sangra. A corporalidade de Fabiana é encapsulada pela lógica do sacrifício, e sua figura é atravessada por metáforas que evidenciam a violência estrutural do trabalho reprodutivo. O labor de Fabiana – produtivo (costura) e reprodutivo (gestação, maternidade) – é representado simultaneamente como fonte de exaustão e apagamento subjetivo, mas também como espaço de uma agência precária, por meio da qual ela tenta sustentar a vida diante do colapso.

O relato da avó, intermediado por Amanda (“Mas vó me contou que ela nunca gritou.”), acrescenta camadas ao retrato dessa corporeidade sacrificada. A evocação da dor contida, da resistência silenciosa, ecoa o imaginário da mulher negra como figura da fortaleza inquebrantável. Estereótipo que, segundo Lugones (2008) caracteriza as mulheres racializadas como suficientemente fortes para aguentar qualquer tipo de trabalho, e que, de acordo com Collins (2019), naturaliza o sofrimento dessas mulheres como destino e apaga suas vulnerabilidades. A linguagem usada por Amanda tensiona esse imaginário: ao mesmo tempo que denuncia a violência do silêncio imposto, reconhece no silêncio um gesto complexo de afirmação e força.

“Aos 16, segurando sua *cria* com cheiro de mijo, [Fabiana] estava apenas começando sua tentativa de autoafirmação. E pelo costume aprendido nos meses anteriores ao meu nascimento, escolheu o *trabalho como condenação*”. (p. 11). A imagem descrita por Amanda de sua mãe adolescente “segurando sua cria com cheiro de mijo” condensa, com rude beleza, a inscrição dessa existência no regime da colonialidade do ser, conforme delineado por Maldonado-Torres (2007), e imbricada à colonialidade de gênero, como propõe María Lugones (2008), que evidencia como as opressões de raça, classe e gênero foram co-constituídas no processo colonial, forjando hierarquias ontológicas que desumanizam mulheres racializadas. Lida sob essa ótica, a escolha do termo “cria”, ao invés de “filha” ou “bebê”, não é gratuita.

A palavra remete à animalização histórica de corpos negros e à negação de sua humanidade plena – herança discursiva da lógica escravocrata e patriarcal que, por séculos, desqualificou os vínculos afetivos de famílias negras ao classificá-los como reprodutivos e não amorosos, instintivos e não humanos. Ao nomear a bebê como “cria”, na história que lhe foi contada, a narradora evoca criticamente a animalização imposta à maternidade negra, desmontando a lógica de desumanização que subjaz à colonialidade do ser. Nesse contexto, o termo funciona como denúncia das violências epistêmicas e ontológicas que reduzem as mulheres racializadas a corpos-função: engravidam, trabalham, servem, mas não têm direito ao repouso, ao afeto, à infância ou à maternidade plena.

O cheiro de urina que impregna a cena revela ainda mais: o corpo da mãe e da filha compartilham não apenas o cansaço, mas a precariedade, o abandono, a sujeição ao labor e à invisibilidade. A colonialidade do ser, segundo Maldonado-Torres, representa o modo como certas existências são sistematicamente negadas como plenamente humanas. Fabiana, enquanto adolescente negra, mãe solo e explorada laboralmente, é colocada à margem do

campo do ser. Não é reconhecida como sujeito de desejo, de futuro, de pensamento – é apenas um corpo que trabalha, que gera, que serve.

A narração de Amanda, ao reelaborar essa imagem em sua memória e compartilhá-la com o leitor, transforma essa dor silenciosa em discurso, rompendo com a lógica da desumanização. É no gesto de nomear, de lembrar, que a narradora reinscreve a humanidade de sua mãe, criando uma contramemória que desfaz a naturalização da dor.

Assim, a frase “Aos 16, segurando sua cria com cheiro de mijo” opera como alegoria da condenação histórica que pesa sobre os corpos de mulheres negras: a infância interrompida, a maternidade forçada, o trabalho precoce e a ausência de reconhecimento. Contudo, ao evocar essa imagem com voz própria, Amanda realiza um gesto político de descolonização da linguagem, em que a memória serve de ferramenta crítica para romper com os grilhões da colonialidade do ser.

A afirmação que encerra essa passagem (“escolheu o trabalho como condenação”) opera como chave crítica da memória narrada. Ao invés de romantizar o esforço materno, Amanda o reencena na linguagem da coerção. A metáfora da condenação converge com o projeto político da narrativa: denunciar a colonialidade de gênero que atribui ao corpo negro feminino a função de sustentar, em silêncio, os alicerces do mundo, mesmo à custa de sua saúde, juventude e desejo. Nesse gesto, a narradora reconstrói o percurso da mãe e reposiciona sua própria subjetividade no tempo histórico: filha de uma mulher que teve que se calar, ela escolhe a palavra, e com ela, a crítica, o afeto e a ruptura.

Com efeito, a memória de Fabiana, tal como elaborada por Amanda, constitui um ato de registro contra o apagamento, uma inscrição crítica de que o trabalho feminino, quando atravessado por raça, gênero e classe, precisa ser narrado em sua complexidade: não apenas como sacrifício, mas como campo de disputa simbólica e política. E nesse ato narrativo, a filha devolve à mãe aquilo que lhe foi sistematicamente negado: a dignidade de ser lembrada com humanidade, na inteireza de sua dor e de sua luta.

Nesse processo, a construção literária resgata, interpreta e revela, sob nova luz, a trajetória de Fabiana como parte de uma cartografia de opressões e insurgências. Trata-se de uma escrita que escava os vestígios do vivido, recolhendo as sobras da memória e compondo, com elas, uma narrativa que denuncia e ressignifica. A costura, portanto, é também metáfora do gesto narrativo: entrelaçar fragmentos, restaurar rasgos, bordar resistência sobre a tessitura da dor.

A condição de sobrecarga que recai sobre o corpo de Fabiana alcança alta densidade simbólica na seguinte imagem: “O peito era seco e o dinheiro que fazia com a costura virava

filete de esgoto nas mãos de vó. Tudo vinha antes de mim e do leite em pó que eu precisava” (Arraes, 2022, p. 11). A metáfora do “filete de esgoto” dramatiza o escoamento do fruto do trabalho exaustivo de Fabiana, sistematicamente desvalorizado e desviado por sua própria mãe, Marlene, que a priva inclusive do direito mais elementar de nutrir a filha. Esse gesto de expropriação afetiva e econômica, operado no interior do espaço familiar, evidencia a reprodução de uma lógica patriarcal e colonial em que o trabalho da mulher negra é apropriado e invisibilizado, mesmo quando direcionado à sobrevivência da própria prole.

O processo memorialístico de Amanda delineia não apenas um ciclo de opressão intergeracional, mas também a precariedade da maternidade negra solitária, desassistida por qualquer rede formal de proteção. Ainda assim, é nesse cenário de esvaziamento que se articulam formas singulares de agenciamento e resistência. Como propõe Vergès (2021), mesmo nos contextos mais brutais de desamparo – como o sistema de plantation e, posteriormente, as heranças estruturais da escravidão –, mulheres negras construíram, com esforço e criatividade, formas de solidariedade e proteção comunitária, resistindo ativamente às tentativas históricas de dissolução dos vínculos familiares. Em suas palavras, “mulheres e homens negros/as desenvolveram seus próprios sistemas de proteção, em todos os níveis” (p. 54), conscientes da ausência de garantias institucionais e da política de desagregação imposta pelo regime colonial.

A figura de Fabiana, tal como narrada por Amanda, constitui-se nesse campo de forças. Sua trajetória não se limita à imagem de vítima da exploração doméstica, mas se projeta como parte de uma memória coletiva das mulheres negras que, apesar do esgotamento, reinventam estratégias de cuidado e sustentação da vida. A linguagem da narradora, ao trazer à tona imagens como o “leite em pó” e o “filete de esgoto”, denuncia o circuito da violência estrutural e dá novo contorno aos gestos de sobrevivência e amor como práticas de resistência. Nesse gesto narrativo, o corpo de Fabiana se converte em palimpsesto da história das mulheres negras em espaços colonizados: um corpo silenciado, sobrecarregado e expropriado, mas ainda capaz de sustentar afetos e forjar redes de proteção, mesmo nos interstícios do abandono.

A crítica à lógica patriarcal e colonial aparece ainda mais explicitamente quando Amanda relata que “mainha não reclamava, sempre disse que estava pagando o desgosto. Só que decepção não se compensa, é dívida eterna” (p. 11). Aqui, a maternidade solo é narrada como um lugar de culpa imposta, em que a mulher negra é levada a naturalizar sua exploração como penitência. Essa representação se articula com a crítica de Collins (2019), para quem o trabalho, a maternidade e a posição da mulher negra na sociedade constituem não apenas

lugares de opressão, mas também campos de disputa e elaboração subjetiva. A metáfora da “mula do mundo”, discutida na introdução deste da tese, ilustra com contundência como as mulheres negras são historicamente instrumentalizadas, tratadas como corpos-função, privadas do direito à subjetividade plena. Por outro lado, o pensamento feminista decolonial propõe uma inflexão crítica sobre esses espaços de dominação: é precisamente neles que emergem formas singulares de resistência, reinvenção e agência. Ainda que o trabalho de Fabiana seja atravessado por dor, silêncio e subalternidade, ele também sustenta a vida, inclusive como prática estética (a costura dos enxovais), afetiva (o cuidado com a filha) e política (a recusa em se submeter às imposições do pai: casamento).

A trajetória de Fabiana, atravessada por camadas de sofrimento e silenciamento, adquire maior densidade nas passagens em que Amanda relembra os múltiplos turnos de trabalho enfrentados pela mãe. A sobrecarga laboral, reiterada no cotidiano exaustivo, assume a forma de um corpo dilacerado pelo esforço contínuo, inscrito na própria tessitura da linguagem da narradora: “Eram três os turnos de trabalho, além do serviço de costura que separava para os sábados e domingos [...] mainha ficava das sete até as seis, papocando varizes. [...] Mas nada me parecia pior do que o turno da noite.” (Arraes, 2022, p. 12-13). A imagem do corpo “papocando varizes” extrapola a denúncia de combustão física: ela condensa uma simbologia do esgarçamento: veias dilatadas que se tornam metonímia de um corpo em colapso, tensionado até o limite da ruptura.

O corpo feminino, subalternizado e explorado, converte-se em superfície simbólica sobre a qual se gravam as marcas do desgaste cotidiano, da desigualdade de gênero e da exploração sistêmica ou violência estrutural do trabalho precarizado. A linguagem da narradora, pulsante e visceral, não se limita a relatar; ela encarna uma experiência vívida, performando a dor e o esgarçamento de um corpo levado ao limite. Trata-se de uma narração que funciona como denúncia e corporificação das fissuras de um sistema que naturaliza a sobreposição entre trabalho, opressão de gênero e marginalização econômica, revelando, em sua tessitura afetiva, uma historicidade encarnada de um sofrimento que é ao mesmo tempo íntimo e coletivo.

Fabiana é apresentada como trabalhadora multifuncional e invisibilizada: costureira, vendedora, balconista, cuidadora. Sempre atuando sob condições degradantes. Durante os turnos da manhã e da tarde, como vendedora e balconista, não há pausa no trabalho, não há descanso. “Era proibido sentar” (p. 13), narra Amanda. O gesto de comer no chão, escondida nos fundos da loja, reforça a desumanização dessa experiência laboral. No turno da noite, Fabiana assume a função de cuidadora de um idoso senil em uma residência abastada

localizada na rua Padre Cícero. Trabalho pelo qual recebe a quantia irrisória de “100 reais garantidos todos os meses” (p. 13). O contraste entre a opulência do espaço doméstico burguês e a precariedade do salário evidencia, de forma simbólica e contundente, a persistência da lógica da colonialidade do trabalho. Essa lógica, herdeira direta da ordem escrava, sustenta-se na naturalização da exploração de corpos racializados e feminilizados, historicamente vinculada às funções de cuidado e serviços domésticos. O que se observa, portanto, é a atualização do chamado trabalho tributário da escravidão, não quais sujeitos subalternizados são convocados para sustentar o conforto das elites sem acesso justo à redistribuição de riquezas. Fabiana, nesse contexto, além de ocupar apenas um lugar de invisibilidade social, também corporifica a continuidade de uma matriz de exploração que atravessa séculos sob diferentes formas, reiterando desigualdades fundadas na intersecção entre raça, classe e gênero.

A crítica social se intensifica no momento em que Amanda, ainda criança, percebe o nojo e o sofrimento da mãe ao descrever as tarefas íntimas recorrentes pelo cuidado com o idoso. A narradora observa: “Falava como se eu, aquela menina, sua filha que eu era, não fosse dona dos ouvidos que engoliam significados” (p. 13). A expressão metafórica “ouvidos que engoliam significados” articula uma metáfora sinestésica, na qual sentidos se confundem para traduzir a experiência de uma escuta que ultrapassa o plano literal e se converte em interiorização silenciosa da dor alheia. A combinação entre sinestesia e prosopopeia (ou personificação) confere corporeidade ao ato de ouvir, transformando o corpo infantil em espaço receptivo da linguagem traumática materna. Assim, a construção figurada traduz uma maturidade precoce e involuntária, que se manifesta como gesto de subjetivação pela escuta: Amanda, mesmo silenciosa, torna-se guardiã da memória, do sofrimento e da dignidade da mãe. A percepção do silêncio na narrativa está posta formalmente pela escolha estrutural do monólogo interior, que favorece o mergulho no fluxo de consciência da personagem.

Essas passagens condensam a lógica da “economia do esgotamento” descrita por Françoise Vergès (2020), já anteriormente apresentada na análise da cena em que o corpo de Fabiana, exaurido pela multiplicidade de jornadas, é figurado de maneira visceral. A recorrência dessa lógica ao longo da narrativa revela não apenas a intensidade do desgaste físico e emocional do personagem, mas também a estrutura sistêmica que sustenta tal condição. Segundo Vergès, o capitalismo neoliberal, articulado ao sistema heteropatriarcal, depende da exploração invisibilizada, contínua e desumanizante do trabalho realizado por mulheres negras. O corpo de Fabiana – à semelhança de tantos outros corpos racializados que ocupam as funções de empregadas domésticas, cuidadoras e trabalhadoras da limpeza – é uma

base sobre a qual se ergue a ordem social, embora seja constantemente tratado como obrigatório. A sobreposição de funções que lhe é atribuída explicita o modo como a colonialidade de gênero transforma essas mulheres em engrenagens vivas, vazias de individualidade, cuja existência é instrumentalizada para garantir o conforto e a continuidade da vida dos outros.

Importa destacar que essa elaboração literária tensiona a lógica liberal e burguesa que idealiza o trabalho feminino como chave da liberdade. Tal crítica ressoa a perspectiva de bell hooks (2019c), ao denunciar que o feminismo civilizatório, moldado pela experiência de mulheres brancas de classe média, romantizou o trabalho remunerado como emancipação universal. Conforme aponta hooks, esse discurso ignorou que a maioria das mulheres racializadas já estava inserida no mercado de trabalho em funções subalternas e precárias, sem acesso à autonomia econômica ou simbólica. Para essas mulheres, o trabalho fora de casa nunca significou liberdade, mas intensificação da exploração.

A narrativa de Amanda constrói, portanto, uma voz crítica que emerge do testemunho encarnado. O corpo da mãe, explorado em silêncio, é resgatado pela filha que o observa, escuta e narra. A linguagem, nesse processo, atua como instrumento de reconfiguração do real: cada metáfora, cada descrição sensorial, cada detalhe do cotidiano laborioso de Fabiana carrega uma força política de denúncia e reexistência. A narradora autodiegética agencia sua resistência justamente a partir da rememoração afetiva e crítica da trajetória da mãe. Ao narrar Fabiana, Amanda inscreve seu próprio corpo em uma linhagem de mulheres que, embora exploradas, não se deixam apagar – e, ao nomeá-las, reinscreve seus gestos e silêncios no campo da memória e da linguagem insurgente.

Ao deslocar o foco para a construção da voz narrativa em relação à trajetória laboral da própria narradora, entrelaçada às experiências de sua mãe e de sua avó, observa-se que Amanda articula, com notável densidade crítica, a vivência do trabalho doméstico precoce a uma consciência insurgente. Os episódios de repressão e subalternização são narrados por ela a partir de uma focalização interna fixa, o que significa que todo o conteúdo narrativo é filtrado por sua percepção, sensações, pensamentos e lembranças. Tal procedimento formal confere à narrativa um campo de consciência singular e restrito, mas profundamente encarnado na experiência subjetiva de quem narra (Genette, 2017). No caso de Amanda, essa interioridade narrativa transforma-se em dispositivo de denúncia e elaboração crítica da violência estrutural que atravessa sua infância, desestabilizando a imagem da criança como figura passiva e politicamente inofensiva. Ao contrário, a perspectiva infantil aqui é revestida

de poder epistêmico, tornando-se meio de reconfiguração da memória e de contestação das posições impostas pela colonialidade de gênero.

Aos oito anos de idade, Amanda já assumia a responsabilidade pelas tarefas domésticas, impostas por sua avó sob a justificativa de uma condição de saúde fragilizada. No interior desse núcleo familiar feminino, é ela quem se encontra em situação de maior vulnerabilidade diante das violências sistemáticas, não apenas em razão de sua tenra idade, mas pela sobreposição de opressões que incidem sobre seu corpo infantil, racializado e feminilizado. Corpo este atravessado por agressões físicas e morais, e submetido a um processo contínuo de silenciamento e tentativa de exclusão subjetiva. A narrativa evidencia, assim, a experiência de uma infância interrompida, que remete à ruptura precoce dos direitos e vivências que culturalmente deveriam ser assegurados à infância – como o brincar, o cuidado e a proteção –, substituídos por regimes de trabalho e sofrimento.

Esse apagamento da infância como tempo de desenvolvimento protegido, revela a funcionalidade da violência na manutenção de estruturas patriarcais e classistas, que instrumentalizam corpos infantis, sobretudo femininos e pobres, como força de trabalho invisível. Comumente, em contextos de vulnerabilidade extrema, as meninas são socializadas desde cedo para o cuidado do outro, o que reforçam um ciclo intergeracional de submissão, exaustão e silenciamento. No caso de Amanda, esse processo de responsabilização precoce pelo trabalho doméstico é intensificado pela ausência de espaços de escuta e acolhimento, tornando sua trajetória emblemática das infâncias negras atravessadas pela colonialidade de gênero.

É importante ressaltar que, ao longo da narrativa, Amanda não é representada como uma menina em condição de extrema pobreza. Embora viva em um contexto de vulnerabilidade e precarização do trabalho, especialmente das mulheres de sua família, ela frequenta escola particular e aulas de costura – o que indica a existência de certo esforço familiar para garantir-lhe o acesso à educação formal. Inicialmente, é sua mãe Fabiana quem se empenha para manter as mensalidades em dia; mais tarde, após a morte da mãe e do avô Jorge, é a avó Marlene quem assume essa responsabilidade, utilizando o valor da pensão recebida em decorrência do falecimento do marido. Esse dado narrativo (atestado na página 52 do romance), longe de anular a experiência de exploração e violência vivida por Amanda, evidencia as contradições sociais que marcam sua trajetória: entre o acesso parcial a certos direitos e a permanência de estruturas coloniais que atravessam seu corpo infantil, seu cotidiano e suas possibilidades de subjetivação. Concluídas essas reflexões introdutórias,

podemos avançar para a análise das dinâmicas que estruturam construção da voz de Amanda em relação à própria trajetória laboral.

“Eu tinha 11 anos e já cuidava da casa há pelo menos três. Tudo para aliviar o cansaço de vó, que tinha acabado de receber o diagnóstico de bradicardia” (Arraes, 2022, p. 15). Localizada no núcleo do terceiro capítulo do romance, essa passagem adquire relevância especial não apenas pelo conteúdo que veicula, mas também pela posição estrutural que ocupa no texto. A fragmentação da narrativa, que abdica da linearidade cronológica, é aqui mobilizada como gesto formal e epistemológico: nesse capítulo do romance, que concentra os relatos das experiências laborais da linhagem feminina – Fabiana, Amanda e Marlene –, a centralidade da voz de Amanda entre as gerações que a antecedem (mãe e avó) cria um campo narrativo em que o tempo não avança, mas circula. O corpo da narradora, situado entre a mãe e a avó, torna-se o eixo em torno do qual se condensam os efeitos persistentes da colonialidade de gênero. À luz das epistemologias decoloniais, fica evidente que o ser e estar no mundo da narradora é circunscrito por uma história intergeracional de exaustão, violência e apagamento: marcas indelévels de um sistema moderno-colonial que captura, desde a infância, os corpos racializados e femininos para a lógica do serviço e da servidão.

Do ponto de vista sintático, o trecho constitui um enunciado conciso, mas politicamente denso, que revela a sobreposição entre infância e trabalho doméstico como prática social naturalizada. Estruturada por duas orações coordenadas sindéticas aditivas, a frase se inicia com a oração principal – “Eu tinha 11 anos” –, enunciada em primeira pessoa, cuja simplicidade aparente funciona como marcador etário e temporal. O uso do verbo no pretérito imperfeito (“tinha”) imprime à frase uma noção de duração, indicando que a situação descrita não é pontual, mas prolongada. A conjunção “e” introduz a operação subsequente (“já cuidava da casa há pelo menos três”), enquanto o advérbio “já” introduz um sentido de antecipação e anormalidade, revelando a quebra de uma ordem esperada para a infância. A expressão temporal “há pelo menos três” intensifica a percepção da rotina imposta e a repetição de um gesto de cuidado que deveria ser alheio a uma criança. Em sua segurança e clareza, o enunciado opera como uma denúncia silenciosa: revelar, sem ornamentos retóricos, a interrupção precoce da infância por uma lógica de responsabilização e trabalho que recai, historicamente, sobre meninas negras e pobres. Essa denúncia é ecoada e amplificada pelas trajetórias de Marlene e Fabiana, que, em suas respectivas temporalidades, reiteram o mesmo ciclo de sobrecarga e abnegação. A narrativa, ao articular essas experiências em camadas sobrepostas, desmonta o mito da infância protegida e expõe a

especificidade de um sistema que, desde cedo, capturou essas mulheres para o serviço do outro. Uma infância interrompida por um presente que nunca importa.

A subjetividade da narradora é apresentada como forjada, desde a infância, sob o peso da sobrecarga, da negligência afetiva e da naturalização da exploração. O que se delineia, desde as primeiras lembranças, é um processo de subjetivação atravessado pela lógica do cuidado imposto. Um cuidado que não acolhe, mas exige. Ao afirmar sua experiência pessoal por meio de uma enunciação marcada pela primeira pessoa (“eu tinha... e já cuidava...”) a narradora autodiegética se inscreve como sujeito de memória e de denúncia, reclamando o direito de narrar, a partir das margens, uma vivência historicamente silenciada pelas epistemologias universalistas do feminismo hegemônico, branco e liberal.

Tal enunciação assume contornos de gesto político e epistêmico: ela reverte a direção do olhar e propõe a escuta radical das vozes racializadas como ponto de partida para a construção de uma política feminista enraizada na experiência concreta, encarnada e situada. A frase em análise, nesse sentido, configura-se como um ato de resistência discursiva: um corpo que fala por meio da linguagem, narrando a história de quem viveu na carne. A enunciação de Amanda expõe a perversidade de um sistema que delega à infância negra o ônus da responsabilidade precoce e a brutalidade de uma existência que aprende a dor antes mesmo de conhecer o amparo.

Na narrativa, a infância é temporalidade invertida: um tempo colonizado pelo serviço. O corpo, por sua vez, não é espaço de crescimento protegido, mas lugar de desgaste, campo de trabalho. A dor, narrada sem ornamentos, converte-se em linguagem e em saber que fere e revela. A naturalização da sobreposição entre infância e trabalho emerge com contundência, sobretudo quando a narrativa lança mão de metáforas que desnudam o absurdo dessa inversão. Essa passagem “O *mal do coração* de vó, um mal crônico, era o que garantia o *seu descanso* e o *meu esforço*.” (Arraes, 2022, p. 16, grifo nosso) revela, com soluções quase cruéis, o mecanismo de substituição que rege o funcionamento das relações de cuidado nas famílias marcadas pela precariedade: a doença da avó é o pretexto que desloca a função servil para o corpo infantil da neta. Forma-se, assim, uma cadeia intergeracional de esgotamento, em que os corpos femininos são sucessivamente mobilizados para sustentar o cotidiano, não como escolha, mas como destino. Note-se, ainda, que a frase opera com metáforas densas e ambivalentes que, à luz do pensamento decolonial, descortinam uma lógica perversa. A expressão “mal do coração” pode ser lida, por um lado, como uma enfermidade física, mas também, por efeito de sugestão do texto, como uma metáfora ambivalente que simboliza a fragilidade acumulada por uma vida de exploração – como a de Marlene, cuja saúde é minada

pelo critério do trabalho de cuidado e da violência contínua no ambiente doméstico – produzindo, assim, sentidos que oscilam entre o biológico e o estrutural, entre o corpo doente e o corpo socialmente esgotado. Assim, no contexto da narrativa, esse “mal” não se traduz apenas como uma condição clínica, mas como um sintoma de um corpo esgotado pela colonialidade do trabalho, conceito explorado por Lugones (2008) que denuncia como o sistema moderno-colonial de gênero se apoia na exploração do corpo feminino racializado como mão de obra invisível.

Essa metáfora se intensifica quando a narradora afirma que esse mal do coração “garantia o seu descanso e o meu esforço”. A construção paradoxal escaneia um processo de transferência intergeracional de responsabilidades, no qual o sofrimento de uma mulher mais velha (a avó) legitima e desloca a carga de trabalho para o corpo mais jovem (a neta). O “descanso” da avó é comprado ao custo do “esforço” infantil de Amanda, o que revela uma estrutura relacional colonizada, em que o cuidado é reorganizado não como solidariedade ou partilha, mas como uma cadeia de substituições que reproduz o ciclo de subalternização feminina. Nesse contexto, pode-se afirmar que a expressão funciona como metáfora crítica da colonialidade de gênero, entendida aqui como um sistema que oprime os corpos femininos racializados e os organiza hierarquicamente dentro de uma lógica de exploração contínua, estabelecendo quem pode descansar e quem deve servir, ainda que dentro do mesmo núcleo familiar, como se não houvesse outra alternativa que não a transferência de função servil. Essa organização perversa naturaliza a divisão do trabalho com base na idade, gênero, raça e classe, interrompida na infância e antecipando a servidão.

Essa leitura, portanto, evidencia que ao narrar esse processo com crueza e lucidez, Amanda transforma a metáfora em contradiscurso, desmontando o ideal romântico do cuidado familiar e revelando as fraturas afetivas produzidas por um sistema que transforma relações de afeto em relações de trabalho. O pensamento decolonial, aqui, convida à escuta dessa voz que rompe com a lógica hegemônica da infância protegida, propondo uma outra forma de saber: um saber que nasce do corpo marcado pelo esforço da infância interrompida e da consciência precoce de que viver, para certas meninas, é já carregar o peso do mundo dos outros.

Diante desse contexto de opressão cotidiana, a narradora insurge contra sua condição, elaborando uma estratégia para subvertê-la. Amanda simula estar doente após assistir a uma matéria televisiva sobre cuidados emergenciais destinados a um corpo que vomita sangue. A cena televisiva, nesse caso, transforma-se em instrumento de invenção. Uma tática de fuga que lhe permite forjar, ainda que momentaneamente, uma experiência de liberdade, tal como se depreende da passagem seguinte:

Foi tentando me livrar das faxinas e panelas que, antes de completar 11 anos, *invente* que tinha vomitado sangue depois de ouvir na televisão que esse era um sintoma grave e que um médico deveria ser consultado com urgência.

Na aula, *descrevi* para Jéssica a abundância do sangue, o vermelho desesperado, como tive que lavar a pia e depois o vaso, *falei* que nada ficou intacto, que o que eu tinha vomitado tinha o mesmo volume da água que caiu do chuveiro aberto para disfarçar o barulho, só por isso vó não escutou. *Contei* para a Jéssica porque queria que ela comentasse com dona Rita [mãe de Jéssica], e que dona Rita, numa troca de preocupações que as mães da escola praticavam, procurasse mainha para saber de mim. Não sei se Jéssica acreditou de verdade, mas fez seu papel de melhor e única amiga, ficou me olhando com o queixo desmaiado na palma da mão [...], e depois comentou que nunca tinha ouvido falar de coisa parecida. Os olhos encarando minha boca, como se eu pudesse atestar o vômito pela cor dos dentes ou pelo *cansaço da língua*.

Jéssica tinha esse jeito de não se enfiar no meio de minha bagunça. Chegava devagar, arroteava o espaço feito gata, as pupilas concentradas e se fazia suave. Naquele dia eu não soube dizer se a leveza era cuidado ou descrença, mas embolar a atenção de Jéssica em mim e sentir o que se experimenta quando sua intenção é acolhida, essa era a *recompensa que eu mais buscava*. Os ouvidos que de algum modo se importam.

Achei que, se mainha me escutasse e se mainha acreditasse em mim, eu poderia ganhar algumas folgas na semana, apenas alguns dias livres do trabalho de casa. Achei que, digna de pena, *minha vida seria menos pano de chão* e mais tempo para estar na casa de Jéssica. (Arraes, 2022, pp. 16-17, [inserção e ênfase em itálico nossas]).

A extensão da citação justifica-se pela necessidade de evidenciar a força política e poética da linguagem, especialmente no modo como esta é mobilizada como forma de agenciamento pela narradora. No trecho em questão, Amanda recorre a um gesto de invenção ficcional como estratégia de sobrevivência: simula um corpo adoecido, encena a fragilidade como tentativa de interrupção, ainda que momentaneamente, o ciclo exaustivo do trabalho doméstico a que está submetida. Trata-se de uma performance de adoecimento deliberada, atravessada pelo desejo de ser ouvida, acolhida e, sobretudo, acreditada. Um desejo que, dentro do universo narrativo, assume a forma de uma recompensa de alto valor simbólico. Caso sua mãe acreditasse na doença inventada, Amanda poderia usufruir de um direito elementar – e ainda assim negado – às crianças como ela: o direito ao descanso, à suspensão do esforço, ao problema físico, e, principalmente, à partilha do tempo com a melhor amiga, em uma prática de convívio afetivo.

Essa estratégia revela uma forma de agência sutil, porém incisiva, marcada por uma inteligência emocional e narrativa que transforma o sofrimento em elaboração alegórica. A criança, aqui, apoia-se na dor para reelaborar por meio da ficção: ela sofre, simula, articula, reinventa. A hipérbole que estrutura a encenação – marcada pela abundância do sangue, pela

súbita intensificação da fragilidade corporal e pela sonoridade exagerada do vômito – pode ser lida como um recurso simultaneamente estético e tático, capaz de intensificar a urgência do gesto e ampliar o alcance da linguagem como dispositivo de construção do imaginário. Por meio dessa operação, a narradora aspira à compaixão materna e ao afeto da amiga como formas possíveis de respirar no sufocamento, isto é, de acessar uma fresta de colapso em um cotidiano atravessado por agressões e pela exaustão.

Uma expressão particularmente significativa nessa tessitura da narrativa é “cansaço da língua”, que pode ser interpretada como um enunciado de alta densidade representacional. Nessa formulação, projeta-se sobre o corpo – mais especificamente sobre a língua, órgão da fala, da expressão e da enunciação – o peso de uma exaustão subjetiva e afetiva acumulada, inscrita na experiência da narradora. Trata-se de uma figura de linguagem que corporifica o desgaste físico, simbólico e discursivo, revelando como o esforço de narrar, inventar estratégias de sobrevivência, ou simplesmente tentar ser ouvida, converte-se em fadiga encarnada.

O “cansaço da língua” opera, nesse sentido, como metonímia da corporalidade exausta: uma parte que representa o todo, condensando a sobrecarga imposta ao corpo da menina, atravessada por jornadas precoces de trabalho, violência e negligência afetiva. Há, nessa imagem, uma ambivalência notável: a língua cansada é, ao mesmo tempo, sintoma de um corpo explorado e instrumento de uma imaginação resistente, que, mesmo no limite do desgaste, ainda se esforça para criar tramas extravagantes e estratégias ficcionais. Essas invenções – como fingir uma doença, simular um colapso, fabular uma pausa – visam conquistar um mínimo de trégua, de descanso, de cuidado para si.

A potência crítica dessa imagem se intensifica quando observamos sua inserção no fluxo narrativo, antecipada por uma sequência verbal que explicita a sobrecarga da linguagem: “inventei”, “descrevi”, “falei”, “contei”. Esse encadeamento sintático dramatiza a insistência do corpo na fala e marca o ponto em que a linguagem se curva sob o peso da experiência, mostrando que a língua, já exaurida, carrega também os efeitos da performance, da denúncia e da expectativa frustrada de escuta. Nesse contexto, portanto, o “cansaço da língua” opera simultaneamente como metáfora do corpo esgotado e metonímia de uma subjetividade submetida à exigência constante de performar e implementar a própria dor diante de uma ordem social que, historicamente, silenciou suas experiências. A linguagem, assim, não apenas diz a dor: ela é a dor, a pausa e a luta por escuta.

Essa ambivalência ressoa, de forma representativa, com a experiência dos sujeitos racializados no contexto das colonialidades, como evidencia o pensamento decolonial. Diante

da violência epistêmica e da negação de reconhecimento pleno, esses sujeitos constroem formas de resistência que não se manifestam, necessariamente, por enfrentamento direto, mas por meio de práticas micropolíticas e corporais: performar, narrar, simular, superar, reinventar. A língua cansada de Amanda é, com efeito, síntese da fadiga imposta e da potência de reinvenção. Um corpo que, mesmo exaurido, transforma-se em agência de linguagem e, por meio dela, reconfigura sua subjetividade.

Do ponto de vista formal, essa imagem acentua o entrelaçamento entre corpo e linguagem: o cansaço não recai apenas sobre a menina, mas sobre seu esforço de articulação, sobre o instrumento que a vincula ao mundo por meio da palavra. Isso ecoa a ideia de que o corpo, enquanto suporte da narrativa, constitui-se como o próprio registro da experiência. Uma corporalidade que fala, e registra, na carne e na voz, as marcas do vivido. Ao fazer isso, a narradora se inscreve na tradição de resistência de sujeitos racializados que, mesmo à margem, constroem outras formas de saber, de existência e de memória.

Além disso, é possível observar, na citação em análise, outro aspecto de relevância crítica: a frase “minha vida seria menos pano de chão” condensa uma denúncia contundente da desumanização estrutural que atravessa a experiência da narradora. O deslocamento semântico operado no enunciado em questão aproxima o corpo do instrumento de limpeza, associando a existência humana à funcionalidade do objeto servil, e, com isso, dissolve a subjetividade e a humanidade no cotidiano do trabalho doméstico. Desejar uma vida “menos pano de chão” é, nesse contexto, desejar existir como sujeito e não como utensílio. É reivindicar o direito de ser pessoa, e não expressão silenciosa da manutenção da casa e da vida dos outros.

A notabilidade da imagem figurada reside justamente em sua economia e ambiguidade: o “pano de chão” por um lado remete à materialidade do trabalho subalterno, por outro funciona como signo condensado da sujeição histórica do corpo feminino e negro, arrastado, dobrado, sempre em função do outro. Trata-se de uma imagem conceitual que opera, simultaneamente, como denúncia e como subversão: denuncia a naturalização da desumanização cotidiana e subverte sua lógica ao nomeá-la com clareza, rasgando o véu do hábito e da invisibilidade.

A partir desse gesto, Amanda mobiliza imaginação e afeto como forças de reinvenção de si. Ao atenuar a lógica da exploração por meio da ficção, ela reposiciona seu corpo – antes dobrado – como texto insurgente, capaz de se desdobrar em outra gramática de vida. Esse recurso retórico, portanto, movimenta uma denúncia e articula uma brecha no discurso

dominante, isto é, enuncia uma fratura no ciclo de invisibilização e de funcionalização que a atravessa.

Por efeito de sugestão do texto, “pano de chão” também se converte em símbolo da vida arrastada, da subjetividade pisada, da corporalidade infantil e feminina limitada a instrumento de limpeza dos rastros alheios. Ao pressionar que sua encenação seja acolhida e acreditada, Amanda projeta o desejo de que sua vida se torne menos objetificada, menos convertida em coisa, e, com isso, surja a possibilidade de outra forma de existir. Uma forma em que sua subjetividade já não se encontre completamente dissolvida no trabalho servil, mas que possa, ainda que por frestas, afirmar-se como presença, linguagem, vida que resiste.

É necessário considerar que, mesmo atravessada por feridas, a narrativa também abre espaços de amor, afeto, respiro e sensibilidade. A representação do vínculo entre Amanda e Jéssica evoca, de maneira sutil e potente, um dos pilares fundamentais da crítica feminista decolonial: a centralidade das redes afetivas como formas de sustentação e resistência frente aos sistemas de dominação (Collins, 2019), e a concepção do amor como horizonte ético-político de liberação e consolidação de subjetividades (hooks, 2016).

Mais que uma simples amizade, essa ligação entre as personagens inaugura um espaço de intimidade radical, uma zona de resistência na qual o cuidado mútuo, a escuta e o afeto se tornam práticas de insurgência. Entre silêncios e partilhas, tece-se um abrigo que desafia as gramáticas convencionais do amor, historicamente marcadas por assimetrias de poder, dominação e sacrifício. Ao recusarem as lógicas afetivas fundadas na abnegação e na dependência, Amanda e Jéssica instauram uma nova ética da convivência, alicerçada na reciprocidade e na autonomia. Na cumplicidade dessas presenças, o amor deixa de ser um lugar de opressão – como o “amor normativo” oferecido pela família de Amanda –, para tornar-se gesto de reexistência. O que se constrói entre elas não é fuga do mundo, mas modo de enfrentá-lo, e, sobretudo, de reinventá-lo. A crítica de bell hooks (2016) é decisiva para compreender a densidade política desse afeto. Para a autora, o amor precisa ser compreendido como prática transformadora, que ultrapassa o domínio privado e se inscreve como força de ruptura contra os alicerces do racismo, do sexismo e da desumanização. Ignorar o amor como categoria crítica, segundo ela, é comprometer qualquer projeto de emancipação coletiva. É nesse horizonte que se inscreve o elo entre Amanda e Jéssica: uma aposta na ternura como insurgência, na solidariedade como abrigo, na partilha como gesto político.

Essa perspectiva aproxima-se das reflexões de Collins (2019), ao apontar para uma estratégia afetiva de sobrevivência, forjada no cotidiano por mulheres que, na conexão com outras, encontram a força necessária para resistir, elaborar sentidos e construir formas

alternativas de existência diante das estruturas de opressão que as atravessam. Amanda e Jéssica desenham, nas margens da dor, um mundo possível – um ar no cotidiano sufocante e exaustivo –, no qual o afeto opera como respiro e insurgência. Essa dimensão do cuidado e do afeto se articula poeticamente em múltiplos momentos da narrativa. A seguir, propõe-se uma análise de um desses momentos, cuja expressividade permite aprofundar a leitura dessa tessitura afetiva.

E chorar, para mim, doía mais do que o motivo das lágrimas. Então corria para a casa de Jéssica e, com ela, esquecia da pia, do rodo, das calcinhas velhas, e das coisas que são necessárias para se manter viva. No quarto pintado de lilás, Jéssica me entregava o encantamento do seu mundo e a tranquilidade que só existia no seu jeito de sorrir. Sabendo de minha sede por calma, segurava meu choro nas pontas dos dedos enquanto trançava o meu cabelo. A trança me abraçava e Jéssica aguentava o meu peso. (Arraes, 2022, p. 19).

Essa cena cristaliza formalmente os eixos temáticos discutidos anteriormente: a sobrecarga de trabalho doméstico imposta a Amanda e a força poética e política das estratégias afetivas de resistência. A enumeração dos objetos (“pia, rodo, calcinhas velhas...”) convoca a materialidade áspera do cotidiano que recai sobre Amanda com violência muda. É oportuno destacar, neste ponto, que essa estratégia estilística adquire especial relevância na tessitura simbólica do romance. A imagem construída por meio da enumeração é reiterada em diferentes momentos da obra⁵⁸ nos quais utensílios associados à rotina de limpeza são referências frequentemente acompanhadas por verbos no pretérito imperfeito. Essa combinação funciona como um gesto composicional de repetição contínua, que reforça a ideia de uma temporalidade arrastada e cíclica, marcada pela exaustão e pela permanência do trabalho servil.

Ao reencontrar-se com Jéssica, no entanto, Amanda experimenta uma suspensão momentânea da lógica do sacrifício, uma breve descontinuidade na engrenagem da servidão. Nesse cenário íntimo e de contornos quase ritualísticos, o “quarto pintado de lilás” torna-se mais que um espaço físico, configura-se como atmosfera de respiro e proteção. A cor lilás, tonalidade derivada da cor violeta, como indicam Chevalier e Gheerbrant (2017), pode ser associada ao elemento ar, símbolo do sopro vital, do intermediário entre céu e terra, do que move, sustenta e expande. Evoca o invisível que alimenta a existência: o afeto, mesmo imaterial, como força que reanima. É nesse ambiente etéreo que Amanda reencontra o fôlego, o direito ao descanso, ao sentir, ao existir para além da dinâmica do trabalho extenuante.

⁵⁸ Esta discussão será retomada adiante, com base em exemplos extraídos do romance, que permitirão aprofundar a análise proposta.

Na perspectiva da narradora, o ato de Jéssica “segurar o choro nas pontas dos dedos” expressa uma delicadeza de quem reconhece a dor e, justamente por isso, sabe como ampará-la. Seu corpo torna-se extensão de um suporte emocional, superfície na qual Amanda pode repousar o próprio peso, sobrecarregado com o fardo invisível da infância interrompida pela exaustão do labor doméstico.

A cena conclui-se com o gesto de trançar os cabelos, que, elevado a símbolo, instaura densidade poética e intensifica a expressividade da narrativa sobre o corpo negro feminino, constituído como lugar de inscrição dos signos da ancestralidade. Nessa inscrição afetiva – que ultrapassa o cuidado estético e adentra a esfera do ritual íntimo –, a corporalidade de Amanda, marcada por exaustão e anulação, é acolhida em um movimento de ternura. A trança, símbolo cultural e ancestral do corpo negro feminino, não apenas organiza os fios, mas reconstrói sentidos: concretiza o afeto como forma de acolhimento, um entrelaçamento simbólico que sustenta, enlaça e protege o corpo.

O enunciado “A trança me abraçava”, ainda que breve, configura-se como um dos momentos mais leves da tessitura de *Corpo desfeito*. A personificação do cabelo trançado, que age como sujeito do acolhimento, transforma o cuidado em uma prática política. O afeto, aqui, não é ornamento, mas abrigo. A trança, ao abraçar, transforma-se em um ato de resistência material e alegórica, conferindo ao corpo violentado o direito à delicadeza, ao repouso e à reconstrução subjetiva.

Sob essa lente, a trança como gesto manual, repetido, transmitido entre mulheres negras por gerações, pode ser lida como inscrição de uma memória ancestral. Segundo Leda Maria Martins (2021), os gestos cotidianos corporais, como os das práticas de cuidado e enfeite, são grafias do tempo espiralar: formas de conhecimento que se inscrevem no corpo e se transcrevem na coletividade. Assim, o abraço da trança é também um abraço ancestral, tecido com os fios da resistência feminina negra. Portanto, a personificação mobilizada na frase não apenas convoca uma imagem de leveza, mas inscreve uma política do afeto: um corpo que é trançado é um corpo lembrado, cuidado, insurgente. E isso, no universo do romance, significa que, ainda que por momentos breves, a vida de Amanda transita pela condição de existência objetificada – figurada na metáfora do “pano de chão” – para afirmar-se como corporeidade sensível e presença reconhecida, digna de afeto, cuidado e escuta. Trata-se de uma reconfiguração emblemática em que o corpo, historicamente capturado pela lógica da funcionalidade e da invisibilidade, é ressemantizado como sujeito de valor e dignidade, no interior de uma ética relacional do afeto, que rompe com os códigos opressivos da normatividade familiar e social. Esse movimento celebra a insurgência de vidas negras e

femininas que se recusam a ser reduzidas a pano de chão. É nesse território íntimo e político que a agência se atualiza: no afeto que cura, no cuidado que sustenta, na relação que transforma o mundo em possibilidade.

Até esta etapa da análise, foi possível observar como Amanda construiu uma perspectiva crítica sobre as dinâmicas familiares atravessadas pelo patriarcado, pelo racismo estrutural e pela sobrecarga de trabalho imposta tanto à sua mãe, Fabiana, quanto a ela própria. Essa mesma postura crítica manifesta-se, de forma igualmente contundente, no modo como a narradora reconstrói a trajetória de sua avó Marlene, personagem marcada pela recorrência da violência doméstica e pela inserção em um regime de trabalho servil, naturalizada no interior do espaço doméstico.

A rememoração das experiências de sua avó, Marlene – cuja trajetória conjugal e laboral é marcada pela violência perpetrada pelo marido Jorge –, ancorada na focalização interna da narradora, permite uma leitura crítica da lógica patriarcal que estrutura os vínculos familiares e domésticos. Ao narrar a história da avó, Amanda expõe o sofrimento imposto pelo avô e constrói um pensamento crítico sobre a normalização dessa violência e sobre as estruturas de gênero que a sustentam.

O relato de Amanda evidencia como o casamento de Marlene rapidamente se transforma em um ciclo de ameaças, agressões e apagamento subjetivo:

Quando casou, vó foi ameaçada de morte, muitas vezes. Quase foi morta. Jamais faltaram motivos para que vô Jorge, virado na cachaça, aceitasse o impulso de pegar uma peixeira. O arroz sem sal, a camisa engilhada, o som muito alto, o cachorro da vizinha que latia no quintal, se vô sorria, sem motivos, ou se chorava enquanto guardava as roupas. [...] E se vô se ressentia, se o rosto falhava em esconder a verdade, isso também era tomado como provocação.

[...] Casaram felizes, ou era assim que ela entendia a situação, mas a realidade ganhou ranhuras muito diferentes de felicidade. Não demorou e ela estava desviando de panelas de pressão cheias de feijão. A casa era silenciosa até ele voltar do trabalho. (Arraes, 2022, pp. 24-25)

A alternância entre descrição factual e imagens metafóricas, como “ameaçada de morte”, “impulso de pegar uma peixeira”, e o “desvio das panelas de pressão”, reforça a tensão entre o terror instaurado pela presença masculina e o cotidiano doméstico. O espaço da casa, longe de cumprir a função de refúgio sonhada por Marlene, revela-se como um território de conflito e violência, onde se reproduzem, de forma aguda, as dinâmicas estruturais de dominação de gênero, raça e classe, e onde a sobrevivência exige silêncio e adaptação constante.

Note-se que o testemunho de Amanda mantém o foco na crítica à opressão doméstica e no papel do silêncio como dispositivo de dominação. A passagem em que a narradora

observa os gestos mínimos da avó que são desautorizados pelo avô – sorrir “sem motivos”, chorar enquanto guarda roupas, deixar transparecer o ressentimento no rosto – revela a densidade do controle emocional exercido no espaço familiar. A casa, longe de constituir o refúgio idealizado por Marlene, configura-se como um território de disciplinamento afetivo, onde qualquer expressão – alegria, dor ou hesitação – pode ser lida como transgressão, à ordem imposta, o que desencadeia ameaças brutais e reafirma o regime de coerção exercido sobre os corpos femininos no ambiente privado. A normatização da conduta emocional, expressa na desautorização do choro, do sorriso e até da falha facial em ocultar a verdade, evidencia que a sobrevivência ali depende não apenas da obediência funcional, mas de uma forma de silenciamento afetivo e subjetivo profundamente enraizado.

Note-se, ainda, que a presença de elementos ligados à atividade produtiva – como “arroz sem sal”, “camisa engilhada”, “guardava as roupas”, “panelas de pressão cheias de feijão” – revela, de forma sutil e incisiva, a rotina laboral de Marlene, marcada pela realização exaustiva das tarefas domésticas em meio a um ambiente de agressões e silenciamento. Esses fragmentos do cotidiano funcionam como símbolos da funcionalização de seu corpo, cuja existência é reduzida à manutenção da casa e ao atendimento das necessidades alheias. Trata-se de uma subjetividade capturada pela lógica do serviço naturalizado: uma corporalidade que cozinha, limpa e organiza, mas que não tem o direito de sentir, expressar ou contestar, um corpo-função, verdadeiramente instrumentalizado e esvaziado de interioridade. A narrativa denuncia, assim, a desumanização inscrita nas rotinas silenciosas do cuidado, nas quais o trabalho invisível se sobrepõe à possibilidade de existir plenamente como sujeito.

A relação marcada pela assimetria extrema de poder expõe um regime de afetividade compulsória, em que o cuidado feminino é exigido mesmo diante da completa ausência de reciprocidade. Marlene realiza tarefas íntimas e degradantes “Desde a lavagem da bunda [de Jorge] até cozinhar todos os dias [para ele]” (p. 30), sem reconhecimento, sustentando não apenas a casa, mas também a ficção de uma família.

Queria agradecer. Deixava a casa o dobro de limpa e cheirosa, refazendo tudo o que eu já tinha arrumado. Parecia uma personagem de desenho animado. Os olhos rodando espirais, hipnotizada pela presença do marido diabético, hipertenso, com a perna inchada, o bafo podre, a cara áspera, os dentes amarelos, alguns faltando. O marido tão puro bagaço. Que meu choque já não era que se comportasse como um raparigueiro. Mas que existissem raparigas dispostas. (Arraes, 2022, p. 30)

As metáforas corrosivas utilizadas pela narradora, como “personagem de desenho animado”, “olhos rodando espirais”, expõem o automatismo compulsivo de Marlene, sua transformação em engrenagem do serviço doméstico e da violência patriarcal. A

representação da avó hipnotizada sugere, assim, o estado de transe doméstico a que é submetido: uma forma de alienação cotidiana que apaga sua subjetividade em nome de um ideal de mulher submissa. Essa figura, ao mesmo tempo trágica e simbólica, revela como a colonialidade do gênero ópera no ambiente familiar, transformando o cuidado em destino imposto e o afeto em obrigações morais. No interior dessa lógica perversa, o corpo feminino negro é convocado a servir, silenciosa e incansavelmente, como pilar da casa, mesmo quando este se torna cenário de violências cotidianas. Em lugar do reconhecimento, recebe como retorno a brutalidade do desprezo, da indiferença e das agressões, compondo uma existência na qual o gesto de fazer nunca encontra espelho, e o direito à reciprocidade se desfaz como miragem no deserto do serviço diário. Trata-se de uma economia do esgotamento, na qual a subjetividade feminina é sugada até os limites do suportável, e a humanidade das que cuidam se desfaz no gesto reiterado de servir, diluindo-se na repetição silenciosa de tarefas que sustentam a vida alheia, enquanto negam o direito à própria existência plena. Nesse contexto, Marlene encarna a genealogia do trabalho não remunerado, da renúncia de si e da obediência silenciosa, herdada e naturalizada no interior da família. Sua figura representa a linhagem das mulheres que servem e se calam, não por escolha plena, mas por séculos de imposição e acomodação imposta à lógica da abnegação. A narrativa, ao trazer à tona essa herança, não apenas a expõe, mas a tensiona e a reconfigura. Por meio da voz crítica e insurgente de Amanda, inicia-se um gesto de ruptura, uma desestabilização simbólica da repetição, que transforma o silêncio em fala e o desgaste em linguagem.

A linguagem dura e sarcástica da narradora revela uma tensão entre a compaixão e o incômodo, deslocando a perspectiva de vítima silenciosa para a de sujeito que se questiona, ainda que inconformada, sobre os limites da tolerância. A focalização interna de Amanda permite acessar os eventos e sua interpretação subjetiva, como se vê na crítica velada à passividade da avó:

Queria entrar na cozinha e gritar por vó. Gritar em objeção a vó. Porque ela deixava que aquilo acontecesse? O que era pior, que aquele tipo de tormento continuasse desde que mainha era bebê, ou o fato de que vó foi completamente omissa durante todos aqueles anos? Minha família era queimada pelas letras do silêncio. Mesmo assim, eu queria levantar uma briga. (Arraes, 2022, p. 32).

A partir da focalização interna que organiza a narrativa, a voz autodiegética de Amanda emerge como agente de interpretação e crítica das estruturas afetivas e históricas que caracterizam sua linhagem feminina. A passagem em questão, projeta seu agenciamento, marcado pela subjetividade intensa, juízo e interpretação emocional. Ela se posiciona ao mesmo tempo como observadora e afetada pelas ações narradas. Seu posicionamento crítico

ganha forma no impulso de transgressão simbólica: “Queria entrar na cozinha e gritar por vó. Gritar em objeção à vó.”. O desejo de gritar rompe a contenção emocional e o pacto intergeracional do silêncio, instaurando um gesto narrativo de confronto.

A cozinha, espaço repetidamente ocupado pela avó, torna-se, aqui, emblema do lugar socialmente atribuído às mulheres da família: o espaço do cuidado, do preparo, da manutenção da vida alheia, mas também o espaço da sujeição, da repetição e da invisibilidade. Entrar na cozinha e gritar, portanto, é muito mais do que um impulso emocional: é uma transgressão simbólica contra a lógica patriarcal que confina as mulheres ao trabalho doméstico e à orientação silenciosa. Trata-se de um desejo de insurreição diante de uma espacialidade que, embora revestida de familiaridade, é também palco da reprodução das violências estruturais.

Ao interpelar, “Porque ela deixava que aquilo acontecesse?”, Amanda desloca a dor para o plano de elaboração crítica, instaurando um conflito entre a memória afetiva da figura da avó e a consciência de que essa figura também atua como reprodutora da lógica do silenciamento. A imagem contendo “minha família foi queimada pelas letras do silêncio” funciona como uma metáfora estrutural da missão institucionalizada. Esse silêncio, que perpassa gerações, opera como linguagem da repressão: não uma ausência de fala, mas um modo sistemático de desautorização do dor e da subjetividade.

A pergunta retórica da narradora (“o que era pior [...]?”) desvela a complexidade do julgamento ético que se impõe às mulheres subalternizadas, cuja passividade muitas vezes resulta não de escolha individual, mas da internalização de um sistema de opressão que se sustenta na obediência, na renúncia e na perpetuação do não-dito. Ainda assim, Amanda recusa essa herança. Ao afirmar, “mesmo assim, eu queria levantar uma briga”, ela se ressignificou como sujeito de ruptura, reivindicando o conflito como forma de agência e a palavra como lugar de reexistência.

A “briga” que Amanda deseja levantar é, assim, um ato de insurgência epistêmica e afetiva, que se articula com o que Lugones (2014) identifica como uma necessidade de romper com os mecanismos da colonialidade de gênero, que relegam as mulheres racializadas ao espaço do trabalho invisível e ao silenciamento sistemático. Nesse sentido, o espaço da cozinha, tradicionalmente romantizado como lugar de afeto e nutrição, é subvertido em sua simbologia: revela-se território de sujeição histórica, onde o cuidado é exigido, mas a dor é calada.

Portanto, a crítica de Amanda à missão da avó não deve ser lida como julgamento moral, mas como reelaboração crítica de uma subjetividade em processo de resistência, que

confronta a tradição do silêncio com a urgência da fala. O desejo de gritar, de “entrar na cozinha e gritar”, marca o ponto de ruptura com uma pedagogia doméstica do silenciamento, e inaugura uma nova possibilidade: a da voz que rompe, que incomoda, que desorganiza os pactos da dominação e, sobretudo, que ressignifica o corpo feminino como lugar de memória, linguagem e insurgência. Nesse sentido, a voz narrativa de Amanda assume função interpretativa e política: não apenas narra as violências vividas por Marlene, mas as reinscreve sob o signo da crítica.

Em suma, ao narrar tais eventos com distância crítica e ironia amarga, Amanda constrói uma narrativa que descoloniza a memória familiar. Sua linguagem, por vezes cortante, por vezes lírica, estrutura-se como resistência: uma voz que transforma o horror cotidiano em matéria de denúncia e que, ao dar visibilidade ao que foi silenciado, restabelece a dignidade das experiências apagadas. Ao dar voz à própria história entrelaçada às de sua mãe Fabiana, e de sua avó Marlene, a narradora não apenas resgata as vozes silenciadas de sua ancestralidade, mas também se inscreve como sujeito ativo da memória e da crítica. Sua voz, marcada pela consciência e pela insurgência, transforma-se em instrumento de politização da experiência vivida, deslocando a narrativa do plano da geração silenciosa para o da elaboração crítica e da possibilidade de transformação.

4.1.1 Amanda: entre rito e ruptura

Retomando, agora, um aspecto anteriormente apenas insinuado na página 185, destaca-se aqui uma operação formal decisiva para a construção da dimensão crítica da narrativa: a enumeração como recurso estilístico e estruturante, cuja recorrência ultrapassa o nível sintático para operar na tessitura simbólica da obra. Associada às experiências laborais marcadas pelo trabalho servil, essa estratégia organiza a linguagem e participa ativamente da construção da subjetividade das personagens, dramatizando, por meio da reprodução e da acumulação, os efeitos de um cotidiano atravessado pela exaustão, pela circularidade e pela invisibilização do trabalho feminino.

Os exemplos extraídos do texto, apresentados a seguir, permitem identificar ocorrências – além daquelas já discutidas – que evidenciam como a enumeração opera como estratégia formal de dramatização da rotina e, ao mesmo tempo, de crítica ao regime de naturalização do trabalho de cuidado. Na página 43, Amanda diz que aceitou o que as mulheres adultas esperavam dela: “o rodo, a tábua de cortar carne, a bucha fazendo bolhas.” Trata-se de uma enumeração metonímica, na qual cada objeto representa tanto uma função

quanto a dimensão estrutural e figurada do trabalho doméstico que recai sobre o corpo da narradora. Os utensílios domésticos passam a simbolizar a própria subjetividade condicionada ao serviço. São, ao mesmo tempo, instrumentos de limpeza e marcas de sujeição.

Já na página 122, Amanda relata: “Eu jogava água, sabão em pó, esfregava, puxava, repetia.” A enumeração sequencial de verbos, todos no pretérito imperfeito, antecipada de elementos de limpeza, funciona como um recurso formal que dá corpo à repetição exaustiva do trabalho doméstico, transformando a linguagem em ritmo de tarefa, em máquina de ação. A estrutura da frase, marcada pela cadência quase mecânica das ações, reflete o automatismo do gesto corporal. Cada verbo corresponde a um movimento físico do corpo infantil curvado sobre a limpeza. Um corpo que executa, sem pausa, sem direito à interrupção. A enumeração verbal aqui produz o efeito de desumanização rítmica: o sujeito se dissolve na ação. Amanda não é, nesse contexto, uma menina em formação, mas um corpo funcional, uma especialização no serviço de manutenção da casa, da ordem, da higiene. O uso do pretérito imperfeito intensifica ainda mais essa percepção: trata-se de um tempo verbal que exprime continuidade, rotina, duração. É o tempo daquilo que não tem fim, aquilo que se arrasta. Esse tempo gramatical reforça a ideia de vida aprisionada no ciclo do serviço, numa reprodução que parece não admitir frestas nem desvios. Esses elementos operam como metonímias da exploração: mais que meros objetos de limpeza, funcionam como signos da rotina laboral que roubam da menina a possibilidade da infância.

A última palavra da frase, “repetia”, opera como fechamento autorreflexivo. Ela não apenas finaliza a enumeração, mas também a enunciação, remetendo à consciência de uma rotina que se reproduz sem variação, como um tempo em colapso. O que se repete no gesto físico, repete-se também na história de submissão feminina intergeracional, na qual a infância é violada pela antecipação das responsabilidades adultas. Em termos simbólicos, essa sequência de verbos narra uma cena de limpeza que inscreve o corpo subalternizado. Uma corporalidade que se movimenta sem tempo próprio, sem subjetividade reconhecida. A linguagem de Amanda, ao enumerar esses gestos, converte-se em testemunho de um corpo infantil desfeito pela lógica produtivista que se sustenta na exploração dos corpos racializados e femininos desde os primeiros anos de vida.

Em síntese, o uso da enumeração instaura uma dinâmica de repetição e clausura, em que a experiência narrada se configura como denúncia da servidão corporal: uma forma de opressão que se expressa nos planos ético e estético, isto é, no conteúdo e na própria organização formal da linguagem. A configuração sintática funciona como gesto de exaustão, mimetizando o desgaste físico e subjetivo imposto ao corpo feminino. Associada ao trabalho

das mulheres, essa estratégia estilística, recorrente ao longo da narrativa, constitui um procedimento composicional que atravessa a tessitura do romance. Mais do que um recurso expressivo, a enumeração emblematicamente se projeta sobre o corpo da narradora, operando como uma espécie de gramática do trabalho servil. Sua recorrência atua como eixo articulador entre diferentes episódios da trajetória das personagens femininas, instaurando um ritmo marcado pela circularidade e pela reprodução incessante da sobrecarga. Assim, tais elementos em confluência representam e performam literariamente a lógica estrutural da exploração laboral.

A repetição própria da enumeração, ao enfatizar a sucessão mecânica de ações – frequentemente ligadas ao cuidado, à limpeza e ao serviço – atua como marca formal da estagnação do tempo, desestabilizando a lógica linear e progressiva que, na tradição narrativa ocidental, costuma estar associada ao desenvolvimento e à transformação. Em *Corpo desfeito*, esse recurso formal contribui para construir uma temporalidade cíclica, arrastada e exaustiva, em que o tempo parece não avançar, mas girar sobre si mesmo, tal como as rotinas de servidão que atravessam a trajetória de Amanda, de sua mãe e de sua avó.

Essa reincidência figurativiza uma rotina opressiva e performativamente a encena, formalizando o cansaço no próprio ritmo da narrativa. Nesse sentido, descortina-se uma forma estética de denúncia, que transforma o gesto linguístico em crítica política. O tempo reiterado na linguagem é o mesmo que estrutura a experiência daquelas que vivem aprisionadas por um sistema que naturaliza o corpo feminino negro como força de trabalho silenciosa, funcional e invisível. A crítica feminista decolonial, como propõem autoras como Maria Lugones e Françoise Vergès, ajuda a compreender esse efeito como parte de uma estrutura histórica maior: a colonialidade de gênero, que atribui a mulheres racializadas o papel de sustentação da vida dos outros, muitas vezes à custa de sua própria existência plena. Em vez de interromper esse ciclo, o sistema moderno/colonial do trabalho o naturaliza e o perpetua por meio de instituições, afetos e discursos. O romance, ao tensionar essa estrutura no plano formal, reivindica outro tempo, outro ritmo, outra escuta. Nesse sentido, a construção da voz da narradora, na obra, configura-se como uma força de ruptura, cuja emergência discursiva tensiona a lógica da repetição que sustenta o serviço cotidiano. Por meio da palavra, ela busca interrupção o ritmo imposto – o compasso normativo da obediência –, afirmando o desejo por uma cadência própria, singular e desviante. Como declara a própria Amanda: “Queria esse descompasso, queria que meu coração arranjasse sua própria velocidade, diferente das batidas de todas as outras pessoas” (Arraes, 2022, p. 16).

Nesse movimento, a ritmo de reiteração deixa de ser apenas marca da opressão e se converte em linguagem da resistência. Ao fazer da enumeração um instrumento estético que inscreve a exaustão, o texto também abre brechas para sua subversão. A linguagem, atravessada pelo peso do cotidiano servil, torna-se espaço de reescrita e de ruptura, lugar onde o tempo da obediência pode ser desfeito pela força do dizer. A resistência, então, não é apenas temática, mas formal: está na escolha de reiterar para denunciar, de acumular para tensionar, de narrar para interromper o ciclo. *Corpo desfeito*, ao estilizar a repetição como gesto crítico, propõe outra gramática possível, uma gramática da insubmissão, na qual o corpo, antes dobrado à função, se ergue na palavra para recusar o destino e reinventar a escuta.

Cabe, por fim, destacar que a reiteração não opera apenas no plano exposto, mas também reverbera na arquitetura da narrativa, organizando sua estrutura de modo a refletir, formalmente, os ciclos de repetição que atravessam a experiência das personagens. Essa dinâmica se articula à estrutura temporal não linear da obra, marcada por constantes movimentos retrospectivos (analepses) e antecipações de acontecimentos futuros (prolepses), desestabilizando qualquer expectativa de progressão cronológica estável. Tais deslocamentos produzem sobreposições de camadas temporais, nas quais passado, presente e futuro coexistem na memória encarnada da narradora. Nesse sentido, registra-se no corpo da linguagem e das personagens o vívido e o herdado imposto como destino.

A reprodução da enumeração e o uso de analepses e prolepses não podem ser lidas como estratégias estilísticas isoladas, mas como recursos que formam um sistema narrativo coerente com a crítica social e afetiva que a obra propõe. A manipulação do tempo torna-se, aqui, instrumento de resistência e denúncia, evidenciando que a temporalidade vivida por essas mulheres não é neutra, mas encapsulada por estruturas de classe, gênero e raça. A narrativa, ao romper com a linearidade, restaura a complexidade do vívido e instaura, nos ritmos da linguagem, o peso do que foi, do que é e do que ainda pode ser experimentado.

Nesse ponto, aproximamo-nos uma vez mais das formulações críticas do pensamento decolonial. A reiteração do passado no presente, tal como construída na narrativa por meio de analepses, enumerações e repetições, pode ser interpretada, à luz do pensamento decolonial, como uma reinscrição crítica da colonialidade no tempo vivido. A narrativa não propõe um passado encerrado, mas revela como uma história de exploração, de apagamento e de servidão das mulheres racializadas não está distante ou superada: ela sobrevive, retorna e se reproduz, continuamente, na vida de Amanda.

Enquanto estrutura formal, o tempo da narrativa torna-se expressão de uma historicidade fraturada, em que o presente é constantemente invadido por experiências

herdadas da violência colonial, reformuladas no interior da casa, nas experiências laborais, na linguagem cotidiana. O que retorna – o rodo (páginas 19, 43, 95, 96, 122), a vassoura (páginas 29, 76, 122, 123), o sabão (páginas 67, 73, 76, 119, 123), o pano de chão ou de prato (páginas 24, 42, 70, 71, 76), a repetição das tarefas, a dor da mãe, o silêncio da avó – não é uma memória nostálgica, mas uma memória ferida, uma memória que insiste porque ainda opera.

A temporalidade que conforma Amanda – cíclica, suspensa, em permanente retorno – revela a operação da colonialidade no plano corpóreo. A infância interrompida, o trabalho compulsório, o silenciamento afetivo, tudo isso se configura como resíduos (ou melhor, persistências) de uma lógica colonial que naturaliza a exploração de corpos não brancos, não masculinos, não burgueses. A reiteração do passado no presente, portanto, é temporal e política. Ela revela como a história colonial não foi superada, mas reconfigurada em formas modernas de opressão: a casa como lugar de violência estrutural; o trabalho doméstico como herança invisível; o corpo feminino como função-serviço. Trata-se de uma vivência em fronteiras, em que os tempos se sobrepõem e os sujeitos se formam sem cruzamentos entre resistência e dor.

Nesse contexto, a reiteração se converte também em estratégia de enunciação insurgente. Ao insistir em narrar o que se repete, a narradora rompe com o pacto da invisibilidade. O passado que retorna tem dupla função: denunciar e construir uma memória crítica. É uma forma de insurgência narrativa que desafia os *loci* de enunciação autorizadas pela modernidade ocidental, e afirma outras epistemologias, outras histórias, outros tempos.

Assim, o gesto de iteração não é passividade, é desnaturalização da ordem colonial do tempo. Ele desorganiza a linearidade eurocêntrica, que vê o progresso como superação do atraso, e afirma uma concepção temporal marcada pela circularidade da opressão e pela persistência da memória subalterna. Uma memória que resiste ao esquecimento e faz do tempo uma ferida aberta e um lugar de luta.

Além das analepses e prolepses, é relevante destacar que, no tocante à narração das experiências das personagens femininas, o discurso narrativo se organiza por meio de dois procedimentos fundamentais de duração, conforme definidos por Gérard Genette (2017): o sumário e o alongamento. Essas figuras de tempo operam, respectivamente, a condensação e a dilatação do enunciado narrativo, permitindo alternâncias entre passagens em que os acontecimentos são sintetizados e outras em que são explorados com maior detalhamento e suspensão da ação, o que intensifica a sensorialidade e o impacto da cena sobre o leitor. De modo geral, o sumário – recurso recorrente no romance tradicional, romântico ou realista – caracteriza-se pela abreviação dos acontecimentos, narrando-os em um tempo menor do que o

de sua suposta duração na diegese. Esse procedimento imprime celeridade à narrativa, funcionando como mecanismo de progressão temporal e síntese. Já o alongamento ocorre quando o tempo do discurso se estende além do tempo da história. Trata-se de uma estratégia frequente em romances que combinam narração e digressão, permitindo que um evento de curta duração no plano da ação seja totalmente desenvolvido na narrativa. Isso ocorre, sobretudo, quando a cena contém tensão subjetiva, conflito psicológico ou complexidade emocional, de modo que o tempo da experiência interna da personagem se impõe à cronologia factual.

No romance *Corpo desfeito*, o alongamento manifesta-se principalmente na forma como a narradora se detém, com minúcia e lentidão, no relato de suas próprias experiências, ampliando eventos de curta duração física para revelar sua densidade emocional, psíquica e política. Nesse contexto, a narração expande o tempo da consciência, convertendo instantes breves em passagens densas, dotadas de espessura simbólica e crítica. Em contrapartida, o sumário apresenta-se como recurso de condensação narrativa, especialmente visível no capítulo três, dedicado às experiências de vida da mãe, Fabiana, e da avó, Marlene. Nesse único capítulo, a narrativa percorre, de forma condensada, décadas da vida de ambas as personagens: a trajetória de Fabiana é sintetizada desde o nascimento até sua morte aos vinte e oito anos de idade, enquanto a de Marlene abrange o percurso que vai da juventude, marcada pelo casamento, até a velhice. Esses relatos são entrelaçados com digressões da narradora e com episódios de sua própria experiência, criando uma composição em que a memória familiar é mobilizada, mas sem o mesmo investimento de detalhamento e interioridade reservado à voz de Amanda.

Esse jogo de contrastes temporais em que as histórias de Fabiana e Marlene surgem condensadas, insinuando um panorama de fundo sobre o qual se desenrola a experiência expandida de Amanda, revela um gesto narrativo instigante. Ao optar por conferir maior espessura temporal à trajetória da narradora e apenas sintetizar, por meio do sumário, a vida das mulheres que a precederam, o romance tensiona as camadas do tempo, incorporando no próprio ritmo da narrativa os efeitos da visibilidade de quem detém a voz e da invisibilização intergeracional. Como já evidenciado, Fabiana e Marlene, figuras centrais da linhagem feminina da qual Amanda descende, têm suas experiências marcadas por silêncios, apagamentos e repetição de jornadas laborais exaustivas e naturalizadas pela lógica da invisibilidade. A escolha de expandir o tempo de Amanda pode ser lida como um gesto de insurgência narrativa, em que a narradora reivindica o direito de narrar a si mesma com espessura e detalhe, ainda que sua trajetória esteja inscrita no mesmo regime de opressão.

Essa assimetria entre a narrativa expandida da neta e os relatos sumários da mãe e da avó, lida à luz do pensamento feminista decolonial, inscreve-se como uma crítica à própria lógica de transmissão da memória sob condições coloniais. A colonialidade de gênero impõe um sistema que racializa o trabalho, a sexualidade, a maternidade e o silêncio ou apagamento das mulheres não brancas, confinando-as a funções de cuidado e sacrifícios dentro e fora do espaço doméstico. Ao apresentar essas personagens por meio do recurso condensado do sumário, a obra denuncia a forma como suas histórias foram reduzidas a papéis funcionais e como suas subjetividades foram apagadas do registro simbólico da memória coletiva.

Amanda, portanto, ao romper com essa estrutura de silenciamento, assume um ato de desobediência epistêmica. Seu relato, articulado por alongamentos e incursões temporais disformes, resiste à linearidade histórica do progresso e à lógica da repetição obediente. Trata-se de uma tentativa de reconstruir o arquivo da existência feminina para além da funcionalidade e do sacrifício. Nesse sentido, a narrativa se torna um espaço de disputa pela memória, pela linguagem e pela subjetividade, em que o passado condensado das mulheres anteriores passa a ser questionado, reaberto e reinscrito na voz insurgente da narradora.

Esse procedimento de condensação, ao resumir décadas de vida em poucas linhas, opera como forma de desligamento simbólico: o tempo de Fabiana e Marlene – marcado por jornadas laborais exaustivas, violências naturalizadas e ausência de escuta – é representado de modo apressado, funcional. Em contraste com a narrativa de Amanda, que se expande em ritmo e espessura reflexiva, o sumário narrativo restringe as experiências dessas mulheres a marcos de serviço e silenciamento, como se suas vidas não comportassem complexidade subjetiva ou direito à elaboração. Nesse jogo de assimetrias, quem permanece entre breves menções é justamente quem não teve direito à palavra: um direito que, historicamente, foi negado às mulheres, especialmente às mulheres negras. Amanda, por sua vez, rompe com essa interdição estrutural ao assumir a narração autodiegética: sua voz, afirmada desde o início do romance, conquista um tempo discursivo ampliado, que lhe permite narrar-se com densidade e agência.

Ainda, esse deslocamento epistemológico ecoa uma crítica mais ampla à própria tradição da literatura brasileira, na qual – como discutimos na introdução desta tese – tantas vezes o direito à voz e à permanência narrativa foi concedida a narradores masculinos, enquanto às mulheres foi reservada a condição da mudez e da morte. Nesse sentido, o romance não apenas narra uma história, sua escolha formal interroga os regimes de legitimidade narrativa: quem pode falar, como, e com que direito? E denuncia as posições de narrabilidade, quem tem sua história contada em detalhes? Quem permanece confinado entre

lacunas e notas marginais? Assim, *Corpo desfeito* propõe uma elaboração estética e ética, na qual a linguagem, ao mesmo tempo em que expõe as camadas de exclusão histórica, afirma a urgência de romper os ciclos narrativos impostos pela colonialidade de gênero.

Para encerrar o processo de análise e interpretação do romance de Jarid Arraes desenvolvido nesta tese e propor uma conclusão reflexiva, consideramos que *Corpo desfeito*, mais do que o título da obra, pode ser elevado à condição de categoria crítica, capaz de iluminar, de modo denso e plural, representações do corpo feminino na literatura contemporânea. Essa proposição é fundamentada na leitura dos efeitos de sentido da obra à luz da noção de *lócus* fraturado, que permite focalizar o corpo feminino não apenas como objeto de opressão, mas como território de resistências concretas e vívidas.

A partir dessa perspectiva, corpo desfeito, como categoria crítica, nomeia uma condição ambivalente: é corpo violado pela exploração, silenciado pelas estruturas patriarcais e racializado pelo sistema colonial, mas também é corpo que resiste, que tensiona os limites do narrável, que rompe com o silenciamento e reinscreve sua existência pela linguagem. Noutros termos, corpo desfeito remete à desintegração física e simbólica de corporeidades femininas racializadas, inscritas por regimes históricos de exploração, silenciamento e apagamento, corpos atravessados pela herança da colonialidade, pela violência estrutural e pelo trabalho compulsório e invisibilizado. Simultaneamente, esse mesmo desfazimento pode ser relido como gesto de insurgência: desfazer o corpo como desmontagem crítica das formas normativas que o aprisionam; desfazer o tempo da opressão e da produtividade compulsória; desfazer a linguagem que reduz a experiência ao silêncio.

No plano discursivo, o corpo que se desfaz é também aquele que se reconfigura na palavra, que se reapresenta no tempo por meio da voz autodiegética. Uma voz que recusa a obediência, afirmando-se como escuta crítica, memória viva e potência de linguagem que, com força crítica, fratura o *lócus* de enunciação hegemônica, desestabiliza, intervém e redesenha as fronteiras do narrável e do possível. A experiência da fragmentação, nesse contexto, é expressão de ruína e reconstrução, de agenciamento simbólico: o corpo dilacerado torna-se matéria de expressão, lugar em que a ferida se transforma em forma, a ausência engendra enunciação e a precariedade da existência se convertem em fundamento ético da resistência.

O processo de agenciamento dessa corporalidade fraturada não ocorre de forma abrupta ou instantânea. Ao contrário, sua constituição se dá de forma gradual e complexa, iniciando-se em contextos de submissão e avançando, progressivamente, rumo a formas mais autônomas de existência. Em outras palavras, trata-se de uma trajetória não linear, marcada

por movimentos de oscilação, incerteza e eventuais retornos, o que revela a densidade subjetiva da experiência e os tensionamentos próprios de toda construção crítica da resistência.

Portanto, a noção de corpo desfeito não apenas sintetiza uma condição paradoxal, de ruína e reexistência, mas também se apresenta como uma chave interpretativa instigante para refletir criticamente sobre os modos pelos quais os corpos femininos racializados, submetidos a tentativa de anulação subjetiva, foram (re)significados na ficção literária contemporânea, a qual reafirma o poder crítico dessas corporalidades que se reconstroem como agentes de linguagem, memória e ruptura.

4.2 Corpo território: arar coletivo

Aos poucos estamos conseguindo a nossa fala e enfrentando a intolerância de todo tipo. Inclusive nos terreiros e nas comunidades quilombolas, onde ainda não conseguimos viver com dignidade.

Dona Aíde Nascimento,⁵⁹
Marcha das Mulheres Negras (2016)

Transformamos a paisagem [...] através de corpos que insistem em se rebelar, andamos na contramão e resistimos às representações que teimam em nos colocar no lugar da subalternidade e da subserviência. [...] Com palavras de ordem, denunciávamos os desmandos do governo, a violência policial, a falta de acesso à saúde, à educação e ao trabalho; enfim, denunciávamos a não existência das mínimas condições de sobrevivência, e reclamávamos pela construção de um novo projeto civilizatório para a sociedade brasileira.

Angela Figueiredo,
“A Marcha das Mulheres Negras” (2018)

Embora o termo corpo-território dialogue com concepções decoloniais que compreendem o corpo como parte constituinte do espaço, sua escolha como subtítulo não deriva de um conceito prévio, mas emerge dos próprios elementos narrativos de *Torto arado*. Na obra, os corpos das personagens – sobretudo femininos e negros – não apenas trabalham a terra, mas se confundem com ela, assimilando suas marcas, fissuras e memórias. Belonísia, por exemplo, tem um corpo lenhado cujas rachaduras evocam o solo ressecado, instaurando

⁵⁹ Candomblecista, do Quilombo Portão, município baiano. In: *Marcha das Mulheres Negras* (E-book), 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2016/09/E-book-Marcha-das-Mulheres-Negras-comprimido-20.09.16.pdf>

uma relação ontológica em que terra e corpo se imbricam na constituição da subjetividade. Essa fusão ultrapassa a esfera individual, projetando-se no corpo coletivo da comunidade e nas práticas de trabalho, cuidado e resistência que asseguram sua continuidade histórica. Assim, o subtítulo “Corpo-território: arar coletivo” expressa como, em *Torto arado*, cultivar a terra é também cultivar o corpo, numa reciprocidade que funda vida, memória e criação comunitária.

Posto isso, ao investigar as experiências laborais narradas por Bibiana (“Fio de corte”), Belonísia (“Torto arado”) e Santa Rita Pescadeira (“Rio de sangue”), observa-se que o primeiro ofício a emergir com destaque na estrutura narrativa é o de parteira, exercido no interior da comunidade da Fazenda Água Negra e em seus arredores. Esse trabalho, tal como tratado pelas narradoras, não se restringi a uma função assistencial, antes, configura-se como prática social, epistêmica e espiritual, de amplo valor coletivo.

Ao longo das três narrativas que compõem o romance, o partejar é representado como um saber ancestral que conjuga técnica, espiritualidade e cuidado, conferindo ao corpo da mulher negra um papel central na preservação da vida e na sustentação de vínculos afetivos e coletivos. Nessa chave, o cuidado adquire ética espessa e epistêmica, desafiando leituras utilitaristas e reducionistas, ao afirmar-se como conhecimento situado, forjado à margem dos centros hegemônicos de produção de saber.

Mais do que uma habilidade funcional, esse saber-fazer manifesta uma dimensão política que se expressa na articulação entre corporeidade, território e cosmologia. Nesse contexto, o trabalho de partejar escapa da ação individual ou técnica e se projeta como gesto partilhado, alicerçado em laços de reciprocidade, transmissão oral e sentido de pertencimento. Donana, Salu, Belonísia, comadres, vizinhas e até mesmo Zeca Chapéu Grande – mediado pelas forças do encantado Velho Nagô (cf. páginas 49, 57, 58, 59, 105,) – integram uma rede de colaboração e escuta arraigada nos ritmos da terra, que por vezes se configura como ventre gerador e agente de transformação. Em síntese, trata-se de uma prática que expressa uma cosmologia relacional de matriz afrodiaspórica permeada por ressonâncias indígenas, em que corpo, território e espírito não operam como esferas dissociadas, mas como dimensões interdependentes de um mesmo sistema de sentido.

Conforme se evidenciará nas análises das passagens do romance que serão realizadas a seguir, a ancestralidade, nesse horizonte representativo, manifesta-se como princípio ativo de pertença e continuidade, que não se reduz a uma linha genealógica, mas implica um modo de viver em profunda relação com todos os seres – humanos e não humanos – que influenciam o universo afro-indígena. Nesse escopo ontológico, os ancestrais não habitam unicamente o

passado: eles persistem e se atualizam nos encantados, nos ciclos da terra, nos gestos cotidianos, nos rituais de cura, compondo com os vivos uma verdadeira teia cosmopolítica da existência. Partejar, portanto, não se restringe à garantia da continuidade biológica; trata-se da ativação de um campo de forças no qual o ato de dar início à vida se inscreve como gesto ético, forma de saber situado e prática insurgente.

A relação ancestral com a terra, os saberes da medicina do mato, a percepção circular do tempo, a sacralidade dos ciclos naturais e a organização comunitária figuram, no interior do romance de Vieira Junior, como práticas de cuidado e fé que emergem da confluência entre epistemologias africanas e indígenas. Nesse sentido, instauraram um imaginário contra-hegemônico de reencantamento do mundo, desestabilizando as lógicas coloniais de exploração e dissociação dos seres. A construção literária do quilombo de Água Negra e dos sujeitos que o habitam, nesse sentido, alinha-se à reflexão de Nêgo Bispo sobre a gênese dos quilombos:

Não fizemos os quilombos sozinhos. Para que fizéssemos os quilombos, foi preciso trazer os nossos saberes de África, mas os povos indígenas daí nos disseram que o que lá funcionava de um jeito, aqui funcionava de outro. Nessa confluência de saberes, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas. (Santos, 2023, p. 30).

Assim, ao representar uma comunidade quilombola, *Torto arado* evidencia um projeto cosmopolítico, no qual a coexistência e a inter-relação entre matrizes distintas de saber – como os saberes afro-brasileiros, indígenas e populares – fundamentam maneiras alternativas de viver e de projetar o futuro. Em vez de hierarquizar ou homogeneizar as formas de saber, essa convivência propõe uma agricultura epistemológica em que diferentes cosmologias, práticas e experiências se fortalecem mutuamente. Tal articulação amplia as possibilidades de existência ao integrar dimensões espirituais, comunitárias e territoriais à construção dos modos de vida, subvertendo a concepção moderna ocidental que dissocia ser humano, natureza e comunidade.

Assim, no interior da narrativa, o partejar se alinha a esse gesto de continuidade e pertença. Contudo, a celebração dessa experiência laboral não se dá de modo idealizado, isto é, descolado das condições concretas em que se inscreve: a narrativa projeta, de maneira crítica, as fraturas constitutivas dessa prática, que, ao mesmo tempo que reafirma o valor epistêmico e comunitário do saber ancestral, denuncia as violências estruturais que incidem sobre os corpos racializados e feminizados que sustentam o ofício de partejar. O conceito do *locus* fraturado é fundamental para compreender a complexidade do discurso narrativo. Os corpos que parem e que partejam, consagrados como territórios de vida, saber e memória, são

simultaneamente alvos diretos de violências sistêmicas, submetidos à negligência estrutural e contínua por parte do Estado, cuja ausência histórica de políticas públicas efetivas negou-lhes o acesso aos direitos fundamentais, como saúde, assistência e condições dignas para o exercício do parto, bem como submetidos a regimes de sobrecargas laborais naturalizadas, determinadas por marcadores de gênero, raça e classe. Em cada uma das vozes que compõem a tessitura narrativa do romance, observa-se a valorização do ofício de partejar – prática reprodutiva historicamente marginalizada –, reconfigurada como saber ancestral e força estruturante da vida comunitária. Essa revalorização, no entanto, não apaga as tensões e contradições que a atravessam, como a sobrecarga não remunerada, o desligamento simbólico e as múltiplas formas de violência que incidem sobre os corpos femininos que a sustentam. Nesse sentido, narrado a partir da experiência das mulheres negras da comunidade, esse labor adquire posição estratégica, operando sobretudo como sustentáculo cotidiano.

É o ofício de partejar, exercido por personagens femininas centrais em *Torto Arado*, que constitui o eixo condutor do estudo analítico-interpretativo desenvolvido neste subcapítulo. Cabe destacar, contudo, que outras formas de trabalho também atravessam o tecido social do sertão representado, como as práticas de cultivo, ensino e cura. A proposta aqui delineada consiste em abordar essa experiência laboral como espaço de agenciamento das personagens femininas, evidenciando as formas pelas quais suas ações cotidianas perfilam possibilidades de vida num contexto marcado pela subalternização e pela violência estrutural. A partir dessa dinâmica, examina-se com maior acuidade o modo como as narradoras expressam suas subjetividades por meio da construção formal de seus relatos.

Antes de abordar os aspectos específicos da análise, é necessário esclarecer, de forma panorâmica, que *Torto arado* evidencia, com contundência, as violências históricas sofridas pelos trabalhadores rurais descendentes de pessoas escravizadas, atualizando os mecanismos do regime escravocrata ao representar suas persistências e reconfigurações no tempo presente. A precarização extrema das condições de trabalho – caracterizada pela ausência de remuneração, de acesso à terra e de reconhecimento legal – evidencia a lenta e dolorosa metamorfose do sujeito escravizado em trabalhador rural destituído de direitos fundamentais. A crítica social elaborada pelo romance se organiza em duas frentes complementares: por um lado, denuncia as formas de exploração análogas à escravidão; por outro, valoriza as estratégias de resistência e as conquistas produzidas cotidianamente por sujeitos que reivindicam o reconhecimento de seus direitos históricos e territoriais.

Se a crítica tem enfatizado majoritariamente a dimensão da exploração dos corpos, com ênfase nas violências estruturais que recai sobre os trabalhadores rurais e, de modo

particular, sobre as mulheres negras, esta tese propõe um giro no olhar analítico, direcionando a atenção para uma vertente relacional ali contida: a atuação do corpo feminino como instância de enfrentamento e construção subjetiva em meio a regimes de opressão. Essa postura metodológica alinha-se, assim, às formulações de um feminismo decolonial, cuja principal inflexão crítica reside na visibilização das práticas e saberes das mulheres racializadas, sistematicamente silenciadas ou reduzidas à condição de vítimas na historiografia oficial. Em outras palavras, nossa ótica não se limita à denúncia da exclusão das mulheres racializadas, mas captura um reposicionamento epistêmico que parte da experiência situada das sujeitas subalternizadas como ponto de partida para reelaborar as bases do pensamento e da ação política. Ao adotar esse enquadramento, esta tese busca justamente tensionar os limites de uma crítica feminista descolada das marcas coloniais da história latino-americana, valorizando os saberes inscritos em nossos corpos e nas práticas cotidianas de mulheres negras sertanejas como expressões de autonomia e crítica às estruturas de dominação.

Esse horizonte interpretativo toma o romance como um dispositivo que opera, ao mesmo tempo, como resgate e denúncia, ao evidenciar, no corpo da ficção, formas de agência empenhadas em atenuar feridas abertas pela colonialidade. A tessitura estético-política da obra constitui um chamado à insubmissão, articulada desde as margens da história oficial, ao interpelar o Estado como agente reproduzidor das vigas que sustentam a opressão de corpos racializados, a expropriação de territórios e a deslegitimação de saberes ancestrais. A configuração histórica mobilizada pela narrativa recusa fronteiras estanques entre passado e presente: a vida em *Água Negra* se inscreve em uma temporalidade curvada, em que as marcas da escravidão retornam transfiguradas nas formas contemporâneas de subjugação laboral, revelando a permanência de uma sociabilidade alicerçada na desigualdade estrutural.

Ao longo da narrativa, a crítica à colonialidade não apenas se fragmenta em múltiplas dimensões, como também se adensa por meio das experiências laborais e dos processos de agenciamento das personagens. Bibiana investe na educação como instrumento de emancipação crítica, tornando-se professora e orientando as novas gerações na preservação da memória de resistência negra, subvertendo a narrativa hegemônica que historicamente silenciou essas trajetórias. Belonísia, menos afeita à educação formal, por sua vez, distancia-se da formação escolar, associada no romance à reprodução das ideologias coloniais, reafirma o saber ancestral, cultivando a terra e decifrando as linguagens cifradas da natureza, a partir dos ensinamentos de seu pai curador, Zeca Chapéu Grande. Severo, por outro lado, aposta na organização política coletiva, buscando institucionalizar a luta por meio da criação da

Associação de Trabalhadores Rurais. Esses diferentes agenciamentos, articulados em práticas de cuidado, cultivo, ensino e mobilização, convergem para a lenta, mas decisiva, transformação da consciência comunitária, abrindo fraturas no modelo de sujeição herdada da ordem colonial e gestando possibilidades de resistência e reexistência no sertão da Chapada Diamantina.

Diante dessas considerações, voltamo-nos agora à análise das passagens do romance em que as narradoras Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira, sob diferentes matizes, elaboram as práticas de partejar. Na tessitura da obra, essa experiência laboral se articula à crítica das múltiplas colonialidades, evidenciando, ao mesmo tempo, as fissuras abertas pela violência histórica e as configurações alternativas de vida traçadas pelo agenciamento feminino no sertão da Chapada Diamantina.

4.2.1 Bibiana: parida pela terra

Na primeira parte da obra, especificamente no capítulo três, Bibiana reabre o fio da memória para bordar a lembrança de seu próprio nascimento e de seus irmãos, evocando a figura de Donana, sua avó e parteira da Fazenda Água Negra e dos arredores. Esse retorno à cena inaugural do existir ocorre após os acontecimentos narrados nos dois primeiros capítulos, já examinados neste estudo, em que Bibiana revive o gesto transgressor envolvendo a faca encantada: ato que rasga o tecido da infância e conduz as irmãs ao hospital da cidade, onde, pela primeira vez, defrontam-se com a branquitude hegemônica dos espaços institucionais. Esses episódios operam uma fratura simbólica entre o mundo da tradição e o da modernidade, entre o sagrado comunitário e o aparelho institucionalizado do poder. No capítulo três, portanto, a narrativa recua no tempo, evocando a recordação do nascimento das protagonistas no trabalho ancestral do partejar, como revela a análise do trecho a seguir:

Quando deixamos a barriga de Salustiana Nicolau – os vivos, os que morreram tempo depois e os natimortos – encontramos primeiro as mãos pequenas de Donana. Foi o primeiro espaço no mundo fora do corpo de Salu que ocupamos. Suas mãos côncavas, que muitas vezes vi se encherem de terra, de milho debulhado e feijão catado. Eram mãos pequenas, de unhas aparadas, como deveria ser a mão de uma parteira, dona Tonha dizia. Pequenas, capazes de entrar no ventre de uma mulher para virar com destreza uma criança atravessada, mal encaixada, crianças com os movimentos errados para nascer. Ela fazia os partos das trabalhadoras da fazenda até poucos dias antes de sua morte. Quando nascemos, nossos pais já eram trabalhadores da Fazenda Água Negra. (Vieira Junior, 2019, p. 21)

Ao relembrar o próprio nascimento, Bibiana desloca a cena do parto de um acontecimento meramente fisiológico para uma prática de mediação simbólica, instaurando o

corpo da parteira como *locus* originário de existência e acolhimento. A evocação da figura de Donana – responsável pelos partos das trabalhadoras da fazenda, inclusive os de sua nora, Salustiana, nos quais vieram ao mundo as próprias narradoras Bibiana e Belonísia – constitui um dispositivo narrativo estruturante, por meio do qual se articulam memória, pertencimento e saberes comunitários presentes nos gestos e afetos das mulheres negras daquela espacialidade. Ao eleger esse episódio como ponto inaugural de reflexão sobre as experiências laborais em Água Negra, a narradora posiciona a parteira como corpo-agente fundamental nas práticas que articulam cuidado, corporeidade e vida comunitária. Nesse contexto, o trabalho de partejar é ressignificado como movimento de resistência, eixo ético-político da coletividade que condensa, no corpo feminino, os vínculos entre memória e sustentação da existência comum.

A imagem das mãos de Donana, afetuosamente descrita como “o primeiro espaço no mundo” fora do ventre materno, adquire um efeito de sentido que condensa o gesto de conduzir o parto como ato de fundação da vida. Essas mãos, estando associadas às atividades do labor cotidiano – como debulhar o milho, catar o feijão e lidar com a terra –, tornam-se metonímia do trabalho reprodutivo e de cuidado, atribuído às mulheres negras, cuja contribuição à manutenção do cotidiano coletivo foi sistematicamente marginalizada nas narrativas hegemônicas. No contexto analisado, essa imagem evidencia a intersecção entre partejar, preparar alimentos e cultivar a terra, posicionando o corpo feminino como *locus* de práticas múltiplas e fundamentais à reprodução social, uma circunstância cara às formulações críticas de um feminismo decolonial.

Além disso, a imagem da concavidade das mãos da parteira evoca simultaneamente a forma do ventre materno e da terra arada – que também será evocada posteriormente por Belonísia –, estabelecendo uma correspondência alegórica entre o corpo feminino, o território e os ciclos da natureza (relação que será reiteradamente elaborada pelas narradoras ao longo da obra). Essa analogia confere à parteira o papel de mediadora entre dimensões complementares, como o humano e o cósmico, o corporal e o espiritual, conforme as concepções de mundo próprias das cosmologias afro-indígenas. Nesse sentido, a metáfora das mãos côncavas, aptas a reposicionar a criança no útero, configura o corpo da parteira como matriz receptora e agente de transformação: um corpo que concentra, simultaneamente, saber técnico e cuidado afetivo, articulando práticas de cura, pertencimento e continuidade da vida comunitária. Elementos que serão reforçados pela narradora no capítulo dez.

Em termos narratológicos, a metáfora das mãos como “o primeiro espaço no mundo” atua como um operador poético que ativa a memória e a ancestralidade, funcionando ao

mesmo tempo como porta de entrada figurativa para a narrativa e como ponto de ancoragem da subjetividade da narradora. O primeiro contato de Bibiana com o mundo exterior é mediado por esse gesto de acolhimento, que inscreve, desde o início do enredo, uma ética relacional baseada no cuidado, na coletividade e na transmissão de saberes entre gerações, como se evidenciará com maior clareza nas passagens citadas posteriormente.

A representação da parteira, desse modo, distante de qualquer idealização, emerge da materialidade dos saberes práticos e espirituais que atravessam a experiência corporal e coletiva. Formas de conhecimento não hegemônicas, e fundamentais à manutenção da vida. Bibiana narra, assim, uma experiência que, embora subjetiva, transborda para o coletivo, acionando o que Collins (2020) nomeia como “ética do cuidado”: dimensão de uma alternativa epistemológica, ancorada na tradição do humanismo africano, que valoriza a cultura, tradições e saberes da comunidade, construindo-se a partir dos vínculos afetivos e das práticas cotidianas de sustento da vida.

No fragmento em análise, a alternância entre os verbos flexionados na primeira pessoa do plural e do singular (“ocupamos”, “vi”, “nascemos”) adquire relevância formal e política. Ao oscilar entre o “nós” da experiência partilhada e o “eu” da memória individual, a narradora marca sua trajetória no tecido de uma comunidade intergeracional. O uso da primeira pessoa do plural amplia o gesto narrativo, incluindo vivos, natimortos e mortos posteriores, numa linhagem que se define por laços não apenas de consaguinidade, mas, sobretudo, de território e resistência. Já o “eu” que observa as mãos da parteira afirma a posição da narradora enquanto sujeito que recorda, sente e testemunha. Essa alternância enunciativa, à luz da crítica feminista decolonial, configura-se como uma ruptura com a lógica do sujeito moderno, individualizado e autocentrado, e afirma uma subjetividade que se forma na relação com o outro, com a comunidade e com a ancestralidade.

No capítulo dez, Bibiana aprofunda essa temática ao evocar o percurso intergeracional de transmissão do ofício de parteira na comunidade da Fazenda Água Negra. É nesse movimento de partilha entre diferentes gerações que se evidenciam as dimensões afetivas, históricas e críticas do saber ancestral, mobilizando vínculos familiares, experiências corporais e práticas de cuidado como formas de produção de conhecimento situado⁶⁰.

⁶⁰ A valorização dos saberes situados constitui um princípio fundamental no escopo do pensamento feminista decolonial. Essa questão será retomada em momento oportuno, com vistas a aprofundar a leitura da crítica social implicada na posição enunciativa das narradoras. A reflexão será conduzida a partir da perspectiva epistêmica de Patricia Hill Collins (2019), que problematiza a concepção foucaultiana de “saberes subjugados” ou “ingênuos”. Para Michel Foucault (1980, p. 82), tais saberes seriam formas ingênuas de conhecimento locais, regionais e particulares, produzidas por sujeitos historicamente marginalizados, que foram desqualificadas ou ocultadas por

Naquele tempo, minha mãe já havia assumido em definitivo ofício de parteira. Meu pai, que era o parteiro até então, transferiu a responsabilidade para Salu. A formalidade do homem simples e cavaleiro se refletia na vergonha que sentia diante das mulheres, de seus compadres e filhos de santo. Tudo isso o fizera designar minha mãe para lidar com os nascimentos. Enquanto Donana vivia e tinha saúde, assumiu a missão com toda deferência que o nascimento de um novo ser poderia ter. Minha avó dizia que não fazia parto, quem o fazia era a mãe, apenas ajudava. Ajudava desde as moças que se uniam muito cedo ou engravidavam de viajantes e trabalhadores até as vacas, éguas e cadelas. [...] Durante esse período em que Donana cuidava dos partos em Água Negra e propriedades vizinhas, minha mãe foi sua ajudante. *Observava os movimentos do corpo*, rezas e interditos, o que poderia e não poderia ser comido, bebido, feito. *Aprendia sobre o tempo certo* para o banho da criança e da mãe, ou a tesoura nova que ficava guardada esperando o nascimento. *Atentava para as provações do resguardo*. Quando minha avó já não podia ajudar mais, Salu passou a acompanhar meu pai, que, como curador prestava assistência de que as mulheres necessitavam. Nunca vi meu pai nessas missões, mas minha mãe relatava para as comadres todo o constrangimento que ele manifestava tocar no corpo de uma mulher prestes a dar à luz. Por vezes as *acomodava no chão*, enquanto estavam amparadas por uma mulher da família vizinha e as tocava com o pé direito na barriga para capturar mensagens dos movimentos da criança, se havia ou não chegado a hora do parto. Mas não era meu pai quem estava ali, constrangido, envergonhado de estar com uma mulher em uma delicada posição, com dores lancinantes, se contorcendo em gestos bruscos que faziam despontar um seio desnudo ou sua genitália. Muitas vezes a roupa mal cobria o corpo. Era um encantado, o Velho Nagô, antigo conhecido do povo de Água Negra. Era o senhor do corpo e do espírito de meu pai, das bênçãos e curas que chegavam aos necessitados e à terra. Foi também o velho, segundo meu pai, que designou Salustiana Nicolau como parteira. Eram as forças do seu encanto que guiavam as mãos e os saberes de Comadre Salu na condução do parto. Pelo menos era isso que dizia quando era indagado por alguém que não tinha vivência em nossas paragens. (Vieira Junior, 2019, pp.56-57, grifo nosso).

O excerto descreve o momento de transição entre gerações de mulheres, da avó Donana à mãe Salustiana, que assume, sucessivamente, uma responsabilidade sobre os partos da comunidade. A cena também convoca a figura do pai, Zeca Chapéu Grande, que, antes de Salu, exerce a função, embora mediado por sua condição de homem-curador e sua relação com o encantado Velho Nagô. Trata-se, portanto, de uma passagem em que o tema do trabalho reprodutivo se articula diretamente à representação do corpo, feminino e masculino, e à inscrição emblemática da espiritualidade como princípio organizador da experiência coletiva.

O uso da expressão “Naquele tempo” já demarca o tom retrospectivo da narrativa, situando o leitor num tempo outro, filtrado pela memória. A narração mobiliza tempos verbais

não responderem aos critérios de cientificidade dominantes. Em contraste, Collins (p. 47-48) propõe as formas de saber subjugado não como expressões ingênuas, mas como formas legítimas de produção de conhecimento,

que alternam entre o pretérito perfeito, o imperfeito e o mais-que-perfeito, com predominância do pretérito imperfeito. Essa escolha estilística evidencia o esforço da narradora em reconstruir, com reverência e acuidade crítica, um evento que, embora situado temporalmente no pretérito, permanece ativo na constituição do presente. O uso recorrente do pretérito imperfeito, tempo da duração e da recorrência, reforça a natureza processual da memória ancestral. A narração, assim, reafirma a centralidade da experiência vívida na produção de saberes e na continuidade da ancestralidade como força operante na tessitura da existência.

Ao descrever a trajetória do ofício de parteira – que passa de Donana a Zeca Chapéu Grande e, por fim, a Salu – Bibiana revela os fatos e, sobretudo, os afetos e as tensões simbólicas que envolvem esse processo de sucessão de eventos, atualizando, no próprio gesto narrativo, uma memória coletiva ancestral, entendida como um “tempo espiralar” (Martins, 2021), no qual diferentes temporalidades se imbricam em um movimento contínuo de reinscrição e resistência.

A presença de vozes indiretas, como no caso da fala atribuída à avó Donana – “quem o fazia era a mãe, apenas ajudava [...]” – e os relatos de Salu sobre o constrangimento de Zeca diante dos corpos femininos, denotam uma estratégia narrativa que tensiona a linearidade dos relatos e instaura um regime polifônico de enunciação. Nesse regime, múltiplas perspectivas femininas são confluenciadas, sublinhando a dimensão comunitária do saber e do cuidado. A narrativa, assim, desloca o olhar hegemônico sobre o ofício de partejar, atribuindo centralidade aos saberes ancestrais femininos como práticas de cuidado e reconfiguração simbólica do corpo e da comunidade.

Há, ainda, marcas de um comentário metanarrativo sutil, como quando Bibiana afirma: “nunca vi meu pai nessas missões, mas minha mãe relatava”. Nesse contexto enunciativo, a narradora reconstrói fatos a partir da memória alheia, explicitando sua posição enquanto mediadora da narrativa, assumindo simultaneamente o papel de testemunha indireta e de intérprete das experiências familiares e comunitárias. Ao marcar o limite entre o que viu e o que lhe foi contado, Bibiana problematiza a fronteira entre a memória individual e a memória coletiva transmitida oralmente, evidenciando uma posição enunciativa que se confirma como mediadora entre o vívido e o escutado. Esse posicionamento narrativo confere à sua narração um caráter ao mesmo tempo reflexivo e autorreflexivo, em que a instância narradora se apresenta consciente da sua própria inscrição num processo de escuta, atualização e

transmissão de saberes. A experiência, nesse contexto, não é tratada como dado exclusivo do sujeito, mas como parte de um campo compartilhado de significação, que reafirma o vínculo entre corpo, voz e ancestralidade enquanto pilares da construção da história e da subjetividade no romance.

Nesse sentido, a narradora elabora um testemunho que não visa à reconstituição de um passado segundo os critérios da objetividade factual, mas à sua reinscrição poético-política por meio de uma escuta sensível que correlaciona corporalidade, temporalidade, espacialidade e espiritualidade. Trata-se de uma rememoração que se dissocia da linearidade dos acontecimentos para ancorar-se na espessura afetiva da experiência, ativando memórias que emergem do corpo vivenciado, dos vínculos com o território e das práticas rituais que sustentam a vida coletiva.

O tempo narrativo, tal como construído no relato de Bibiana, não obedece a uma progressão cronológica, mas se articula por meio de uma lógica cíclica e relacional, sustentada por processos de transmissão intergeracional: o envelhecimento gradual de Donana, a circulação dos saberes entre os membros da comunidade e a mediação espiritual do encantado Velho Nagô. Essas transformações de ordem subjetiva, corporal e cosmológica compõem uma temporalidade espiralar, na qual a memória não atua como reiteração de um passado concluído, mas como força viva e situada, que orienta de forma ética o presente e reinscreve de maneira política os corpos e os saberes historicamente subalternizados.

A voz de Bibiana, que articula as dimensões individual e coletiva, opera, portanto, como instância mediadora entre a experiência vívida e sua elaboração narrativa, conferindo ao trabalho de partear um estatuto ético, estético e epistêmico. Ao semantizar essa prática como expressão de cuidado e forma legítima de produção de conhecimento situado – enraizado no cotidiano, na memória e na ancestralidade –, a narrativa a reposiciona como estratégia de resistência frente à negligência histórica do Estado na garantia de direitos básicos às populações negras e rurais.

Pode-se depreender que essa posição enunciativa de Bibiana, a qual configura uma voz narrativa em trânsito entre o testemunho íntimo e a observação atenta da vida coletiva, articula múltiplos planos de significação. Sua rememoração apresenta pelo menos três aspectos significativos: ativa uma memória afetiva, marcada por experiências corporais e vínculos familiares; mobiliza um saber ancestral transmitido intergeracionalmente; e inscreve uma crítica social ao sugerir, implicitamente, condições históricas de negligência estrutural e abandono sistemático por parte do Estado em relação às comunidades campesinas afro-brasileiras e indígenas.

Tais aspectos assumem papel significativo na arquitetura narrativa da obra e merecem ser devidamente examinados em sua complexidade. A memória afetiva refere-se à dimensão sensível e subjetiva ancorada em lembranças marcadas por vínculos emocionais com pessoas, espaços e experiências vívidas. No trecho, isso se expressa, por exemplo, quando a narradora evoca com ternura e respeito os gestos de sua mãe e de sua avó nos cuidados do ofício, e de seu pai no tratamento dado aos corpos das mulheres em situação de vulnerabilidade. Essa memória não se apresenta como um relato meramente informativo, mas como uma experiência vibrante que ainda pulsa em seu corpo e em sua linguagem. A afetividade manifesta-se, portanto, na forma como a narradora registra os detalhes minuciosos do ofício de partejar – o constrangimento do pai, a tesoura guardada, a colher quente, a alimentação regrada, os movimentos do corpo, as rezas celebradas – elementos que ativam camadas de sentidos sensoriais e emocionais da memória e enraízam a narrativa em um passado marcante com intensidade e densidade afetiva.

O saber ancestral manifesta-se pelo conhecimento transmitido intergeracionalmente, através da prática, da escuta, da observação e da convivência cotidiana, e não por instituições formais de ensino. É um saber que emerge dos gestos de Donana, dos aprendizados de Salu, das imersões do encantado Velho Nagô, senhor do corpo e do espírito de Zeca, enfim, dos rituais que envolvem o ofício de partejar. Esse saber ancestral articula no romance, de maneira indissociável, corpo, espiritualidade e espacialidade, configurando-se como uma forma de conhecimento encarnado e continuamente atualizado nas práticas cotidianas. Essa dimensão pode ser lida formalmente na recorrência de verbos no pretérito imperfeito – tempo verbal que, ao indicar ações durativas e reiteradas, sugere a transmissão processual e vivificada do saber – como se observa quando Bibiana narra: “Observava os movimentos do corpo, rezas e interditos, o que poderia e não poderia ser comido, bebido, feito”; “aprendia sobre o tempo certo”; “a tesoura nova que ficava guardada esperando o nascimento”; “Atentava para as provações do resguardo”. Esses enunciados reconstituem práticas tradicionais e delineiam um campo epistemológico marcado pela integração entre o ritual e o cotidiano, entre técnica e cuidado, compondo uma lógica de conhecimento situada, relacional e historicamente estabelecida, conforme propõe Collins (2019).

No romance, tais elementos funcionam como vetores na elaboração de uma cosmologia de matriz afro-indígena, que se expressa profundamente no espaço geográfico representado na narrativa, Chapada Diamantina, e nas práticas culturais ali preservadas, como o jarê. Nesse horizonte simbólico, o conhecimento não se dissocia da vida prática nem das dimensões espirituais que organizam os modos de existência da comunidade. Trata-se de uma

epistemologia integrada, na qual o saber se produz no entrelaçamento entre experiência, ritualidade e cuidado, articulando corporalidade, espacialidade e transcendência como campos indissociáveis de significação.

Nesse contexto, o saber-fazer da parteira não se limita à técnica, mas envolve uma episteme relacional e ancestral, tecida na escuta dos corpos, na observância de rituais e na partilha intergeracional. Trata-se de um regime de saber que desestabiliza a dicotomia entre razão e crença, ciência e espiritualidade, e afirma formas contra-hegemônicas de conhecimento que operam no plano da experiência, da oralidade e da ritualização do cuidado. Esse regime de saber é ancestral na medida em que não se limita à transmissão linear de práticas do passado, mas atualiza, no presente, uma memória coletiva inscrita nos corpos e nos territórios. Trata-se de uma forma de conhecimento que regulamenta a agência contínua dos que vieram antes, inclusive aqueles já mortos – como no caso de Donana –, cujas presenças não cessam de reverberar nas práticas cotidianas, nos rituais, nos modos de cuidado e nos vínculos com a terra.

Importa ressaltar que na cosmologia afro-indígena, a ancestralidade não se refere a um tempo vazio ou remoto, mas a uma presença viva e atuante, que orienta decisões, organiza o tempo e fundamenta os modos de existência. Trata-se de uma temporalidade que rompe com o regime cronológico linear da modernidade ocidental e que se enraíza na circularidade dos ciclos da vida, nos rituais, nas práticas do cuidado e na relação espiritual com a terra. O saber ancestral, nesse horizonte, é eminentemente relacional: constitui-se no entrelaçamento entre corpo e espaço atravessado por dimensões espirituais, políticas e epistêmicas. Ao dar centralidade a esse saber, o ato de narrar em *Torto arado* não apenas resgata epistemologias silenciadas pelo colonialismo, mas reinscreve os modos de conhecer e de existir das populações afro-indígenas como fundamentos legítimos da experiência histórica, cultural e afetiva. A valorização desse regime de conhecimento revela-se, portanto, como um gesto político de reorientação dos sentidos da existência, deslocando o olhar da racionalidade ocidental para uma ontologia comunitária, plural e enraizada na terra.

Tal concepção, além de estabelecer um diálogo direto com as reflexões de Santos (2023), anteriormente mencionado, articula-se igualmente ao pensamento do filósofo originário Ailton Krenak, expresso em sua obra *Ideias para adiar o fim do mundo*, publicada em 2019, mesmo ano de lançamento do romance *Torto arado* no Brasil. O filósofo denuncia os efeitos profundamente destruturantes provocados pelo apagamento da ancestralidade na experiência contemporânea, apontando que a ruptura com os vínculos ancestrais compromete a sustentação identitária e subjetiva dos sujeitos, inserindo-os em uma lógica civilizatória que

fragmenta os laços comunitários e territoriais que fundamentam modos de existência plurais. Segundo Krenak (2019), muitos sujeitos, arrancados de seus coletivos e desterritorializados de suas raízes, foram lançados a um turbilhão indistinto que se convencionou chamar de humanidade, no qual suas referências ancestrais foram diluídas em nome de uma pretensa universalidade, e, nesse espaço onde as diferenças se diluem, suas vozes se perdem. Sem o fio tênue, porém vital, da memória ancestral, sem os marcos simbólicos que firmam a identidade no corpo e na terra, resta-lhes o risco de naufrágio num mundo em vertigem, onde a loucura é, muitas vezes, o nome do desenraizamento. A advertência de Krenak evidencia que a ruptura com os laços ancestrais, provocada pela colonialidade e pela mudança imposta, compromete não apenas a memória ancestral, mas a própria possibilidade de sentido e de sanidade diante de um mundo marcado pela fragmentação. Assim, a ancestralidade, tal como expressa nas vozes narrativas de *Torto arado*, não é apenas uma força de pertencimento, mas uma matriz ontológica que reatualiza o viver, o saber e o resistir fora da lógica ocidental da universalidade abstrata.

Aqui nos aproximamos do terceiro aspecto, a crítica social, que se insinua na narração de Bibiana, e, como veremos, irá se intensificar gradualmente na narrativa, com a narração de Belonísia e de Santa Rita Pescadeira. A crítica emerge de forma sutil na maneira como Bibiana narra as restrições simbólicas e materiais historicamente impostas aos corpos das mulheres negras, bem como os limites da atuação masculina diante das práticas do cuidado, revelando as tensões que atravessam a experiência comunitária. A vergonha de Zeca em lidar com os corpos femininos e a necessidade de recorrer à figura do encantado Velho Nagô para legitimar sua atuação evidenciam as tensões de gênero e autoridade em contextos fortemente marcados pela colonialidade. A ausência de qualquer referência a instituições de saúde ou a formas de apoio governamental explícita ao abandono histórico do Estado, que nunca garantiu àquela população negra e rural o acesso efetivo aos direitos básicos como saúde, assistência e dignidade no processo de parto. A narração de Bibiana, ao mencionar o nascimento de crianças natimortas ou que faleceram logo após o parto, evidencia que todo o cuidado e os procedimentos necessários à sobrevivência estão a cargo da própria comunidade, sem qualquer mediação institucional. Tal omissão, na estrutura textual, não se apresenta como simples contingência, mas como expressão de uma negligência estrutural vinculada ao legado colonial e racial brasileiro que anula sistematicamente a humanidade dos corpos negros e rurais, relegando-os a uma condição de desamparo estrutural. Nesse contexto, a sobrevivência, a preservação da vida e da memória torna-se um ato de resistência coletiva, sustentado exclusivamente pelas redes de cuidado e solidariedade forjadas dentro da própria

comunidade, onde a existência se faz clara, mesmo no breu das ausências que cultivam o fim. A ausência de políticas públicas efetivas não é, portanto, um mero descaso circunstancial, mas a continuidade de um projeto histórico de exclusão, enraizado na colonialidade do poder e na hierarquização racial que conformaram a formação social brasileira.

No capítulo doze, narrado por Bibiana, a crítica social articula-se de modo sutil, mas contundente, no próprio plano formal da narrativa, evidenciando-se nas escolhas estilísticas e na organização discursiva operadas pela narradora. Bibiana revisita lembranças de sua juventude na Fazenda Água Negra, em especial aquelas associadas à figura do primo Severo, jovem negro, trabalhador rural e seu futuro companheiro. A evocação se desenvolve como um retrato afetivo e político que entrelaça subjetividade e pertencimento territorial, configurando Severo como sujeito enraizado na terra e no saber tradicional, em contraste com os proprietários da fazenda alheios à vida do trabalho agrícola. No plano da forma e do conteúdo, há uma continuidade entre o saber das mulheres que assistem aos nascimentos e o conhecimento de Severo sobre o tempo do plantio e a fertilidade do solo. Ambos os campos são apresentados como práticas de cuidado e de observação atenta, ancoradas na experiência sensível.

O conhecimento de Severo – sobre a hora de plantar conforme as fases da lua, os ciclos da terra e a relação com os elementos naturais (cf. página 71) – transcende a dimensão da técnica agrícola, sendo elevado, na narrativa, como expressão de uma cosmopercepção ancestral. Trata-se de um modo de conhecer que se ancora na observação sensível dos ritmos da natureza e ecoa, em sua lógica e prática, os saberes rituais e corporais associados ao ofício de partejar, estabelecendo uma articulação entre o cultivo da terra e o cuidado com a vida.

A metáfora do parto, na passagem em questão, é mobilizada pela narradora de forma deslocada, não mais para representar o ato de partejar exercido por Donana, Salu ou Zeca, como narrado nos capítulos anteriores, mas como figuração ampliada da relação entre corpo, terra e trabalho:

[Severo] sabia de muito mais. Havia sido *parido pela terra*. Achava engraçado ver ele utilizar essa imagem para afirmar sua aptidão para lavoura. Nunca havia pensado que tinha sido *parida pela terra*. A terra *paria* plantas e rochas. *Paria* nosso alimento e minhocas. Às vezes, *paria* diamantes. Escutava dizer. Ele falava que poderia aliar seu conhecimento da natureza e da lavoura com sua disposição para o trabalho. (Vieira Junior, 2019, p. 72).

Aqui a metáfora do parto consolida-se como uma chave crítica que recodifica as relações entre corpo negro, território sertanejo e trabalho telúrico. Ao afirmar “Nunca havia pensado que tinha sido parida pela terra”, a narradora explicita, em tom introspectivo, o

momento em que sua percepção sobre o vínculo entre corpo, território e existência começa a se transformar. A partir de sua convivência com Severo, homem profundamente conectado aos ritmos da natureza e ao saber da terra e considerando suas próprias vivências com sua família, ela passa a reelaborar seus próprios sentidos de pertencimento e origem.

O verbo “pensar”, mobilizado no pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo, marca esse instante de inflexão subjetiva em que a narradora confirma a potência de uma cosmopercepção que enraíza a existência no solo cultivado. Esse gesto de autorreflexividade marca no texto um processo de consciência crítica que se constitui na escuta e na convivência com outros saberes, sobretudo aqueles situados na experiência do cotidiano e da oralidade. A expressão “parida pela terra”, inicialmente atribuída a Severo, passa a operar como uma imagem epistemológica que ressignifica o nascimento, não apenas como evento biológico, mas como relação matricial com a terra e às práticas coletivas de cuidado e resistência. Bibiana, ao reconhecer que nunca havia concebido essa imagem antes, revela a si mesma e ao leitor que o processo de subjetivação também é histórico, coletivo e relacional, atravessado por encontros que desestabilizam situações de saber e ativam formas alternativas de existência. Trata-se, assim, de uma enunciação que articula pensamento e coletividade, evidenciando o posicionamento da narradora em direção a uma consciência insurgente, enraizada na experiência partilhada com o outro e com a terra.

Ao rememorar a expressão utilizada por Severo, a de que havia sido “parido pela terra”, a narradora não apenas o aproxima simbolicamente da experiência de origem, mas o regula como elemento vivo de uma tradição que confluencia passado e futuro, natureza e cultura, subjetividade e territorialidade. A terra, nesse enquadre, deixa de ser apenas suporte físico e se afirma como agente geradora e instância de pertencimento. A imagem do nascimento, deslocada do útero materno para o solo cultivado, opera uma inflexão ontológica e epistêmica que reposiciona o trabalhador negro, não mais como objeto da exploração colonial-capitalista, mas como sujeito do conhecimento. A existência de Severo é, assim, enraizada em uma ecologia de saberes situados, transmitidas pela oralidade, inscritos na espiritualidade e praticados na resistência cotidiana. Uma forma de reexistência que reconfigura o território como espaço de memória, dignidade e produção de vida. A terra, nesse enquadre, não é cenário, mas agente formador; não é suporte, mas instância de filiação. Nesse sentido, a narrativa desloca o trabalhador negro do lugar de objeto de exploração para o de sujeito de saber, enraizando sua existência em uma ecologia de práticas e conhecimentos marcados pela oralidade, pela espiritualidade e pela resistência.

A construção formal do trecho citado mobiliza, de maneira poética, a anáfora do verbo “parir” como recurso estético e semântico de alta densidade crítica. A repetição imprime à narrativa uma cadência quase litúrgica, conferindo ao verbo uma função simbólica ampliada: parir passa a significar geração ontológica, pertencimento territorial e transmissão de saberes ancestrais. Do ponto de vista narratológico, esse procedimento opera como dispositivo estruturante de sentido, expandindo a metáfora do nascimento para os domínios da ancestralidade e da territorialidade. Ao afirmar que Severo foi “parido pela terra”, a narradora desloca o *locus* de origem do corpo materno para o solo cultivado, conferindo à terra o estatuto de matriz viva e geradora de subjetividades, conhecimentos e modos de existência. Tal gesto narrativo reconfigura a terra, que deixa de ser concebido como recurso a ser explorado para ser elevado à condição de instância ontológica de filiação. A sequência de frases breves e a cadência reiterada do verbo instauram um ritmo enunciativo circular, evocando uma temporalidade cíclica e fecunda que se alinha às cosmopercepções afro-indígenas subjacentes à obra. Trata-se, portanto, de uma escolha formal que, além de fortalecer a dimensão oral e poética da narrativa, inscreve o nascimento como força fundadora de pertencimento e continuidade histórica.

Aproximando essas reflexões das ideias sobre espaço relacional (Massey, 2008) e confluência de saberes (Santos, 2023), a reiteração do verbo “parir” adquire função retórica e performativa, deslocando a terra de sua concepção colonial como objeto de apropriação para reconhecê-la como sujeito gerador de vida, memória e pertença: “paria plantas e rochas”, “paria alimento”, “paria diamantes”. Essa enumeração, ao mesmo tempo simples e profunda, opera uma ressignificação do espaço, que deixa de ser entendida como superfície a ser explorada e passa a pulsar como campo de relações vivas, produtor de identidades e modos de existir. Nesse gesto, a narrativa subverte as epistemologias ocidentais introduzidas na lógica da separação e do domínio, e afirma uma visão de mundo em que o chão cultivado é tecido de interações, confluência de vidas e saberes. Assim, a percepção de Bibiana, reconfigurada pelo encontro com Severo, ressignifica a terra como força parturiente de múltiplas formas de existência – vegetal, animal, mineral e humana – deslocando-a da condição de mero suporte físico para elevá-la à posição de protagonista das tramas históricas e existenciais. Essa reconceitualização do espaço como sujeito ativo de relações transforma a paisagem em território simbólico de continuidade, resistência e criação.

O léxico cotidiano mobilizado – plantas, alimentos, pedras, minhocas – aprofunda a concepção do espaço como campo relacional, evidenciando a articulação orgânica entre trabalho, natureza e vida. Através dessa linguagem enraizada na temporalidade do cultivo e na

dinâmica dos saberes locais, a narrativa reafirma o pertencimento territorial como fundamento epistêmico e atribui valor ontológico às práticas comunitárias historicamente marginalizadas. No plano estilístico, a simplicidade sintática aliada à repetição cadenciada reforça o efeito de oralidade poética, aproximando-se da escrita do ritmo da fala tradicional e consolidando o vínculo entre linguagem, memória e ancestralidade. Além disso, o uso do verbo na terceira pessoa, sem sujeitos explícitos – como em “Paria nosso alimento e minhocas” –, sugere um fluxo vital contínuo e impessoal, reiterando a indissociabilidade entre o ciclo do cuidado, do cultivo e da vida e as práticas da comunidade. Assim, a narrativa ressignifica o espaço como sujeito ativo e ilumina, na textura da linguagem, a própria dinâmica relacional que sustenta a existência coletiva.

Ainda, no âmbito da construção formal, destaca-se o corte sintático que interrompeu o fluxo rítmico da enumeração dos elementos “paridos” pela terra: “A terra paria plantas e rochas. Paria nosso alimento e minhocas. Às vezes, paria diamantes. Escutava dizer.”. A inclusão do advérbio “às vezes”, que quebra a cadência repetitiva, e a finalização abrupta com “Escutava dizer” introduzem uma inflexão fundamental na lógica textual, demarcando uma distinção entre aquilo que se inscreve na experiência sensível da narradora (plantas, rochas, alimentos, minhocas) e aquilo que pertence ao imaginário mediado e distante (os diamantes). Essa inflexão sutil, porém, estratégica, reconfigura a relação entre linguagem e saber, inserindo uma crítica implícita à epistemologia ocidental, fundada na abstração, na valorização do excepcional e na mercantilização da terra.

A expressão “Escutava dizer” indica uma mudança no estatuto do conhecimento: o saber direto, enraizado na vivência concreta com o solo, cede lugar a um relacionamento indireto, atravessado pela mediação da fala alheia. Esse posicionamento evidencia o enfraquecimento do vínculo entre corpo, espaço e saber, revelando uma ruptura na transmissão encarnada do conhecimento, agora filtrado pela distância temporal e pela ausência do testemunho sensório-corporal. O diamante, símbolo clássico da exploração colonial e do valor econômico dissociado da vida comunitária, não é algo que a narradora vê, toca ou colhe: é apenas algo que se diz. Nesse sentido, a narrativa assinala a cisão entre a memória viva do território e a lógica extrativista que destitui a terra de sua agência geradora.

É relevante destacar que essa crítica se aprofunda a partir do resgate de fatos rememorados pela narradora no capítulo seis, especificamente na página 39, em que ela formula uma intervenção crítica sofisticada sobre a relação dos trabalhadores negros da região com a terra, especialmente aqueles submetidos ao “trabalho fatigante” em busca de diamantes.

O resgate dessa passagem revela-se fundamental para compreender o alcance e a complexidade da crítica articulada pela narradora, como se observa no seguinte trecho:

Os curadores serviam para restituir a saúde do corpo e do espírito dos doentes. Era o que sabíamos desde o nascimento. O que mais chegava à nossa porta eram as moléstias do espírito dividido, *gente esquecida de suas histórias, memórias, apartada do próprio eu, sem se distinguir de uma fera perdida na mata*. Diziam que talvez fosse por conta do passado minerador do povo que chegou à região, ensandecido pela sorte de encontrar um diamante, de percorrer seu brilho na noite, deixando um monte para adentrar noutro, deixando a terra para entrar no rio. Gente que perseguia a fortuna, que dormia e acordava desejando a ventura, mas que se frustrava depois de tempos prolongados de trabalho fatigante, quebrando rochas, lavando cascalho, sem que o brilho da pedra pudesse tocar de forma mínima o seu horizonte. Quantos dos que encontravam a pedra estavam libertos dos delírios? Quantos tinham que proteger seu bambúrrio da cobiça alheia, passando dias sem dormir, com os diamantes debaixo do corpo, sem se banhar nas águas dos rios, atentos a qualquer gesto de trapaça que poderia vir de onde menos se esperava? (Vieira Junior, 2019, p.39, grifo nosso)

A evocação da loucura (“povo ensandecido”) se insere em uma rede de experiências coletivas marcadas pela fragmentação psíquica e pelo esgotamento corporal, sintomas de uma vida devotada à lógica exaustiva da exploração mineral. A figura do curador, pai da narradora, – aquele que “restitui a saúde do corpo e do espírito” – contrapõe-se a essa alienação ao representar a possibilidade de reconexão entre corpo, espírito e história, restaurando aquilo que o trabalho minerador desagrega. Bibiana associa a condição de abandono e desmembramento subjetivo à herança de um passado mineiro frustrante, em que o brilho da pedra jamais ilumina o horizonte do corpo negro que a extrai.

O trabalho, nesse contexto, torna-se prática de esvaziamento e de vigilância paranoica: a posse precária do diamante impõe sacrifícios extremos: não dormir, não se banhar, não confiar. A narrativa carrega, portanto, uma dimensão alegórica e crítica: o brilho da fortuna, longe de significar emancipação, conduz ao desencantamento; O corpo negro, exaurido e vigiado, é vítima de uma espoliação que atinge simultaneamente a materialidade da vida e a integridade subjetiva. Trata-se, em última instância, de uma denúncia da lógica colonial-capitalista, que extrai não apenas recursos da terra, mas também a vitalidade e os sonhos das populações subalternizadas.

Esse entendimento se aproxima da concepção de reprodução da vida defendida por Walter Mignolo (2008). Para o autor, a opção decolonial concede centralidade aos projetos para a reprodução da vida, e não para a reprodução da morte, que emergem dos “*damnés*” – na terminologia de Frantz Fanon –, ou seja, aqueles cujas vidas foram historicamente relevantes e cuja dignidade foi sistematicamente negada. Trata-se de uma concepção de vida que brota da experiência dos afrodescendentes escravizados e dos povos indígenas subjugados

pela formação da economia capitalista e pela expansão imperial do Ocidente, e que se contrapõe frontalmente à reprodução da morte promovida pelo modelo colonial-moderno. Nesse sentido, o relato de Bibiana faz germinar, nas frestas abertas pela memória dos corpos e da terra, a reprodução da vida insurgente, que se contrapõe ao esgotamento colonial e à loucura engendrada pela lógica da exploração, ao mesmo tempo em que revive os fios básicos da resistência e da cura, preservando a possibilidade de recompor os laços entre corpo, espírito e território.

A necessidade de retomar fatos rememorados nos capítulos anteriores para compreender de forma mais aprofundada as inflexões críticas da narrativa evidenciam a complexidade estrutural de *Torto arado*, cuja composição se exclui de uma linearidade cronológica e adota uma dinâmica de temporalidade espiralar (Martins, 2021). Nesse arranjo, a memória atua não como depósito do passado, mas como força ativa que refaz vínculos, reafirma pertencimentos e tensiona os modos coloniais de organização do tempo e do saber. É justamente contra essa lógica colonialista que a narrativa se estrutura, exigindo do leitor uma escuta que acolha as camadas subterrâneas de memória corporificada e os deslocamentos da história. A crítica à devastação dos corpos e dos territórios, articulada pela narradora, não se limita à denúncia de material, mas reivindica, na linha proposta por Lugones (2014), formas de saber, ser e viver que emergem do *locus* fraturado da experiência negra e indígena. A rememoração, nesse contexto, não apenas reconecta o passado ao presente: ela constitui um gesto ético-político de luta contra o apagamento, instaurando uma narrativa em que a terra, os corpos e as vozes subalternizadas deixam de ser objetos da história para se afirmarem como agentes de criação, resistência e futuro.

Vale destacar ainda que, ao desenvolver uma crítica articulada às lógicas extrativistas, a narradora Bibiana estabelece um contraste implícito entre os trabalhadores dedicados à busca de diamantes e figuras como Zeca Chapéu Grande e Severo, cujos vínculos com a terra são orientados por práticas de pertença e reciprocidade. Enquanto os primeiros são descritos como sujeitos consumidos por um impulso insano e predatório – “sem se distinguir de uma fera perdida na mata” –, os segundos mantêm com o solo uma relação telúrica, enraizada no conhecimento empírico, no respeito aos ciclos naturais e nas práticas comunitárias de cuidado e cura. Essa oposição, longe de configurar um julgamento moral simplista, opera como crítica estrutural às racionalidades coloniais e capitalistas, que esvaziam o sentido do espaço vívido e o preservado à condição de mercadorias. A metáfora da “fera” expressa precisamente a ruptura do laço com a memória, o pertencimento e o cuidado, elementos centrais nas cosmologias daqueles que, como Zeca e Severo, escutam a terra como fonte de saber e

existência. A narrativa, assim, articula uma crítica sofisticada à colonialidade do ser, do saber e do poder, desestabilizando posições epistêmicas e simbólicas que sustentam a marginalização dos saberes enraizados e a fetichização da riqueza dissociada do comum. Evidencia-se, portanto, a partir da voz de Bibiana, a denúncia do romance à lógica predatória da colonialidade: enquanto uns se perdem na cobiça e no delírio do acúmulo, outros cultivam modos de vida fundada em vínculos ancestrais e em uma ética do cuidado com a terra.

No curso de sua trajetória narrativa, manifesta-se ainda a formação progressiva de uma consciência crítica, que se expande e se radicaliza diante das contradições impostas pelas práticas de trabalho análogo à escravidão, inscritas na experiência cotidiana da comunidade de Água Negra. Na tessitura da memória de Bibiana, Zeca Chapéu Grande surge como o artífice silencioso da vida na fazenda: homem de esmero incontestável, fiador de pactos comunitários, mediador de conflitos, curador dos aflitos e guardião da terra. Seu trabalho, que abrange desde tarefas agrícolas até a mediação social, é realizado com esmero e sem queixas, consolidando sua imagem como pilar da ordem e da produtividade local. Respeitado por todos, vizinhos, filhos de santo, gerente e senhores da fazenda, seu trabalho incessante, contudo, não lhe confere emancipação, mas o prende ainda mais às engrenagens da ordem colonial. Seu corpo, encapsulado pelo trabalho e pela responsabilidade, revela, sob o véu da admiração, a cicatriz invisível da exploração: o respeito concedido a Zeca não rompe sua condição subalterna, mas a reforça, expondo a continuidade das práticas de dominação e trabalho análogo à escravidão sob a lógica colonial vigente.

Do ponto de vista da construção formal, a narração de Bibiana, acerca dessa circunstância, articula-se a partir de uma dicção memorialística densa, marcada por imagens de humilhação e pilhagem que rompem a idealização do trabalho como caminho de dignidade. As cenas em que Sutério, o gerente da fazenda, invade a casa da sua família, apropria-se dos poucos alimentos conquistados com esforço próprio e reforça a cobrança de dívidas fraudulentas (cf. página 85), são narradas com um acúmulo de detalhes que acentuam o caráter violento e cotidiano da expropriação. O uso de verbos de ação direta (“pegou”, “pilhou”, “lembrou”) e de imagens fortes, como o “apodrecimento das sementes” e o “leito do rio seco” reforçam a sensação de espoliação sistemática que atravessa a experiência dos personagens.

A posição de Bibiana é construída a partir de uma tensão afetiva e política: se, por um lado, ela reverencia o pai pela força de seu trabalho coma terra e pela liderança comunitária que exerce, por outro, sua indignação com a passividade diante da violência colonial revela a emergência de uma subjetividade crítica insurgente. A narradora enxerga a dignidade de Zeca,

mas recusa a aceitação passível da ordem injusta que o submete; reconhece o valor do trabalho, mas denuncia a lógica perversa que o torna instrumento de dominação. Essa decisão interna é um dos motores da formação de sua consciência crítica: o respeito ao legado dos pais não anula a percepção da necessidade urgente de ruptura e transformação.

No plano da crítica social, o ato de narrar de Bibiana ilumina as continuidades históricas entre o sistema escravista e as formas contemporâneas de exploração do trabalho rural. A relação entre patrões e trabalhadores é regida por mecanismos de dívida, subordinação e violência simbólica que, como nos lembra Quijano (2005), perpetuam a colonialidade do poder e naturalizam a hierarquia racial e econômica. O trabalho de Zeca, embora respeitado, é instrumentalizado pelos donos da fazenda como meio de garantir a ordem e a submissão, reproduzindo a lógica da espoliação que remonta ao regime escravocrata. Bibiana desvela essa especificidade perversa, demonstrando que o reconhecimento social não rompe a condição de dependência, mas a legitima, reiterando a vulnerabilidade estrutural dos trabalhadores diante da ordem colonial-capitalista.

É nesse contexto que se delineia a agência da narradora: ao recusar a normalização da espoliação, ela projeta a possibilidade de um outro futuro:

Não poderíamos feri-lo, ainda mais em sua humilhação, pedindo que ele [Zeca] tomasse de volta as batatas-doces que havíamos adquirido com nosso trabalho na feira. Como foi longa aquela noite. Não dormi. A insônia havia se tornado companheira nas últimas semanas. Pensei nas palavras de Severo sobre a situação de nossas famílias na fazenda. Que a vida toda estaríamos submissos, sujeitos às humilhações, com a pilhagem do nosso alimento. Que eu tinha um papel nisso tudo, e que meus pais precisavam de mim para mudar de vida. Que poderíamos, sim, comprar nossa própria terra e vir buscá-los. Que só assim conseguiríamos ter uma vida digna. (Vieira Junior, 2019, p. 86)

Nesse trecho, a posição narrativa de Bibiana faz despontar as primeiras fissuras de uma agência em estado germinativo, fraturada entre a memória da subordinação e a necessidade vital de ruptura. Forma e conteúdo se entrelaçam como territórios em disputa, em que a insônia, a vigília e o pensamento fragmentado transcrevem a luta silenciosa entre o peso da herança colonial e o impulso de forjar novos caminhos de existência.

A estrutura narrativa abandona a linearidade dos fatos para acolher uma inflexão interiorizada, marcada pelo surgimento de um pensamento reflexivo que tensiona memória e projeto. A construção formal – marcada por orações breves, encadeadas de modo seco e reiterativo – mimetiza esteticamente a experiência da insônia: a fragmentação da linguagem e o retorno obsessivo às mesmas ideias reproduzem o estado de vigília ansiosamente, em que o corpo permanece desesperado e o pensamento gira em torno da impossibilidade de aceitar o

presente. O efeito de repetição (“Que a vida...”. “Que eu tinha...”. “Que poderíamos...”. “Que só assim...”) não reflete apenas a ressonância mental típica da insônia, mas também dá forma ao processo de maturação de uma consciência crítica ainda em formação. O encadeamento das ideias, sempre articuladas pela partícula “que”, sugere que Bibiana não alcança lições lineares e fechadas: ela elabora, em meio à angústia e ao esgotamento, como primeiras formulações de um desejo de ruptura. A escolha por manter as orações suspensas e repetitivas traduz, formalmente, o conflito interno entre a memória do passado submisso e a necessidade de projetar um futuro diferente.

No plano da narrativa, essa ação da narradora configura-se como gesto de resistência silenciosa: incapaz de agir diretamente diante da humilhação imposta a seu pai, Bibiana transforma sua indignação em projeto de mudança, convertendo o sofrimento vívido em impulso para imaginar uma nova possibilidade de existência. Seu agenciamento emerge, portanto, não na realização imediata de ações, mas na capacidade de deslocar o olhar, de recusar a normalização da espoliação e de atribuir a si mesma a responsabilidade por inaugurar um novo caminho.

A passagem citada evidencia como a narradora, através da tessitura entre forma e memória, elabora uma crítica instigante à ordem colonial ainda vigente em *Água Negra*. A humilhação do pai, a pilhagem dos alimentos e a vigilância imposta pelos donos da terra e seus representantes não são apenas marcas registradas, mas convertidas em matéria de reflexão e em horizonte de ruptura. Em vez de narrar uma submissão passiva, a narradora elabora uma cena em que o sujeito se dissolve no gesto coletivo, tornando-se parte de um abraço comunitário que antecipa a construção da autonomia como um processo histórico, relacional e afetivo.

Essa inflexão formal e temática traduz, de maneira profunda, a condição de um sujeito atravessado pela fratura histórica e existencial, tal como formulada por María Lugones (2014). A consciência que se deseja em Bibiana não é uma consciência plena e unificada, mas, ao contrário, emerge da tensão irresolvida entre a subalternização herdada e a insurgência ainda por se realizar. O espaço narrativo aberto nesse momento da obra revela que a subjetividade forjada sob a colonialidade não se constitui sem rupturas internas, sem o conflito permanente entre o reconhecimento da dominação e o impulso de superá-la.

A estrutura fragmentada da fala, o encadeamento repetitivo das ideias e a insônia como metáfora existencial expressam justamente essa experiência de deslocamento: Bibiana habita, simultaneamente, a memória do mundo colonial e o desejo inacabado de um novo horizonte. Seu *lócus* fraturado não é apenas um lugar de denúncia, mas também de potência.

É nesse intervalo, nessa ferida aberta entre o que foi imposto e o que ainda se sonha, que germina a possibilidade de transformação.

Desse modo, nessa primeira parte do romance, a agência que se esboça em Bibiana não consiste em uma ruptura grandiosa ou imediata, mas na lenta e dolorosa elaboração de um pertencimento outro, que precisa confrontar as marcas da submissão para poder afirmar a dignidade futura. O corpo insone de Bibiana, seu pensamento em espiral, sua recusa silenciosa são expressões estéticas e políticas de uma subjetividade que se move, mesmo na dor, em direção à reexistência. A sua voz, ao bordar forma e memória em um campo de forças em disputa, transforma a vigília angustiada em gesto de criação de mundos possíveis.

Sua insônia, suas perturbações e suas reflexões sobre as palavras de Severo (“nossas famílias sempre estariam submissas se não houvesse ruptura”) configuram um movimento interno de insurgência, que desloca a memória da mera rememoração afetiva para a construção de um projeto de transformação. A partir da experiência do trabalho servil de seu pai e da pilhagem material e simbólica sofrida por sua família, Bibiana forja uma consciência crítica que associa memória, indignação e desejo de emancipação, delineando uma subjetividade no trânsito entre a herança e a ruptura.

4.2.2 Belonísia: terra encarnada

Do ponto de vista da posição narrativa, Belonísia se configura como uma mulher integrada à vida comunitária, assumindo uma postura de observadora implicada e participante do ofício de partejar. Sua narrativa não se limita à descrição objetiva dos acontecimentos; ao contrário, mobiliza uma linguagem atravessada por afetos, sensações e imagens que encarnam a experiência, imprimindo-lhe uma marca subjetiva singular. É nesse gesto enunciativo que o trabalho de partejar se desloca da condição de prática utilitária para tornar-se expressão de pertencimento, de cuidado e de continuidade da vida. Dimensões que, longe de serem acessórias, se enredam na própria estética do texto, convocando uma leitura atenta às formas como o feminino, o trabalho e a memória se entrecem na tessitura discursiva.

No quarto capítulo, a narradora rememora vivências partilhadas ao lado de sua mãe, Salustiana, no exercício ancestral do ofício de parteira. Suas lembranças se ancoram em um tempo simbólico, marcado pelo fim de uma longa estiagem, quando, com o retorno das chuvas, a fertilidade da terra reanima a vida na comunidade de Água Negra. Nesse cenário, o nascimento é reavivado não apenas no corpo fecundado da terra, que volta a germinar, mas também nos corpos das mulheres, cuja força de parir encarna a continuidade coletiva. Terra e

mulher, assim, entrelaçam-se como matrizes geradoras, cujas potências vitais restauram os ciclos interrompidos e reafirmam, em sua comunhão, o princípio ético da sustentação da vida.

Inserida nessa dinâmica de renovação, Belonísia acompanha de perto os gestos da terra e da mãe Salu, testemunhando os partos e os movimentos que articulam ritos, afetos e os sinais de pulsação do território. A evocação desse período posiciona o ofício do partejar como núcleo em torno do qual se estruturam sua memória e subjetividade, reafirmando a centralidade do cuidado, da experiência sensível e do vínculo comunitário na atuação das mulheres no espaço narrado.

Quanto mais criança via nascer, mais sentia como se *meu corpo vibrasse em movimento*, pedindo para parir, como a terra úmida parece pedir para ser semeada; e se não fosse semeada, a natureza faz ela mesma seu cultivo, dando a capoeira, o maracujá-da-caatinga e folhas de toda sorte para curar os males do corpo e do espírito. Depois do fim da estiagem, nasceram crianças como orelha de pau em troncos apodrecidos nos charcos que se tornaram a vazante. Passei a acompanhar a Salu quase toda semana para ajudar as mulheres no parto. Crispina e Crispiniana engravidaram de novo, ao mesmo tempo, e ninguém perguntava mais quem era o pai do filho da segunda. A notícia que chegava a nossa casa era que viviam às turras. O segundo filho de Cristina vingou, o que para minha mãe foi de grande alívio. Temia que nascesse outro anjo e fosse desconsiderada como parteira. Seguiu de casa em casa para pegar criança, com as forças do velho Nagô, lembrava sempre, e se regozijava com o “*Deus lhe pague*”. Não vi minha mãe se queixar da quantidade de mulheres parindo, do trabalho que não era pouco, do preparo ferrado para evitar qualquer mal depois da parição, dos restos a serem enterrados no quintal, do cuidado com o corte do cordão do umbigo. O som da colher quente queimando o umbigo do recém-nascido e o cheiro de banha derretida que enchia o ambiente ficaram gravados em minha memória. Era o cheiro daquele ano movimentado de tanto trabalho, mas tido como de grande bênção, diferente dos anos de seca quando enterramos anjinhos na Viração.” (Vieira Junior, 2019, p. 105, grifo nosso).

Este trecho revela-se particularmente emblemático em virtude da densa tessitura de imagens, ritmos e sentidos que o constituem, o que justifica sua reprodução integral no corpo da análise. Sua expressividade formal é indissociável dos significados que se pretende evidenciar, de modo que a paráfrase implicaria a perda de aspectos fundamentais tanto da dimensão estética quanto da potência crítica do relato. Cumpre observar que a memória da narradora não se organiza como um simples inventário de eventos, mas se configura como experiência afetiva e encarnada, marcada pelo contato direto com os corpos, com a terra e com os ciclos de vida e morte que estruturam o cotidiano da comunidade. A terra, nesse contexto, não se apresenta como mero suporte físico, mas emerge como presença ativa, geradora de saberes, de pertencimento e de renovação cíclica, mantendo um diálogo permanente com as práticas, gestos e afetos das personagens. Essa confluência entre corpo, território e temporalidade contribui para a construção de uma concepção de espaço relacional

(Massey, 2008), que rompe com a lógica moderna de espacialidade como categoria fixa, homogênea ou passiva. Ao contrário, o espaço aqui é produzido nas interações, nos vínculos e nos atravessamentos entre sujeitos e mundo, afirmando-se como dimensão dinâmica, múltipla e mutuamente constituinte das experiências sociais e simbólicas.

Na passagem citada, delineiam-se ao menos três eixos centrais de reflexão que dialogam com a construção da voz de Bibiana: a memória afetiva, o saber ancestral e a crítica social. Cabe, porém, assinalar que, em contraste com Bibiana – que se reconhece como filha “parida pela terra” –, Belonísia radicaliza essa relação: ela se identifica como a própria terra viva, que pulsa, clama, gera e cultiva a existência. Essa diferença revela nuances fundamentais na posição das duas narradoras no que se refere ao território e ao trabalho de partejar. Enquanto Bibiana elabora sua vinculação à terra como um pertencimento originário, mediado pela memória e pela transmissão intergeracional, Belonísia dilui as barreiras que separam corpo e espaço, encarnando a terra em seu próprio existir.

Essa identificação se manifesta tanto no conteúdo da narração quanto em sua construção formal. A metáfora orgânica que funde o corpo da narradora à terra de Água Negra desfaz as fronteiras entre sujeito e espacialidade, instaurando um vínculo ontológico que transcende a mera analogia. Tal conexão ultrapassa os aspectos funcionais, pragmáticos ou exteriores, incidindo diretamente sobre a constituição do ser, conforme reflete Martins (2021). Nesse tipo de relação, as entidades envolvidas não existem como unidades isoladas em contato eventual, mas emergem em coimplicação existencial, interagindo de forma contínua e mutuamente constituinte.

Assim, ao afirmarmos que Belonísia estabelece uma relação ontológica com a terra, indicamos que seu vínculo com o território vai além do ato de habitá-lo ou cultivá-lo: a terra participa de sua interioridade; seu corpo vibra em sintonia com o solo; sua subjetividade se correlaciona com ciclos da natureza. Essa imbricação extrapola o âmbito individual e se projeta sobre o corpo coletivo da comunidade, manifestando-se nas práticas que sustentam sua continuidade histórica e imaginária. Essa dinâmica se evidencia, entre outros exemplos, na imagem inaugural – “nasceram crianças como orelha de pau em troncos apodrecidos” –, em que a fertilidade humana é associada aos processos naturais de perda e regeneração. Ao integrar o nascimento no corpo com a matéria orgânica em transformação na terra, Belonísia desestabiliza as fronteiras tradicionalmente traçadas entre natureza e vida social, abrindo fissuras nas dicotomias entre corpo, território e existência. Tal associação instaura um ritmo imagético que revela a terra e o corpo como instâncias vivas, permeáveis e em contínua transição. É nesse mesmo registro que se imprime o ofício de partejar, prática que não é

vivenciada como mera técnica, mas como gesto fundante da vida em comunidade. A arte de trazer crianças ao mundo – envolvendo a escuta da terra, o preparo do corpo e o cuidado com os ciclos naturais – emerge como expressão sensível dessa ontologia relacional, em que nascer, parir e cultivar pertencem a uma mesma tessitura de mundo. Assim, o relato de Belonísia dá forma a uma concepção de existência em que o corpo que pari e a terra que germina se afetam e se especificam em profunda coextensão.

No plano formal, a relação ontológica entre corpo, terra e comunidade configura-se por meio de uma tessitura metafórica e sensorial que atravessa toda a narração de Belonísia, estruturando-a como campo de experiência encarnada. As imagens orgânicas que perpassam a narrativa diluem os limites entre sujeito e ambiente, instaurando um regime estético em que o corpo não se configura como matéria isolada, mas como entidade pulsante em consonância com o território. Esse posicionamento estético se concretiza em diferentes passagens, como naquela em que o corpo suado da narradora anseia por parir, à semelhança da terra úmida que clama pelo cultivo. A figuração revela uma correspondência rítmica entre os ciclos reprodutivos da mulher e os processos germinativos do solo. Em outro momento, essa contiguidade entre a corporalidade humana e a natureza vegetal adquire intensidade ainda maior na declaração: “Agora eu era uma fruta amadurecida convidando os pássaros a me bicarem, como os chupins que espantávamos dos arrozais até pouco tempo atrás” (p. 108). Aqui, o corpo feminino é figurado como fruto exposto à ação de forças externas, desfazendo-se como sujeito individualizado para integrar um ecossistema de trocas, ameaças e interdependências. As metáforas orgânicas, portanto, não operam como simples ornamentos retóricos, mas como expressão de uma cosmopercepção enraizada na postura anímica da religiosidade afro-indígena praticada pela comunidade. Essa forma de ver e sentir o mundo permite estabelecer equivalências entre distintas formas de vida, a partir de ritmos compartilhados e vulnerabilidades comuns. A linguagem de Belonísia articula uma ontologia relacional, na qual a terra, os vegetais e o corpo da mulher se constituem mutuamente, mobilizando um regime de significação em que a fertilidade, o desejo, a maturação e o risco são experiências transversais à matéria viva. A narração, assim, não se limita a representar um mundo exterior; antes, ressemantiza-o a partir de uma perspectiva sensível que dá forma a uma conexão profunda entre o íntimo e o telúrico, entre o biográfico e o ecológico.

O uso reiterado de paralelismos entre processos naturais e experiências laborais intensifica esse efeito, instaurando uma temporalidade em que parir, curar, brotar e germinar participam de uma mesma lógica de fecundidade e cuidado coletivo. A sintaxe fluida e progressiva, que articula sensações, dinâmicas da natureza e práticas corporais, reforça o

vínculo vital da narradora com o ritmo orgânico da fertilidade. Esse fluxo contínuo da linguagem mimetiza a cadência dos fenômenos naturais, nos quais nascimento, cura e regeneração se sucedem como parte de um mesmo movimento de vida. As imagens de folhas e frutos que brotam espontaneamente da terra – “dando a capoeira, o maracujá-da-caatinga e folhas de toda sorte para curar os males do corpo e do espírito” – aprofundam essa simbiose, conferindo a Belonísia um poder regenerador que se inscreve na própria força vital do sertão. Ao representar o espaço, a tessitura enunciativa o converte em vibração sensível da experiência vivida, configurando o território como extensão encarnada da corporalidade da narradora e de sua prática coletiva com a comunidade.

Mais do que descrever o ofício de partejar, Belonísia faz com que ele se imprima no discurso narrativo, transformando a linguagem em espaço de experiência corporal. Com isso, instaura-se um campo enunciativo em que corpo, terra e prática estão em interdependência mútua. O aspecto formal do texto, portanto, não se dissocia de sua ontologia: a estrutura estética do discurso ecoa a própria cosmopercepção da narradora, para quem não há separação entre humano e não humano. Essa consciência animista de Belonísia pode ser compreendida à luz da noção de perspectivismo indígena, conforme formulada pelo antropólogo brasileiro Viveiros de Castro (2004, p. 247), segundo a qual a perspectiva cria o sujeito; ou seja, ser sujeito não é uma prerrogativa exclusiva do humano enquanto substância, mas do ente que ocupa uma posição de enunciação e age a partir dela, como a terra, no contexto literário em análise. Como esclarece o antropólogo, “os animais e outros entes dotados de alma não são sujeitos porque são humanos, mas o contrário – eles são humanos porque são sujeitos”. Essa concepção rompe com o dualismo ontológico moderno que separa natureza e cultura, permitindo compreender por que, na perspectiva de Belonísia, a terra atua como agente, o parto se configura como ritual fundante da vida, e os elementos naturais se apresentam como forças atuantes no processo existencial.

Do ponto de vista da narratologia, a escolha da voz autodiegética, em que a narradora é simultaneamente agente e testemunha, permite que o relato se organize por meio de uma lógica experiencial, em que a percepção encarnada do narrador assumo protagonismo. O foco narrativo aqui se aproxima de um regime de focalização interna, no qual a voz e o olhar pertencem à mesma instância, permitindo que o mundo narrado surja sob a perspectiva sensível de Belonísia, marcada por imagens táteis, olfativas e sinestésicas. Essa construção não é apenas técnica: ela traduz uma epistemologia afetiva que se alinha à cosmopercepção indígena e africana, segundo a qual a posição de sujeito não depende de uma essência humana, mas da percepção ativada no mundo. Nesse sentido, a forma do relato não apenas

comunica essa percepção, mas a corporificação em sua linguagem, fundando uma narrativa que opera com uma memória afetiva segundo princípios subjetivo, animista, relacional e espiralar.

A narrativa de Belonísia articula, com densidade estético-política, os três eixos propostos nesta análise: a memória afetiva, o saber ancestral e a crítica social. No que se refere ao primeiro, a discussão até aqui empreendida o confirma, e, ainda, observe-se que a voz de Belonísia reconstrói a memória do tempo de partejar como uma experiência sensorial, marcada pelo cheiro da banha derretida, pelo som da colher queimando o umbigo e pelo ritmo das chuvas que regulam o ciclo da vida sertaneja, compondo uma tessitura de lembranças corporais.

Nesse contexto, a narrativa se configura também em consonância com uma vivência espiralar da temporalidade – não progressiva, mas ontológica – como se observa na formulação de Leda Maria Martins:

Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias. [...] Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nossos paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, *nossa vibração corporal*, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meios de experimentar e interrogar o cosmos, nossa sensibilidade; enfim, em tudo que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmo percepções que nos constituem. Respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades, tanto em *nossos rituais do cotidiano* quanto nas produções culturais que as manifestam.” (Martins, 2021, p.12. grifo nosso)

A narrativa de Belonísia encena, assim, um tempo que se reinscreve nos corpos e nos rituais cotidianos. Um tempo que pulsa no nascimento e na morte, que se atualiza nos ciclos da estiagem e da vazante, na terra fértil e nos corpos das mulheres que dão à luz ou enterram “anjinhos na viração”. Longe de uma nostalgia do passado, a memória afetiva enunciada aqui é uma prática viva de atualização histórica, atravessada por saberes corporais, estações e vínculos comunitários. A estrutura formal do trecho, sustentada por imagens táteis, sonoras e olfativas, bem como por movimentos circulares na composição do relato, corporifica esse tempo espiralar, em que a narrativa opera não como relato distanciado, mas como prolongamento das mãos que partejam, dos corpos que parem e das chuvas que fecundam.

No segundo eixo, o saber ancestral também aparece entremeado à prática do partejar, que se configura não como técnica desvinculada da experiência, mas como ato de continuidade e sustentação da vida coletiva. A referência às “forças do velho Nagô” expressa a inclusão de uma linhagem de saberes dos afrodescendentes no cotidiano do cuidado,

transmitida por mulheres como Salustiana e Donana. Trata-se de um conhecimento não codificado por instituições oficiais, mas preservado pela oralidade, pelo gesto e pela prática reiterada no seio da comunidade, como foi possível verificar com maior densidade na narração de Bibiana. Essa forma de saber, enraizada na experiência histórica das mulheres negras sertanejas, pode ser lida, conforme já discutimos, como expressão de uma epistemologia do cuidado, nos termos formulados por Collins (2019), que concebe esse saber como ação relacional, situada e afetivamente conectada. Assim, o saber ancestral é um ato ético, político e coletivo, construído na e pela experiência relacional e afetiva dos sujeitos subalternizados. Ao invés de uma verdade única e autoritária, propõe-se uma pluralidade de saberes enraizados na vida concreta, especialmente nas vozes historicamente silenciadas, como as das mulheres negras.

Por fim, no que diz respeito ao terceiro eixo, a crítica social emerge não como discurso externo à ficção, mas a partir da própria materialidade narrativa, que revela as tensões entre a centralidade do trabalho reprodutivo e sua desvalorização estrutural. Isto é, essa crítica não se apresenta como comentário alheio ou intervenção autoral explícita, mas se realiza por meio da tessitura formal do romance: pela escolha da voz narrativa, pela construção das cenas e pela linguagem atravessada por sensorialidade e historicidade. Nesse sentido, como afirma Antonio Candido (2011, pp. 180-181), a literatura pode conter níveis de conhecimento intencional, por meio dos quais o autor expressa convicções éticas, políticas ou humanitárias, assumindo posição diante dos problemas sociais. No entanto, ressalta o crítico, tais mensagens apenas adquirem eficácia crítica e estética quando são incorporadas à estrutura literária, ou seja, quando a denúncia ou a tomada de posição se realizam por meio da forma e da organização interna da obra. A estrutura literária tem em si mesma uma carga crítica que transcende a intencionalidade do autor, fazendo da obra uma forma de intervenção social mesmo quando não militante. No discurso narrativo em análise, essa dimensão crítica se efetiva precisamente porque está embutida na construção formal do texto: não se trata de uma ficção didática ou panfletária, mas de uma narrativa que articula estética e ética na representação sensível do trabalho reprodutivo das mulheres negras, evidenciando sua precarização histórica sem abrir mão da complexidade simbólica.

Posto isso, o ofício do partejar é figurado simultaneamente como fonte de continuidade da vida e como prática extenuante, realizado sem pagamentos, reconhecimento institucional ou garantias materiais. Como relata Belonísia, Salustiana “seguia de casa em casa para pegar criança, com as forças do velho Nagô, lembrava sempre, e se regozijava com o ‘Deus lhe pague’” (p. 105). A ausência de reclamação da parteira não implica inexistência

de desgaste: o texto enumera com precisão os elementos que compõem esse trabalho: o preparo técnico, o cuidado com os resíduos, o corte do cordão umbilical. A isso somam-se a exigência de disponibilidade contínua, com jornadas que se estendiam por vários dias consecutivos, dada a frequência semanal dos partos, e a preocupação constante em executar o trabalho de parteira com precisão, uma vez que qualquer falha poderia comprometer sua legitimidade e levar ao descrédito diante da comunidade. Essas dimensões tornam ainda mais evidente o regime de esforço invisibilizado, valorizado exclusivamente pela gratidão popular – “Deus lhe pague”. Tal configuração revela, a atualização de práticas de cuidado como formas legítimas de produção de saber, agência e sustentação coletiva. Entretanto, frequentemente atribuídas às esferas do instinto ou da obrigação doméstica, essas atividades – exercidas majoritariamente por mulheres negras e rurais – são sistematicamente excluídas dos espaços institucionais de validação, apesar de constituírem alicerces fundamentais da vida no tecido social e comunitário. O contexto da narrativa reforça a dependência de redes informais de cuidado, como o trabalho das parteiras, sem qualquer tipo de amparo estatal ou reconhecimento formal. Por conseguinte, traz à tona a ausência de políticas públicas voltadas à saúde dos povos quilombolas, o que contribui para a perpetuação da precariedade estrutural. Isso evidencia o que Sueli Carneiro (2011, p. 21) reflete acerca do conjunto fatores enquadrado pelos especialistas da área de saúde no conceito de racismo institucional, que se refere à falha sistemática de instituições como Estado em oferecer serviços adequados e equitativos a indivíduos negros, em razão de sua cor, origem étnico-racial ou pertencimento cultural. A autora observa que a aprovação da Política Nacional de Saúde Integral da População Negra pelo Conselho Nacional de Saúde, em 2009, representa um marco institucional relevante, mas escancara, ao mesmo tempo, o caráter reativo de um Estado que historicamente negligenciou a saúde da população negra. O reconhecimento das iniquidades raciais no acesso aos serviços de saúde explicita a forma como o racismo institucional se atualiza na esfera biomédica, naturalizando taxas elevadas de mortalidade infantil, materna e a negligência diante de doenças prevalentes entre pessoas negras. A crítica de Carneiro é contundente: o que se comemora como avanço é, na verdade, o início do enfrentamento de uma história, marcada pela omissão deliberada e pelo racismo institucional, que se manifesta não apenas nas estatísticas, mas no cotidiano do atendimento desigual às mulheres negras, especialmente durante a gravidez, o parto e o puerpério. Assim, a política pública surge não como gesto benevolente do Estado, mas como resposta tardia a um processo persistente de exclusão e desumanização. Nesse sentido, *Torto arado* tece, pela via da ficção, uma crítica potente às cicatrizes abertas pela negligência do Estado. A omissão histórica no cuidado à

saúde das comunidades negras rurais se inscreve nos corpos das mulheres que, como Donana, Salustiana e Belonísia, transformam solidão em gesto coletivo, ausência em presença, dor em ato de resistência. Em meio ao abandono institucional, o trabalho de partejar ressurge como prática ancestral que pulsa contra o esquecimento, sustentando a vida com as próprias mãos. Mãos que curam onde o poder falha, que acolhem onde o Estado se ausenta. Assim, o romance reencena no plano sensível da linguagem uma denúncia vigorosa do racismo institucional, convertendo o corpo da parteira em território de reação.

Em consonância com as formulações críticas das pensadoras feministas anteriormente mobilizadas, a narração de Belonísia – em extensão à de Bibiana – opera estruturalmente sobre a força vital e produtiva dos corpos femininos racializados, ao mesmo tempo em que articula uma crítica contundente às formas persistentes da colonialidade, que naturalizam sua precarização. Nesse contexto, Belonísia não se limita a relatar uma experiência individual: ela a performa por meio de uma expressão que reintegra corpo, memória e território como dimensões indissociáveis da existência. A escolha por uma forma narrativa sensível aos gestos, aos ritmos e à materialidade do vivido mobiliza uma estética comprometida com as experiências silenciadas, deslocando a centralidade da racionalidade hegemônica para afirmar modos outros de narrar e existir. A narrativa realiza, assim, aquilo que Antonio Candido (2011) concebe como a verdadeira função crítica da literatura: não aquela que se ancora em um conteúdo ideológico explícito, mas a que transforma o posicionamento ético e político em forma estética dotada de potência transformadora. Nesse horizonte, revela-se particularmente instigante o fato de Belonísia – narradora que teve a língua amputada – encarnar, em sua narração, uma política da linguagem que não se limita a representar o mundo, mas o reinscreve a partir do florescimento epistêmico de quem historicamente foi privado da palavra.

4.2.3 Santa Rita Pescadeira: falar através

Esse compromisso ético-estético com a restituição da palavra às subjetividades historicamente silenciadas encontra, na parte final do romance, uma intensificação singular com a entrada em cena da encantada do jarê, Santa Rita Pescadeira, na condição de narradora. Sua presença, enquanto entidade espiritual, amplia a espessura semântica da narrativa e se configura como um recurso formal decisivo para a inclusão de experiências situadas à margem do discurso hegemônico. Sob sua condução, consolida-se uma narração atravessada por políticas transversais, dinâmicas espirituais e um movimento de fratura do *locus* que

desestabiliza os regimes de fala instituídos, abrindo espaço para formas alternativas de enunciação. A consciência religiosa que anima a figura da narradora sustenta uma ética da ancestralidade, favorecendo a reativação de memórias e saberes historicamente subalternizados pelo sistema moderno-colonial.

Tal operação narrativa pode ser concebida neste contexto, como um “falar através”: um gesto mediado pela encantada e formalmente estruturado por meio do recurso ao discurso direto, cuja recorrência se intensifica significativamente nesta parte da obra – diferentemente do que se observa nas partes anteriores do romance, narradas por Belonísia e Bibiana, nas quais essa estratégia aparece com menor frequência. A nosso ver, a intensificação desse recurso mimético não implica uma suspensão da instância narradora, antes evidencia sua natureza ampliada e relacional: como entidade espiritual afro-indígena, a encantada atravessa os sujeitos da diegese e possibilita que suas vozes emergjam com autonomia enunciativa, sobretudo em um momento de aguda tensão política e simbólica. O discurso direto, nesse contexto, não marca a retirada da narradora, mas sua inscrição difusa nas falas das personagens, ativando uma escuta ritualizada que conecta corpo, memória e território. Esse gesto se articula com base nos sentidos rituais atribuídos ao termo *jarê*, conforme explicamos no segundo capítulo: de origem provável iorubá, o vocábulo pode significar “cortar através”, evocando tanto o transe corporal quanto a ruptura simbólica que caracteriza o rito. Essa acepção ilumina a arquitetura narrativa desta parte da obra, na qual a condução espiritual da encantada possibilita o atravessamento de fronteiras entre mundos e reativa vozes silenciadas pela historiografia oficial, reinscrevendo-as na trama sensível do presente ficcional.

Sob esse novo regime enunciativo, o tema do ofício de partejar – anteriormente mobilizado pelas falas de Bibiana e Belonísia – ressurge com novos desdobramentos, ampliando a maneira como essa experiência é evocada no percurso da diegese. O reaparecimento expressivo dessa temática ocorre em um momento de intensa reconfiguração na vida dos trabalhadores de Água Negra, marcado por uma sucessão de acontecimentos decisivos: a morte de Zeca Chapéu Grande; a suspensão dos rituais do *jarê*; a reintegração de posse movida por Salomão, novo proprietário da fazenda; o enfraquecimento da mobilização coletiva em torno da reivindicação da defesa dos direitos e interesses da categoria dos trabalhadores quilombolas, após o assassinato de Severo; a tentativa de evangelização desses sujeitos; e a insinuação de uma lógica coronelista moderna, por meio da tentativa de captura eleitoral articulada entre os novos proprietários e um pastor-candidato à política local.

Nesse contexto de fragilidade social e espiritual, Estela, esposa de Salomão, acompanha o pastor evangélico, candidato ao cargo de vereador, em visitas às casas do

povoado, com o objetivo de angariar votos e converter os trabalhadores ao segmento evangélico. A atuação do pastor articula interesses eleitorais e religiosos, buscando enfraquecer os laços espirituais e culturais que sustentam a identidade coletiva da comunidade. É nesse cenário que se desenha uma paisagem instigante do sertão nordestino, marcada pela presença de figuras emblemáticas da tradição dos chamados romances regionalistas – como o coronel, o político e o voto de cabresto⁶¹, –, paisagem essa que é ressemantizada por meio da enunciação compartilhada entre a narradora encantada e a parteira Salustiana, viúva de Zeca, a qual se vê compelida a enfrentar a continuidade da dominação, agora revestida por novas formas de autoritarismo político, religioso e fundiário.

Estela, o pastor-candidato e a lógica do voto de cabresto representam, por efeito do próprio texto, uma reatualização do coronelismo sob o formato de um mandonismo adaptado às estruturas contemporâneas, articulado à instrumentalização da fé como estratégia de dominação simbólica e política. Para entendermos esse raciocínio, é preciso considerar que, conforme observa José Murilo de Carvalho (1997), a dominação política no Brasil assume modos diversos ao longo do tempo, sendo fundamental distinguir “coronelismo” e “mandonismo”: distinção frequentemente negligenciada na literatura política nacional.

O mandonismo caracteriza-se, segundo o autor, como uma maneira tradicional e personalista de dominação local, exercida por indivíduos, os “mandões”, que, ao controlar recursos estratégicos, sobretudo a terra, impõem um poder arbitrário sobre a população trabalhadora, em contextos de restrição dos direitos civis e exclusão política. No contexto de “Rio de sangue” – isto é na parte do romance de Vieira Junior narrada pela encantada Santa Rita Pescadeira –, os mandões são representados pelos proprietários de Água Negra que também são donos de outras fazendas nos arredores da Chapada Diamantina, Salomão e Estela.

Abre-se, neste ponto, um parêntese necessário para destacar que no início das experiências laborais do povo negro em Água Negra, os representantes dos mandões são outros. A narrativa remonta ao século XIX, durante o período da escravidão institucionalizada, e menciona figuras como “o coronel Horácio de Matos, que usou dez mil escravos para encontrar diamantes e guerrear com seus inimigos” (p. 219). A partir dele, delineia-se uma linha sucessória de domínio que culmina na família Peixoto – proprietários anteriores ao casal Salomão e Estela. Diferentemente dos trabalhadores da fazenda que

⁶¹ Voto de cabresto é entendido como metáfora da dominação do eleitor por meio do controle e da dependência. Trata-se do principal mecanismo político de sustentação do pacto coronelista, no qual os coronéis entregavam

protagonizam o romance, os Peixoto não mantinham relação de pertencimento com a terra: vinham da capital apenas para reafirmar sua condição de proprietários, assegurando que sua autoridade não fosse esquecida. Tão logo cumpriam essa função simbólica, regressavam à cidade (cf. p. 54). Salomão e Estela, por sua vez, exercem de modo mais ativo os papéis de dominadores, assumindo a posição de herdeiros das estruturas autoritárias dos antigos coronéis. A narrativa, assim, sugere um presente que retrocede simbolicamente em direção ao passado escravocrata colonial, evidenciando a persistência de lógicas de mando sob novas roupas.

Retomando a linha central do argumento sobre o mandonismo que gradualmente se aproxima das dinâmicas do coronelismo, tal como retratado por Salomão e Estela, observa-se que o casal detém influência entre aqueles que consideram, de acordo com sua própria perspectiva, como “gente séria” (p. 222) ou “ilustres cidadãos da região” (p. 256), em referência a agentes policiais, juízes e políticos. A população submetida a esse domínio é figurada pelos quilombolas de Água Negra, cujos direitos territoriais, políticos e culturais eram sistematicamente negados ou desconsiderados. Em resposta a esse cenário de opressão, os moradores decidem se preparar “para a guerra, como os coronéis fizeram no passado pelo controle dos garimpos. A diferença é que agora o conflito era pelo direito de morar.” (p. 256).

O coronelismo, conforme define Carvalho (1997), representa um momento específico do mandonismo: aquele em que os mandões passam a depender do Estado para manter sua autoridade, firmando alianças com o poder público em troca de favores e sustentação institucional. Na narrativa, essa lógica manifesta-se não apenas na proximidade com juízes e agentes policiais, mas também na articulação dos proprietários da fazenda com o pastor evangélico vereador, acompanhado por Estela, durante visitas às residências dos quilombolas, com o objetivo de angariar votos e desmobilizar política e espiritualmente a comunidade. Ainda de acordo com Carvalho, contrariando a imagem estereotipada do coronel como senhor absoluto isolado em seu latifúndio, pesquisas recentes revelam a diversidade dessa figura: na Chapada Diamantina, por exemplo, os coronéis baianos podiam ser não apenas grandes proprietários rurais, mas também comerciantes, médicos ou religiosos, com participação ativa na política.

Na narrativa, portanto, essa complexidade é observada na figura desses novos proprietários da fazenda, que articulam poder econômico, influência religiosa e alianças políticas para manter o controle sobre a comunidade. Ao combinar domínio territorial,

votos em troca de benefícios por políticos, que, por sua vez, garantiram a manutenção do poder local desses líderes. O sistema baseava-se, portanto, na lógica da troca de favores entre os chefes locais e o Estado.

coordenando em articulação com lideranças religiosas e candidatos locais, esses personagens atualizam, no interior da diegese, manifestações históricas de mando que se perpetuam sob novas vestes no sertão contemporâneo. No episódio representado em *Torto arado*, cuja construção narrativa será examinada com maior profundidade a seguir, mais do que uma simples tentativa de captura eleitoral, o que está em jogo é o enfraquecimento dos vínculos afetivos e espirituais que sustentam a identidade coletiva da comunidade de Água Negra. Nesse contexto, a religiosidade de matriz afro-indígena é alvo de ataques que visam desarticulá-la como vivência coletiva, de modo a convertê-la em instrumento de fragmentação e expropriação simbólica. Tal operação revela, no interior da narrativa, a persistência de estruturas de dominação reconfiguradas nas reencenações contemporâneas do poder tradicional.

Recorde-se que a encantada Santa Rita Pescadeira assume o comando da narração, anunciando sua errância, desprovida de corpo e de rumo, imersa em uma atmosfera densa e opressiva: “meu horizonte se embota, transbordo para os lados, não consigo reunir o que me compõe. Se ainda pudesse montar um cavalo... mas ninguém se recorda de Santa Rita Pescadeira. Não há curador nem casa de jarê. Aos poucos vão desaprendendo, porque há muita mudança na vida de todos.” (Vieira Júnior, 2019, p. 206). Esse trecho sinaliza não apenas a ruptura dos laços espirituais da comunidade, mas também o fortalecimento das forças opressoras. Com a morte de Zeca Chapéu Grande, é Salustiana quem passa a fazer a frente aos representantes do poder opressor em sua casa. No entanto, o que o leitor encontra não é aquela postura pacata e conciliadora de Zeca, mas a resistência firme e combativa de Salu, cuja fala se ergue como gesto político de enfrentamento.

Diante desse quadro, a narradora encantada ocupa um papel central como condutora da diegese e agente de visibilização das subjetividades subalternizadas. Um aspecto notável da tessitura narrativa nesse momento do romance é a atribuição de voz independente aos personagens, por meio do uso recorrente do discurso direto. Tal recurso, como define Genette (2017), confere aos personagens o estatuto de sujeitos da enunciação, permitindo-lhes expressar sua interioridade com marcas próprias de oralidade, ritmo e afetividade. Ao adotar essa estratégia, intensifica-se o grau de mimese da cena e deslocando o centro da enunciação para a vivência encarnada de quem fala. Conforme anunciamos anteriormente, essa escolha estética, por conseguinte, articula-se a uma dimensão ética mais profunda da obra: a própria presença da entidade afro-indígena que conduz a narrativa opera como força espiritual que legitima e potencializa a autonomia dos sujeitos da comunidade. O discurso direto, nesse sentido, não apenas confere verossimilhança ao relato ou densidade formal à narrativa, mas

constitui uma estratégia narrativa consistente com o princípio de agência coletiva sustentada pelas cosmologias de matriz africana e indígena. Ao permitir que os personagens falem por si, o romance atualiza o poder da palavra encarnada e compartilhada, característica das práticas litúrgicas e dos saberes ancestrais que resistem à colonialidade do saber e da linguagem. Assim, a estética da escuta que o discurso direto instaura está em sintonia com uma ética do reconhecimento e da autonomia espiritual, promovida pela figura encantada que não fala “sobre”, mas “através” dos sujeitos que estão sofrendo tentativa de interdição.

Trata-se de uma operação formal que, no contexto do romance, adquire densidade política e epistêmica ao permitir, por exemplo, que Salustiana conduza sua própria fala no enfrentamento ao autoritarismo dos novos fazendeiros, com uma enunciação permeada de forte carga emocional e potência argumentativa. Ao rememorar sua história e sua atuação como parteira em *Água Negra*, Salu reafirma o ofício que desempenha como ato político de afirmação, fundamento ético das relações intergeracionais e gesto de enraizamento territorial, retomando, sob outra inflexão, esse tema já articulado pelas vozes de Bibiana e Belonísia nas seções anteriores do romance. Sua intervenção, no entanto, aprofunda essas questões ao inserir o ofício de partejar no centro de uma disputa aberta contra as formas contemporâneas de mandonismo, tomando-o não apenas como prática de cuidado, mas como insígnia de resistência comunitária frente à violência fundiária e espiritual.

A inserção da fala da parteira, durante o embate com Estela, constitui um ponto expressivo dessa parte do romance, tanto do ponto de vista estrutural quanto da densidade imagético-discursiva. O excerto a seguir exemplifica essa cena de modo emblemático:

“Olha, dona,” interrompeu Salu antes que a mulher continuasse sua pregação, “eu não tenho muita letra nem estudo, mas quero que a senhora entenda uma coisa. Eu não sou a única a morar nesta terra. Muitos desses moradores que vocês querem mandar embora chegaram muito antes de vocês. Vocês não eram nem nascidos. Muitos nasceram aqui. Tenho filhos e netos, todos nasceram em *Água Negra*. Também não posso dizer o que cada um pensa dela, tim-tim por tim-tim, porque não estou nos pensamentos de ninguém. Mas falo por mim: eu nasci em Bom Jesus, mas também nasci de alguma forma nesta terra. Cheguei aqui moça e jovem. Aqui vivi, criei meus filhos, labutei com meu marido, vi meus vizinhos e compadres serem enterrados, lá no cemitério que vocês fecharam. Fui parida, mas também pari esta terra. Sabe o que é parir? A senhora teve filhos. Mas sabe o que é parir? Alimentar e tirar uma vida de dentro de você? Uma vida que irá continuar mesmo quando você não estiver mais nesta terra de Deus? 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. Mora aqui em meu peito porque dela se fez minha

vida, como meu povo todinho. No meu peito mora Água Negra, não no documento da fazenda da senhora e do seu marido. Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas nunca irão arrancar a terra de mim.”. (Vieira Junior, 2019, p. 229).

A intervenção de Salu configura-se como um movimento subversivo diante da tentativa de imposição de um discurso religioso e colonizador, articulado pelo pastor evangélico, representante do poder institucional, e por Estela, cuja figura atualiza os mecanismos de um coronelismo ressignificado pelas lógicas contemporâneas. No contraponto, a fala da parteira redefine o território como extensão da subjetividade de modo visceral, firmada na memória coletiva e na trajetória das mulheres negras que, por meio de seus corpos e saberes, garantem a sustentação das relações comunitárias.

Ocorre, nesse caso, uma ativação performativa do discurso citado: a fala não apenas diz, ela age, cria sentido, desestabiliza a dominação. O uso do discurso direto permite que a personagem assuma a cena da enunciação, tomando a palavra como campo de ação. Ao interromper a fala de Estela, ação subversiva num espaço historicamente marcado pela exclusão das vozes negras, Salu reposiciona o corpo como superfície expressiva, no qual se materializa um pertencimento não regulado por documentos, mas fincado na vivência partilhada, no cuidado intergeracional e na continuidade comunitária. O impulso de bater no peito, em ato de afirmação corporal e espiritual, desloca a autoridade dos registros fundiários ao instaurar uma lógica de pertencimento que emerge da experiência, e não da posse legal. Ao rememorar sua chegada e permanência em Água Negra, Salustiana convoca o parto, para além de evento biológico, como linguagem política de fundação: não se limita a ter sido gerada naquele território, ela própria se reconhece como agente geradora da terra, transformando a metáfora do nascimento em gesto de projeção coletiva.

Nesse movimento, o corpo da parteira adquire uma espessura multifacetada: apresenta-se como chão animado, repositório sensível de memórias e sujeito de enunciação política. Ao reivindicar para si a responsabilidade afetiva por grande parte dos nascimentos na comunidade, a personagem ultrapassa o domínio técnico do partejar e propõe uma forma ampliada de maternagem, orientada pela ética do cuidado e pela responsabilidade intergeracional. A oralidade ritmada, o uso reiterado de paralelismos e a força das repetições conferem à sua fala um tom ritualístico, cuja tessitura remete a tradições encantatórias que articulam narrativa, ancestralidade e cosmopercepção afro-indígena como formas de saber e de continuidade coletiva.

A esse gesto é possível articular o pensamento de Leda Martins (2021, p. 22):

Nas inúmeras especulações sobre o tempo, a palavra ocupa um lugar singular. Nem tudo, no entanto, parece ser expresso apenas pelas palavras, em seu estatuto de escrituras. As concepções africanas do tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como *locus* de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que não e pelo corpo as traduzem. A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oralituzada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. Esse modo se institui pela primazia da concepção linear e progressiva do tempo e se realiza, como pensamento, pelo quase absoluto domínio da escrita alfabética como plataforma de grafias de fixação de sua narratologia e de suas escrituras, ignorando ou preterindo outros modos de fixação dos saberes, dentre eles os que se perfazem pela voz em suas ressonâncias nas corporeidades.

O pensamento de Martins sobre a performatividade da palavra oferece uma lente crítica decisiva para a leitura da cena em que Salustiana confronta Estela. Longe de se apoiar na legitimidade documental do território, a parteira funda sua autoridade por meio de uma enunciação corporal, rítmica e carregada de densidade ancestral. Sua fala mobiliza elementos que transcendem a dimensão comunicativa: ela instaura pertencimento, convoca memória coletiva e reivindica um vínculo com a terra que se dá pela experiência sensível e partilhada, e não pela posse legal.

Essa compreensão encontra ressonância direta nas formulações de Martins, para quem, nas cosmopercepções africanas, a oralidade é tecnologia de saber. Ao destacar que a palavra oralituzada se inscreve no corpo e produz conhecimento, a autora afirma a potência da fala como matriz de temporalidade, ancorada na corporeidade, no gesto e na cadência. Nessa perspectiva, a linearidade cronológica e a autoridade da escrita são confrontadas por um tempo espiralar, em que o saber emerge da performance. É sob essa lógica que se compreende a força disruptiva do discurso de Salustiana. Ao declarar que não é apenas filha da terra, mas também quem a pariu, sua enunciação torna-se fundadora: não representa uma identidade preexistente, mas a constitui no próprio ato de fala. Em outro momento, ao reivindicar que a terra de Água Negra habita seu peito – e não o papel dos fazendeiros –, ela rompe com os regimes coloniais de propriedade, afirmando uma territorialidade viva, afetiva e incorporada. Seu corpo, nesse contexto, é solo e testemunho; sua palavra oralituzada, acontecimento e presença.

a palavra oraliturizada adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se evento não porque se cristalizou nos repertórios da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do narrador e na resposta coletiva. A palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. (Martins, 2021, pp. 80-81).

Quando Salustiana declara que pariu a terra, que dela brotou e que Água Negra mora em seu peito, sua palavra evoca uma memória individual e ao mesmo tempo atualiza um vínculo coletivo entre gerações, entre os vivos e os mortos, entre o humano e o sagrado. Tal como propõe Martins, a oralidade aqui não se limita a transmitir um conteúdo, mas convoca uma presença, articula uma rede de pertencimento e materializa um saber que é vivenciado no corpo e partilhado na escuta. Nesse sentido, a fala da parteira transforma a cena em um momento de reatualização ancestral, no qual a palavra oraliturizada instaura laços entre sujeitos encarnados e espirituais, entre o passado silenciado e um presente insurgente, abrindo espaço para uma cosmopercepção afro-indígena que se contrapõe à lógica colonial do pertencimento fundiário. Seu discurso, portanto, não busca validar-se pela lógica racional, mas pela verdade arraigada no vivido. Assim, o que se performa na ação narrada não é apenas uma denúncia à dominação fundiária ou religiosa, mas uma reordenação epistêmica: por meio da palavra dita – em confluência com a corporalidade que age e sente – reativa-se uma tradição de saber que persiste mesmo diante da tentativa de apagamento. A performance de Salu busca resistir à autoridade instituída e simultaneamente reestruturar o campo do dizer, abrindo brechas para formas de conhecimento e pertencimento que desestabilizam os paradigmas modernos de verdade, tempo e existência.

Sua enunciação pode ser lida à luz do conceito de *locus* fraturado, a mulher negra sertaneja – submetida a múltiplas violências de raça, gênero, classe e território – é ressemantizada como sujeito de conhecimento, matriz simbólica e força de criação política. A parteira que assiste aos nascimentos também dá formação à terra, tornando-se mediadora entre vida, território e ancestralidade. Ao recusar a lógica colonial da posse individual e afirmar uma ontologia do cuidado, Salu reivindica um pertencimento ancorado na reciprocidade e na preservação, em que o chão não é propriedade, mas extensão vital do corpo que o sustenta. Essa perspectiva se alinha à epistemologia do cuidado, conforme formulada por pensadoras negras feministas, na qual o conhecimento não se dissocia da prática, emerge das relações e se legitima pela experiência situada. Simultaneamente, sua fala denuncia as estruturas de

violência que incidem sobre a comunidade: a ameaça de expulsão, o fechamento do cemitério da Viração, a tentativa de apagar as memórias que conferem densidade à existência negra no sertão. Ao transformar o ato de maternal e o exercício de partejar em práticas coletivas de permanência, sua enunciação desestabiliza os pilares coloniais da propriedade, da religião cristã e da linguagem.

Do ponto de vista da construção narrativa, a mediação operada por Santa Rita Pescadeira permite que a voz de Salu se manifeste com plena autonomia. A adoção do discurso citado pela narradora espiritual acentua o grau de mimese e reforça a carga dramática do episódio, ao conferir ao personagem a autonomia sobre o conteúdo proferido, mesmo que inserido no escopo de uma voz narrativa dominante. O resultado é o fortalecimento da presença discursiva de uma mulher negra do sertão, cuja fala subverte a lógica da racionalidade fundiária e afirma um pertencimento relacional a partir da relação vital entre corpo feminino e espaço sertanejo. Essa arquitetura discursiva revela-se especialmente significativa ao renovar a trama na voz de uma figura feminina, negra e ancestral. Santa Rita aciona a fala direta da parteira como ferramenta contra-hegemônica de escuta e legitimação de saberes historicamente marginalizados. A voz de Salu não apenas reafirma sua permanência e a de sua gente em Água Negra, ela desloca o pertencimento da esfera jurídica para uma inscrição orgânica, experiencial e cosmológica. Nesse contexto, o partejar assume dimensão epistêmica e política, tornando-se emblema do enraizamento coletivo e da continuidade de tessituras relacionais que resistem à exclusão histórica.

Tal composição adquire relevância ao recentrar a cena na perspectiva de uma figura feminina, negra e ancestral. Mais do que inserir personagens femininas no enredo, o romance institui um regime de enunciação que reposiciona mulheres negras como protagonistas do saber vívido — uma inteligência gestada no cotidiano, na partilha e na resistência. A eleição de Santa Rita como canal dessa enunciação também revela uma concepção estética e espiritual alinhada ao papel central das mulheres no jarê, na tradição afro-indígena da Chapada Diamantina, historicamente transmitida por lideranças femininas africanas, as nagôs, conforme discutido no segundo capítulo desta tese. No universo ficcional, a religiosidade vinculada ao corpo, à terra e à ancestralidade atua como força desestabilizadora das estruturas coloniais. Como destaca Abdias Nascimento (2022), essas cosmologias permanecem como reservas de resistência ativa que, longe de serem absorvidas pelo imaginário ocidental, preservam sua integridade e produzem formas de existência irreduzíveis à racionalidade dominante. Santa Rita, nesse contexto, não se limita à dimensão espiritual: ela representa um modo outro de narrar — uma forma de inscrever o mundo a partir da sensibilidade, da

corporeidade e de lógicas não colonizadas. Ao possibilitar que Salu fale, a narradora encantada não se impõe sobre sua voz, mas a acompanha, instaurando um regime de partilha discursiva que constitui, ao mesmo tempo, gesto político e forma de permanência.

Em síntese, ao incorporar o testemunho de Salustiana ao desenvolvimento da trama, Santa Rita Pescadeira inaugura uma modalidade narrativa que articula espiritualidade, saber ancestral e protagonismo de mulheres negras, subvertendo a posição tradicional entre narrador e personagem, entre relato histórico e memória incorporada. O uso do discurso direto, nesse âmbito, não apenas potencializa a expressividade da voz feminina, como inscreve, na arquitetura da narrativa, uma ética da escuta e da transmissão consonante com os fundamentos da crítica decolonial.

A experiência laboral do partejar, transfigurada em linguagem, torna-se sinal de pertencimento e emblema da potência criadora das constelações relacionais que se estabelecem entre corporalidade feminina e território sertanejo. Essa proposta estética, sustentada pelo resgate da ancestralidade e pelo protagonismo de uma mulher negra sertaneja, integra-se ao projeto ético-político do romance, que confronta os alicerces do sistema-mundo colonial e propõe outras formas de narrar, conhecer e existir. No escopo deste estudo compreende-se a intervenção da narradora encantada constitui um ato de reexistência: ao devolver a palavra à parteira, Santa Rita também faz nascer uma história que se recusa ao apagamento, um corpo que interpela e uma terra que, uma vez dada à luz, não poderá mais ser expropriada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: MULHER E SERTÃO EM TRAVESSIA

Ao longo desta tese, buscou-se analisar como os romances *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes, e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, arquitetam vozes femininas que, em interlocução com o espaço sertanejo, inscrevem suas experiências de trabalho e religiosidade como forças moldantes de subjetividades em trânsito. Ao mobilizarem uma enunciação marcada pela dor, pela escuta e pela memória, as narradoras constroem um *lócus* fraturado, lugar tensionado por dissensos ontológicos e deslocamentos históricos, que subverte os pactos tradicionais da representação. São narrativas em que o corpo que fala e o território que o acolhe se entrecruzam numa tessitura sensível, capaz de romper silenciamentos herdados e atualizar as gramáticas da literatura de matriz sertaneja. Em consonância com a hipótese delineada na seção introdutória, demonstrou-se que os temas do labor e da fé, acionados pelas narradoras – ainda que por cadências narrativas e caminhos estéticos distintos – não operam como pano de fundo, mas como dispositivos críticos que desestabilizam os limites do dizer autorizado e confrontam os mecanismos estruturais de silenciamento impostos às corporalidades negras femininas. Em íntima relação com o sertão, essas vozes se colocam em travessia: recusam a fossilização do espaço como enclave arcaico e o protagonismo patriarcal que dele historicamente se apropriou, para fazer da linguagem um gesto de reivindicação histórica, afetiva e política.

A singularidade dessas vozes manifesta-se menos no conteúdo do relato e mais no modo como se projetam na tessitura narrativa, uma vez que se constituem como figuras que assumem a palavra e se narram a partir de sua própria interioridade. Essa escolha formal instaura uma focalização sensível, engajada e situada, por meio da qual o mundo narrado é filtrado pela experiência. A narração, nesse gesto, torna-se espaço em que memória, linguagem e agenciamento ético se articulam, produzindo sentidos que ultrapassam o relato e ressoam no horizonte político e estético da obra. Nas experiências evocadas – de fé, trabalho, dor e resistência – percebe-se um deslocamento firme das gramáticas hegemônicas que representaram o sertão como território da macheza épica, do mando patriarcal e da exclusão histórica. O embate contra a colonialidade manifesta-se no próprio corpo da linguagem, através de regimes enunciativos que recolocam o feminino negro como instância epistêmica e política. Ao tornarem matéria poética as continuidades entre opressões herdadas e violências persistentes, essas narrativas projetam inflexões estético-críticas que reconfiguram os modos de representar o sertão, compreendendo-o não apenas como geografia física, mas como território simbólico, disputado e em constante reinvenção. Erige-se, assim, uma

contranarrativa que rasura os contornos da tradição. Em lugar dos protagonismos já consagrados – o beato trágico, o jagunço valente, o coronel autoritário, o camponês resignado –, emergem presenças femininas em travessia, que elaboram com coragem e sensibilidade experiências encarnadas de fé, ruptura, cuidado e ancestralidade. *Corpo desfeito* e *Torto arado* dessacralizam o sertão enquanto enclave intocado e o redesenham como campo dinâmico de tensionamentos e deslocamentos, no qual a linguagem literária se converte em instrumento de reinvenção afetiva e crítica do mundo.

Em perspectiva comparativa, ambas as obras reelaboram os sentidos do sertão e das mulheres que nele habitam, embora por registros religiosos distintos. No romance de Jarid Arraes, a religiosidade católica não se limita a um dispositivo de opressão: se, de um lado, a hierarquia patriarcal da Igreja imprime marcas de controle sobre os corpos femininos e os destina à dor, de outro, é nesse mesmo campo simbólico que se insinuem fissuras de resistência, quando as mulheres tensionam os códigos impostos e reapropriam, em chave própria, os signos religiosos. Já em Itamar Vieira Junior, a religiosidade de matriz africana comparece como horizonte de vínculos comunitários e igualitários, instaurando uma cosmologia de reciprocidade com a terra e fortalecendo redes de cuidado, em especial pela centralidade do feminino nas encantarias. Assim, enquanto em *Corpo desfeito* o elemento religioso opera de modo ambíguo, como espaço simultâneo de sujeição e insubmissão, em *Torto arado*, constitui-se como território de preservação da memória e de reinvenção coletiva.

Outro ponto de convergência entre as obras é a representação do labor materno. Em Arraes, a maternidade aparece atravessada pela dor e pela violência, convertida em metáfora da brutalidade que incide sobre o corpo feminino e reforçada pelos códigos religiosos que o normatizam. Contudo, mesmo nesse cenário adverso, as mães elaboram, nos limites do que lhes é possível, formas fraturadas de acolhimento, em que a fragilidade não apaga, mas antes evidencia a persistência de um cuidado. A maternidade, assim, figura como espaço ambíguo, em que brutalidade e afeto coexistem. Já em Vieira Junior, marcada pelos vínculos com a terra e pelas redes de cuidado forjadas nas encantarias, a maternidade assume contornos de acolhimento e fecundidade, figurada no gesto das mãos côncavas da parteira, que recebem a criança e instauram o primeiro espaço de pertencimento fora do corpo materno.

A dimensão onírica também se revela emblemática nas duas narrativas. Em *Corpo desfeito*, o sonho de Marlene encarna uma metáfora da opressão corpórea: experiência que aprisiona, pois traduz a interiorização da violência que pesa sobre o corpo feminino e o converte em espaço de dor. Nesse caso, o sonho reforça a fratura da existência, revelando como as tramas coloniais, patriarcais e religiosas limitam a agência da personagem. Em *Torto*

arado, de outro lado, o sonho de Belonísia figura como metáfora de libertação, mobilizando imagens de abertura e transcendência, em que o corpo se desloca de sua condição de ferida para a de potência. Se em Arraes o sonho caminha para a clausura, em Vieira Junior ele delinea horizonte de emancipação, instaurando possibilidades de rearticulação do corpo, da linguagem e da comunidade.

Dessas aproximações, infere-se que sertão e feminino se confluem ou se enredam de forma indissociável, configurando um *locus* fraturado inscrito na ordem do inesgotável: um território em que a violência não extingue a vida, mas, paradoxalmente, convoca a reinvenção. Em última instância, sertão e feminino se articulam como território de contradições, em que a religião pode ser tanto instrumento de subjugação quanto de insurgência; em que a maternidade oscila entre a violência e o gesto de acolhimento; em que o sonho figura ora como prisão, ora como emancipação. Nesse entrecruzamento, o feminino não se reduz à condição de vítima, mas se enuncia como potência de reinvenção, capaz de reconfigurar espaço, linguagem e modos de existência no sertão.

As análises aqui empreendidas evidenciaram, ainda, que os romances mobilizam soluções narrativas que rompem com a linearidade clássica da trama, instituindo um regime de vozes articuladas, em que a experiência feminina emerge como campo plural de recepção, rememoração e transmissão. Ao assumirem a função de narradoras conscientes de seu próprio gesto, as personagens se posicionam como pontes, transpassando o vivido e o contado, costurando corpo e memória, articulando trauma e reconstrução. Esse gesto de narrar implica o reconhecimento da fratura que separa o que se recorda do que se herda. É nesse intervalo que se forja um modo de dizer simultaneamente íntimo e coletivo, sustentado pela oralidade, pela circularidade temporal e pelo saber comunitário. A memória, nesses romances, não se circunscreve a um eu isolado, mas configura-se como território compartilhado, tecido por vínculos espirituais e afetivos que atravessam gerações. A narração converte-se, assim, em prática de atualização, ritual de presença e política da linguagem. A voz feminina que enuncia reinscreve o sertão como paisagem em trânsito, onde o passado reverbera sem paralisar, e onde a palavra, lavrada no corpo como terra de memória, germina entre feridas e sementes, afirmando-se como travessia contínua e reinvenção do mundo.

Embora a confluência entre mulher e sertão já tenha sido explorada paralelamente na análise dos efeitos da narração autodiegética, abre-se o momento de considerar com maior acuidade essa articulação, com atenção aos modos singulares pelos quais cada romance plasma tal relação em seu tecido narrativo. Esse gesto analítico não apenas ilumina os percursos das personagens femininas em sua travessia subjetiva, mas revela também como o

discurso narrativo dissolve os contornos rígidos entre sujeito e espaço, concebendo uma tessitura de pertencimento em que identidade, memória e afeto se entrecruzam. O sertão, longe de ser mero enclave geográfico, adensa-se como extensão sensível da personagem: campo de disputa simbólica, reverberação histórica e superfície em que se delineiam as marcas da existência. Ao fazer da espacialidade uma dimensão vivida na linguagem, as narrativas forjam um pertencimento que é ao mesmo tempo íntimo e político, situado e relacional.

Tal dinâmica se intensifica quando se leva em conta um ponto de inflexão comum às duas obras: a agência narrativa feminina inserida em contextos sertanejos marcados por opressões estruturais. À luz da concepção de espaço como dimensão “relacional” e “em permanente constituição” (Massey, 2008), o sertão pode ser compreendido não como um cenário fixo, homogêneo ou naturalizado, apartado das subjetividades que o atravessam, mas como um campo de forças simbólicas em que se enunciam disputas, negociações e reconfigurações identitárias. Trata-se, portanto, de uma espacialidade permeada por relações sociais, afetivas e históricas em constante processo de produção, em que o território é continuamente moldado pelas práticas, memórias e agenciamentos dos sujeitos que o habitam. Desse modo, o espaço sertanejo narrado por vozes femininas negras emerge como território de inscrição sensível da experiência e da memória, em que os gestos cotidianos de resistência e pertença produzem reorientações críticas na representação da identidade e da história.

Em dissonância com essa inflexão, a literatura de matriz sertaneja, ao longo do tempo, construiu o sertão e a mulher como figuras lateralizadas, frequentemente codificadas por um vocabulário de estagnação e rusticidade, engessadas em paisagens de silêncio ou de subalternidade naturalizada. Tal fixação simbólica não apenas os manteve à margem da narrativa nacional, como também os aprisionou em um tempo sem fluxo: um tempo que não avança, não transforma, não escuta. Nesse enquadre, a espacialidade sertaneja tornou-se o palco onde a alteridade feminina era representada como opaca ou exótica, interdita de narrar a si mesma. No interior do projeto regionalista consolidado ao longo do século XX, essas construções narrativas não apenas fixaram estereótipos, mas os naturalizaram sob o pretexto de autenticidade cultural, contribuindo para a elaboração de um imaginário nacional que associava o sertão à interioridade rude e a mulher ao mutismo, à servidão afetiva ou à irracionalidade mística. Contudo, esse regime representacional, alicerçado em um sistema de valores forjado pela racionalidade moderna e excludente, tem sido progressivamente desestabilizado por produções literárias contemporâneas que tensionam seus parâmetros e deslocam suas categorias normativas. Entre essas produções operam a partir de outras

gramáticas do sensível, mais plurais e implicadas na restituição de agências historicamente negadas às corporalidades subalternizadas.

Ao examinar os mecanismos discursivos que sustentaram o imaginário sobre o sertão nordestino, Albuquerque Júnior (2021) demonstra como a ficção regionalista dos anos 1930 cristalizou esse espaço como metáfora da carência, da dureza e da marginalidade. Tal instância passou a ser representada como território homogêneo e anacrônico, habitado por sujeitos resignados à escassez e à exclusão. Entre os eixos temáticos instituídos por esse ciclo literário, ganharam destaque: a decadência da sociedade açucareira, a contraposição entre fanatismo religioso e banditismo social, o coronelismo e seus jagunços e, sobretudo, a seca, não apenas como fenômeno climático, mas como narrativa política e simbólica. Nos termos do historiador, a chamada “epopeia da retirada” (cf. p. 137) transforma o êxodo provocado pela fome em uma jornada de expiação, reiterando a imagem trágica da região. A paisagem sertaneja, nesse contexto, é figurada como um inferno em ruínas – marcada por fogo, ossadas, miséria e desolação –, naturalizando a exclusão e legitimando uma noção de destino imutável. Reduzida à lógica da seca, a região tem suas múltiplas geografias, historicidades e formas de vida sistematicamente apagadas. Ainda que mobilizado sob o signo da denúncia, esse projeto ficcional acaba por reiterar uma moldura simbólica fatalista, obscurecendo as possibilidades de agência dos sujeitos sertanejos e convertendo a desigualdade social em traço identitário essencializado. Essa construção imagética, como aponta Moraes (2003), opera uma “ideologia geográfica”: transforma o sertão em um “outro geográfico”, um espaço disciplinado e instrumentalizado pelos interesses do poder global, reforçando uma leitura deturpada da história regional, ancorada na nostalgia de uma suposta ordem colonial perdida. Por essa via, o modelo estético-intelectual forjado pelo romance de 1930 adquiriu status de hegemonia, impondo uma retórica simbólica da miséria e do sofrimento que não apenas reifica a dor como destino, mas silencia formas alternativas de r-existência, sustentadas por saberes enraizados, práticas comunitárias e horizontes insurgentes que compõem a tessitura plural da experiência sertaneja.

Paralelamente, a representação do feminino no interior desse sertão literário não escapou à mesma lógica reducionista e hierarquizante. Como observa Santini (2018a), no interior da tradição regionalista, a mulher é majoritariamente figurada em papéis periféricos, limitada a funções narrativas acessórias e desprovida de agência. Mesmo quando sua presença é crucial para o desenrolar dos acontecimentos – seja como figura de sustentação afetiva, seja como catalisadora dos conflitos centrais –, sua inscrição simbólica no tecido narrativo permanece subordinada, confinada a estereótipos que reforçam uma posição de marginalidade

estrutural. Essa recorrência revela uma configuração estética em que o protagonismo discursivo das personagens femininas é sistematicamente deslocado, negando-lhes o direito à enunciação plena e à construção autônoma de subjetividade. Em vez de complexificadas como sujeitos históricos e desejantes, essas mulheres são frequentemente apresentadas sob o signo da passividade, do sofrimento resignado ou do silenciamento, operando como metáforas de uma alteridade a ser tutelada, domada ou sacrificada em nome de uma narrativa centrada na experiência masculina do sertão. Dessa forma, a tradição regionalista não apenas cristaliza um modelo de sertão como espaço de miséria e expiação, mas também contribui para a fixação de uma geopolítica da representação que marginaliza as vozes femininas, reproduzindo no plano estético os dispositivos de gênero e poder que operam historicamente na constituição da desigualdade social.

Em estudo posterior, Santini (2019a) observa que o modelo tradicional de representação do sertão passa a ser tensionado a partir de um rearranjo narrativo decisivo na literatura brasileira, inaugurado pela obra de João Guimarães Rosa. Em sua perspectiva, a produção ficcional de Rosa desloca os fundamentos internos da espacialidade sertaneja, enunciando uma nova lógica de representação. Em vez de superar o sertão como tema, conforme propôs Antonio Candido, o ficcionista mineiro o reconfigura como um espaço múltiplo, polifônico e profundamente arraigado em experiências culturais e linguísticas heterogêneas. O que se opera, nesse sentido, não é uma negação do regional, mas sua complexificação: a espacialidade sertaneja deixa de ser concebida como fossilizada, subalternizada e monocórdica e passa a figurar como campo de produção simbólica permeado por temporalidades não lineares, vozes dissonantes e subjetividades em travessia, portanto, aberto à ambiguidade, à experimentação e à escuta das alteridades. A partir dessa virada estética, a literatura brasileira das décadas subsequentes deixa de figurar o sertão como cenário estagnado ou metáfora da falta, e passa a concebê-lo como espaço relacional, para usar os termos de Doreen Massey (2008): uma construção social, política e afetiva em constante constituição, resultante da inter-relação de trajetórias, temporalidades e práticas subjetivas. No cenário literário contemporâneo, o processo de representação do sertão adquire fôlego renovado e sofisticação conceitual. Como assinala Santini, autores como Maria Valéria Rezende, Marcelino Freire e o próprio Ronaldo Correia de Brito, em fases mais recentes de sua trajetória, desempenham papel decisivo na construção de uma cartografia renovada da experiência sertaneja, reconfigurando suas formas de representação no panorama contemporâneo da literatura brasileira. Suas obras rompem com os paradigmas cristalizadores instituídos pelo romance regionalista dos anos 1930, deslocando o sertão de

uma imagem ancorada no determinismo geográfico e na imobilidade histórica e ressignificando-o como espaço de disputa simbólica, agência subjetiva e emergência de formas de saber contra-hegemônicas. Nesse horizonte, o sertão é narrado como território de invenção estética e reconstrução da memória coletiva. Em oposição aos textos literários problematizados por Albuquerque Junior (2021), irrompem perspectivas que promovem uma reapropriação crítica da paisagem sertaneja como espaço relacional, investido de historicidade e abertura epistemológica.

No que se refere à experiência feminina na espacialidade sertaneja, observa-se, na produção ficcional contemporânea, um deslocamento estético e político que reconfigura o sertão como zona de travessia, de fluidez identitária e de reestruturação discursiva. Santini (2018a; 2018c; 2019b) demonstra como esse espaço, tradicionalmente representado sob o signo da marginalidade e da estagnação histórica, passa a ser atravessado por processos de subjetivação que operam sua ressemantização. Esse movimento se intensifica especialmente com a centralidade conferida a personagens femininas que, ao invés de permanecerem relegadas a funções periféricas, assumem o lugar de agentes da narrativa. A figura da mulher, antes silenciada ou aprisionada em estereótipos redutores, assume o protagonismo, articulando corpo e voz na criação de novas formas de habitar e transformar o território que a circunscreve. Assim, tanto o sertão quanto o feminino, antes submetidos a representações estagnadas e normativas, passam, ao longo da tradição literária, por um processo diacrônico de reelaboração. De espaço cristalizado, o sertão torna-se território simbólico em disputa; de figura marginal, a mulher torna-se agente de linguagem, memória e transformação. A literatura, nesse percurso, afirma-se não apenas como instância de reprodução de imaginários hegemônicos, mas como território de insurgência simbólica, apto a tensionar os alicerces da tradição e a reconfigurar os regimes de visibilidade.

Tendo em vista esse duplo diagnóstico no interior do cânone literário brasileiro – i) de que tanto a figura da mulher quanto a representação do sertão foram reiteradamente fixadas em lugares de marginalidade, silenciamento e estagnação histórica; e ii) de que se reconhece, por outro lado, a emergência de uma tradição literária contemporânea que vem promovendo o deslocamento desses vetores simbólicos por meio de estéticas políticas de representação contra-hegemônicas, capazes de tensionar e ressignificar convenções dominantes –, preocupamo-nos também, no transcurso desta tese, em demonstrar de que modo as categorias “feminino” e “sertão” são reconstruídas em regime de travessia nas obras *Corpo desfeito* e *Torto arado*.

Ao longo das análises empreendidas, tornou-se evidente que ambos os romances tensionam os paradigmas estéticos e epistêmicos que enquadraram essas categorias em um horizonte de subalternidade. Atravessando e desestabilizando as convenções coloniais que forjaram esse duplo – mulher e sertão – como alteridades tuteladas, as narrativas estabelecem um deslocamento que não é apenas formal ou geográfico, mas simultaneamente ético, ontológico e político. Nesse processo, a travessia assume a forma de uma sublevação narrativa que reposiciona corpos e territórios subalternizados em novos regimes de significação. Mulheres negras sertanejas, tradicionalmente silenciadas ou marginalizadas nos discursos hegemônicos, passam a figurar como sujeitos de enunciação, reivindicando a memória, o cuidado, o trabalho e a espiritualidade como pilares de uma ordem simbólica contra-hegemônica. Ao mesmo tempo, o sertão deixa de ser enquadrado como espaço de orfandade e ruína para tornar-se território relacional, sensorial e ancestral, conformado por práticas subjetivas e cosmologias não ocidentais. Essas escolhas formais e políticas, portanto, instauram uma contraestética capaz de revelar outras formas de existência.

Diante dessa leitura, evidencia-se que essas narrativas se inserem na constelação de obras que vêm ressemantizando o sertão. Tanto em Jarid Arraes quanto em Itamar Vieira Junior, o espaço sertanejo e a personagem feminina já não se configuram como imagens passivas, homogêneas ou destituídas de agência. Ao contrário, são concebidos como instâncias relacionais, permeadas por história, conflito e subjetividade. Evidencia-se, assim, um deslocamento na representação da espacialidade sertaneja, que passa a ser narrada a partir de um interior enunciativo, por vozes femininas que articulam memória, corpo e resistência. A presença de narradoras autodiegéticas atua como elemento formal nuclear nesse processo: ao assumirem a palavra, essas personagens reivindicam não apenas o direito de narrar a si mesmas, mas também o de transformar o espaço que as constitui – e pelo qual, simultaneamente, são transformadas. Mulher e sertão, nesse contexto, formam um eixo de indissociabilidade simbólica: o corpo feminino, marcado por violências e resistências, e a terra sertaneja, tecida por fissuras e reexistências, imbricam-se numa cartografia narrativa que produz novos códigos representacionais. *Corpo desfeito* e *Torto arado*, portanto, não apenas atualizam o imaginário do sertão na literatura brasileira contemporânea, mas o fazem por meio de um giro ético e estético que reposiciona o feminino como centro articulador da experiência narrativa. Nesse gesto, integram-se ao projeto literário mais amplo de reencantar os espaços periféricos como potências de criação simbólica.

A análise do romance *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes, evidenciou de forma contundente como a narradora Amanda articula uma elaboração crítica das dinâmicas de

opressão e resistência no sertão de Juazeiro do Norte. A experiência da personagem, marcada por violências simbólicas, religiosas e corporais, indica a densa correlação entre corpo e espaço, tornando a geografia sertaneja não apenas cenário, mas extensão sensível de sua subjetividade. Sua voz, marcada pela dor e pela clausura, ecoa como força de elaboração de um sertão vívido, um espaço que se constrói na tensão entre o domínio simbólico-religioso e a possibilidade de insubordinação silenciosa. A estátua de Fabiana, erigida por Marlene e devotada como figura santa que vigia Amanda, opera paradoxalmente como símbolo de uma reconfiguração do universo sertanejo por mãos femininas e, ao mesmo tempo, como manutenção das estruturas patriarcais e coloniais. Embora Marlene, mulher sertaneja marcada pela experiência do luto, mobilize seu gesto para inscrever a memória da filha na paisagem social, sua ação não rompe com os dispositivos simbólicos que subordinam o feminino. Ao contrário, ao elevar Fabiana à condição de santa protetora, Marlene reinscreve valores cristãos disciplinadores, reafirmando a lógica de pureza, sacralidade e docilidade atribuída à mulher morta. Assim, ainda que assuma uma aparência de transgressão – erguendo, por conta própria, um monumento à filha e criando um culto paralelo à devoção oficial de Juazeiro do Norte – sua prática permanece ancorada na reprodução de valores cristãos normativos e na legitimação de uma ordem patriarcal que naturaliza a vigilância e o controle sobre os corpos femininos. Nesse sentido, a narrativa evidencia como a agência feminina, no interior de um sistema de opressão simbólica e material, pode ser cooptada pela própria estrutura que pretende tensionar, instaurando reconfigurações que, embora se anunciem como insurgentes, reiteram o sertão como espaço ontologicamente patriarcal e cristão.

Nesse contexto, o corpo de Amanda torna-se o primeiro território de conflito. A cena inicial, em que a narradora aparece ajoelhada e despida diante da estátua, figura o ponto de máxima vulnerabilidade física e psíquica. No entanto, é também nessa cena que a resistência começa a se insinuar: o gesto de abaixar a cabeça, à primeira vista submisso, interpretado como recusa silenciosa, como semente de uma resistência que se articula pela negativa, pela hesitação, pelo deslocamento do olhar. A chama da vela que “se debate em reflexos na parede” (p. 4) torna-se a metáfora viva desse embate interno, uma subjetividade que, embora encurralada, não se rende por completo. Ao assumir o comando da narrativa, Amanda ressignifica o sertão: aquilo que antes se apresentava como espaço externo de dominação passa a ser traduzido em linguagem sensível, em relato corporal. A narração, nesse processo, constitui-se de modo ambíguo, como enunciativa da opressão, mas também como instauradora de outro regime de sentido. É pela palavra que a personagem se inscreve como sujeito e reelabora o espaço que habita.

Essa dinâmica revela que, no romance de Arraes, mulher e sertão são categorias indissociáveis. O sertão não se mostra como um lugar alheio às personagens femininas, mas como um território simbólico que se projeta em suas corporalidades, que as oprime, mas também lhe dá instrumentos para o protagonismo e a resistência, ainda que dentro de suas contradições. E, mais do que isso, o sertão dá indícios que pode ser transformado a partir das experiências femininas. Ao situar sua avó Marlene no contexto religioso de Juazeiro do Norte, a narradora revela como suas experiências são condicionadas e condicionam um espaço onde identidades, afetos e poderes se entrecruzam. A relação de Marlene com elementos religiosos próprios do território que habita ilumina um constante processo de negociação entre forças que buscam restringi-la e práticas subjetivas que ela aciona para tentar subvertê-las. Nesse debate, emerge a ambiguidade de seu lugar no mundo: Marlene oscila entre o desejo de ruptura e a reprodução inconsciente das estruturas de opressão que a marcaram. Sua trajetória descortina não apenas uma tentativa de resistência, mas também os limites impostos por um espaço que, embora vívido, é atravessado por discursos normativos que organizam as possibilidades de ação.

O “sonho” de Marlene, que transforma sua filha morta em santa, que uma leitura pautada no senso comum classificaria como simples manifestação de delírio ou fuga da realidade, sob a ótica feminista decolonial, pode ser compreendida como uma resposta simbólica e afetiva a uma experiência traumática de uma mulher submetida a opressões interseccionais. Ao tentar elaborar a dor da perda e atenuar a culpa que a consome, ela mobiliza elementos do imaginário local, impregnados pela religiosidade popular, devoção e mitos sertanejos, para reconstruir seu sentido de mundo. Dentro da lógica patriarcal, tal gesto seria simplesmente classificado como loucura. No entanto, à luz do espaço relacional, essa experiência pode ser lida como uma tentativa de reexistência: uma ação situada que, mesmo condicionada pelos códigos do espaço que habita, reorganiza os sentidos atribuídos à dor, à culpa e à maternidade.

Pela perspectiva de Amanda – uma narradora que, embora sofra as agressões da avó, demonstra empatia e reluta em reagir – constrói-se uma compreensão crítica, empática e não maniqueísta. É através desse olhar que Marlene encarna a fratura: seu modo de agir e perceber o mundo é resultado da sobreposição de discursos opressivos – religiosos, morais, familiares – e de tentativas de resistência que não se encaixam nos modelos hegemônicos da senhora devota. Sua aparente “loucura” não configura alienação, mas um recurso estético de fratura. Sua voz tensiona os limites da linguagem hegemônica e, ao mesmo tempo em que mobiliza os signos do mundo que a subalterniza, os reveste de novas intensidades, abrindo outras

possibilidades de sentido. Reduzir a conduta de Marlene à loucura, como opera o olhar normativo fundado na racionalidade virilista e colonial, é negar as tramas interseccionais que atravessam mulheres semelhantes a ela, bem como deslegitimar os saberes não hegemônicos com os quais elaboram a dor, a espiritualidade e o mundo vivido. A linha entre juízo e loucura, nesse caso, é tênue não por falta de clareza da personagem, mas pela complexidade das forças que a atravessam. A tragédia de Marlene, relatada por Amanda, como mulher subjugada, caluniada e violentada, revela-se na medida em que sua resistência não se dá por meio de confrontos abertos, mas por meio de gestos simbólicos, deslocamentos e elaborações subjetivas que tensionam a normatividade. Em seu ato de narrar, Amanda resgata os sofrimentos de Marlene, justamente para mostrar que suas armas são precárias, ambíguas e, por isso mesmo, profundamente reveladoras da condição histórica e existencial das mulheres que habitam as margens em múltiplas facetas.

A complexidade que atravessa a personagem Marlene torna-se ainda mais instigante quando evidenciada à luz da crítica de Santini (2018a), que discute a relação entre mulher e sertão na literatura brasileira. A autora observa que, historicamente, o sertão foi construído como uma constelação de sentidos marcadamente masculinos, em que o código de honra, a força física, a virilidade e a violência encapsularam as representações dominantes do mundo sertanejo. Nesse imaginário, a mulher aparece quase sempre subordinada às figuras masculinas, como coadjuvante, símbolo de sensibilidade ou moralidade, especificamente como sujeito pleno. Santini aponta que, nos casos em que há subversão da ordem patriarcal e a mulher assume o centro da narrativa, sua figura costuma ser representada de forma ambígua ou marcada pela demonização, o que caracteriza uma resposta simbólica à quebra das expectativas impostas pelo sistema patriarcal.

Em *Corpo desfeito*, embora a protagonista e narradora seja Amanda, a figura de Marlene, sua avó, assume um lugar emblemático na tessitura narrativa. A personagem corporifica, de maneira expressiva, a ambiguidade apontada por Santini (2018a) em seu estudo. Tal ambivalência manifesta-se, sobretudo, na relação que Marlene estabelece com o marido Jorge: indivíduo que encarna o modelo patriarcal autoritário, para quem esposa e filha são reduzidas à condição de serviçais, sujeitas a um regime de controle violento e absoluto sobre seus corpos; ele sente-se autorizado a difamá-los, surrá-los, mutilá-los conforme sua vontade. Diante de Jorge, Marlene adota uma postura de submissão e silenciamento, conformando-se às dinâmicas de opressão que estruturam o espaço doméstico. Dedicar-se aos serviços de limpeza da casa, de cuidado e alimentação do marido agressor, reproduzindo, assim, o papel esperado dentro da estrutura patriarcal que rege seu cotidiano. No entanto, na

ausência da figura masculina, Marlene incorpora os mesmos códigos de autoridade que a oprimem: apropriando-se da posição simbólica de poder, assume o controle sobre o ambiente do lar, exige os serviços de cuidado, a organização da casa, ocupa a cadeira de balanço do patriarca, assiste televisão, revelando uma postura de dominação e violência em relação à neta. Sua posição se desloca, na perspectiva de Amanda, entre a vítima e o algoz, entre a mulher subjugada e a mulher que reitera, por meio de práticas autoritárias e religiosas, a mesma lógica opressiva que a moldou.

A demonização de Marlene, portanto, não é fruto de uma construção maniqueísta da narrativa, mas expressão de um conflito mais profundo. Ela ocupa um *lócus* fraturado, entre o desejo de pertencimento ao imaginário religioso e familiar e a impossibilidade de romper com as estruturas que internalizou. Ao se apropriar dos elementos do sistema que a oprime para criar suas próprias formas de expiação e controle, Marlene resiste, mas também perpetua, em sua ambiguidade, a violência daquele sertão simbólico ainda regido por lógicas patriarcais, exposto na crítica de Santini (2018a). Assim, a construção da personagem Marlene na diegese não se restringe em suas ações vilanescas, antes, no modo como sua presença tensiona as fronteiras entre opressão e agência, delírio e ritual, submissão e poder, configurando-se, assim, como figura emblemática da mulher sertaneja que não encontra lugar pleno na resistência. Nesse ponto, o *lócus* fraturado se projeta para além de categoria analítica e se firma como metáfora eloquente: é, simultaneamente, sertão e feminino, instâncias atravessadas por múltiplas contradições, em que convivem subordinação e insurgência, silêncio e palavra, vítima e algoz, desolação e germinação.

Outro ponto instigante, em *Corpo desfeito*, corresponde à dimensão feminina e a construção do espaço sertanejo por meio da resignificação da fé, entre o sagrado oficial e o sagrado insurgente. No romance, o espaço do sertão é construído a partir da vivência das personagens e das práticas simbólicas que atualizam, e subvertem, sentidos dominantes. Um dos eixos centrais dessa construção é a resignificação da fé como elemento de produção de territorialidade. Conforme detalhado no capítulo “Práticas religiosas”, a narrativa contrapõe dois ícones simbólicos que condensam essa disputa: a estátua de Padre Cícero, figura monumental da religiosidade popular sertaneja, e a estátua de Fabiana, filha morta de Marlene, transformada em objeto de devoção íntima. Ambas as figuras apresentam uma característica revelada no romance: não são aceitas nos espaços eclesiais formais. Padre Cícero nunca foi canonizado oficialmente pela Igreja Católica, e sua imagem, embora rejeitada pelo clero, pulsa viva nas ruas, nos comércios, nas casas e nas promessas do povo,

enquanto a estátua de Fabiana permanece restrita ao altar doméstico criado por sua mãe, Marlene numa tentativa de dar sentido ao luto e à culpa.

Essa relação ambivalente com o sagrado institucionalizado revela uma lógica devocional que, conforme aponta Amaral (2017), é própria da religiosidade popular sertaneja. A devoção ao “Padim Ciço” se estrutura fora das instâncias oficiais da Igreja, e constitui um espaço de transcendência e imanência enraizado no cotidiano do povo, que ressignifica símbolos e recria sentidos a partir de sua experiência concreta de dor, esperança e resistência. Nesse contexto, a fé não é mero dogma, mas força organizadora do mundo, forma de interpretar e viver a realidade. Como afirma Amaral (2017, p. 148), “a preservação desse espaço por meio da devoção [...] influencia determinantemente em sua própria identidade, acrescentando ou acentuando características como uma visão poética da realidade, uma apropriação dos símbolos, uma resistência à desesperança”.

É exatamente essa lógica que move Marlene: ao criar a estátua da filha morta e consagrá-la como “Santa Mãe, Santa Filha”, ela repete, em chave íntima e feminina, o gesto coletivo do povo de Juazeiro que santificou Cícero sem autorização eclesial. Ou seja, a personagem enlutada mobiliza uma dinâmica semelhante à devoção popular sertaneja de Padre Cícero, ao criar, no espaço em que habita, uma forma de religiosidade que articula o sagrado à experiência cotidiana, fundindo transcendência e imanência. A semelhança não é fortuita: ambas as figuras não são aceitas pela Igreja, mas tornam-se centrais nas práticas espirituais, ganhando significado e poder dentro de uma estrutura paralela de sacralidade. Marlene, marcada por um *locus* fraturado entre culpa, dor e fé, aciona os mesmos mecanismos simbólicos que sustentam o culto a Padre Cícero: transforma a ausência em presença, o trauma em imagem, e o corpo feminino morto em objeto vivo de devoção. Nesse gesto, Marlene não apenas criou um espaço sagrado, mas construiu uma nova espacialidade espiritual no interior da casa, resgatando Fabiana do esquecimento e da invisibilidade.

A força simbólica desse gesto narrativo evidencia também um aspecto fundamental do processo criativo de Jarid Arraes: sua escrita dialoga profundamente com a própria lógica do discurso religioso popular. Como observa Paula (2014, p. 485), “a religião ópera com o discurso figurado, alegórico, muito próximo do discurso metafórico da literatura”, enquanto o discurso literário, por sua vez, “preserva e transforma a linguagem cotidiana, ampliando os sentidos”. Assim, a narrativa de Arraes mobiliza, pela via da metáfora, os mesmos recursos retóricos que sustentam o imaginário devocional, construindo uma narrativa que reinscreve a fé popular sertaneja sob o ponto de vista feminino e subalterno. Nesse sentido, a metáfora, como já indicou Paul Ricoeur (1988), atua como ferramenta poderosa de refiguração

simbólica da realidade, permitindo à literatura não apenas representar o mundo, mas redescrevê-lo ficcionalmente.

Dessa forma, *Corpo desfeito* ressignifica o sertão mediante a representação do espaço devocional fora da instituição oficial. A manifestação de fé se realiza nas práticas cotidianas, nas redes de afeto, nos rituais inventados pelas mulheres, nos altares domésticos e nas lembranças materializadas por imagens, velas e orações. O sagrado se torna múltiplo, rizomático e relacional, produzindo outros modos de pertencimento e resistência, sobretudo para aqueles que foram excluídos da linguagem oficial do sagrado. A fé, nesse sentido, não é apenas consolo, mas instrumento de criação de sentido, de reinvenção da vida, e de ocupação do espaço com outros códigos de valor.

O que *Corpo desfeito* insinua, portanto, é que a fé, quando ressignificada pela experiência feminina, torna-se uma forma de reconfigurar o espaço e a memória, de marcar presença onde houve apagamento, e de instaurar novas possibilidades de existência dentro de estruturas opressivas. Se a imagem de Padre Cícero se ergue imponente no alto do Horto, sancionada pelo povo, mas recusada pela instituição, a imagem de Fabiana, embora contida no espaço íntimo, desafia silenciosamente o monopólio da Igreja sobre a santidade, ao instaurar uma devoção radicalmente pessoal, feminina e transgressora.

Assim, Jarid Arraes retoma e ressignifica elementos emblemáticos da cultura sertaneja. Inscreve-se, assim, na paisagem literária do sertão uma proposta de espiritualidade insurgente, construídas por mulheres que, como Marlene, mesmo dominadas pelos discursos da culpa e da obediência, reinventam seus espaços e seus símbolos para fazer da fé uma forma de existência e de resistência. Essa operação narrativa participa de um processo mais amplo de ressemantização do sertão, em que o espaço, em vez de ser fixado por traços estereotipados como aridez, misticismo rudimentar ou atraso, passa a ser constituída por experiências subjetivas, afetivas e políticas das personagens femininas que o habitam. Ao representar o sertão como um espaço simbólico em disputa – entre opressão e reexistência, entre tradição e ruptura – Arraes subverte a lógica natural que Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2021) denomina como “invenção do sertão”: uma construção discursiva consolidada ao longo do tempo por meio da literatura, da historiografia e da ciência, que naturalizou a região como o “outro interno” do Brasil, um espaço de marginalidade, atraso e diferença negativa. Ao reinscrever o sertão a partir da perspectiva feminina, reconfiguram-se os contornos do espaço literário, desestabilizando os signos cristalizados pela tradição regionalista e produzindo uma nova gramática espacial, que ainda passará por um processo contínuo de reconstrução.

O desfecho do romance revela-se emblemático nesse horizonte de sentidos. A cena em que Amanda se ergue e volta as costas para a estátua assentada sobre a “terra mexida” instaura um marco de transição simbólica entre o que se rompeu, o que persiste e o que ainda pode vir a ser. Esse chão revolvido, sob o qual jaz o corpo da avó, figura não apenas um território literal de sepultamento, mas um campo de disputa semântica: essa terra mexida seria o sertão ressemantizado, desestabilizado em sua ordem vertical de mando e reverência? Ou, antes, um limiar de travessia, onde os signos da tradição são desenterrados para dar lugar a outros modos de inscrição histórica, afetiva e política? Ao se colocar de pé diante dessa paisagem alterada, Amanda desafia a memória que a fixava no luto e na dor e sinaliza, com o gesto do corpo que se move, a possibilidade de um tempo porvir, gestado na recusa e na reinvenção.

Noutros termos, essa passagem final da narrativa evoca o fim de um ciclo de submissão e o início de uma travessia: entre os corpos femininos do passado, imobilizados no presente – Marlene e a estátua, figuras femininas, material e simbólica, de um sertão reconfigurado, embora com muitos vestígios de um sertão disciplinador – e o corpo da narradora que, ao erguê-lo, no presente, em direção ao futuro, imprime um gesto de ruptura e reconfiguração. Ao evocar a “terra mexida”, o texto sugere um lugar de sepultamento (da tradição), mas também de movimento e fertilidade, uma terra simbólica que, antes fixada por estereótipos de estagnação e dor, é agora perturbada, revirada, preparada para ser semeada de outras narrativas. As mulheres que antes carregaram os códigos da repressão, mesmo quando mediadoras de fé e silêncio, abrem espaço, com seus próprios gestos, para a reinvenção de um território.

Por fim, nesse movimento, o corpo de Amanda que se ergue e avança com os vestidos – peças que remetem à moralidade rígida e à contenção dos desejos femininos no contexto da religiosidade patriarcal – representa mais do que um deslocamento físico: condensa uma subjetividade em processo, marcada por tensões entre herança e reinvenção. Ao não abandonar essas vestes, e seguir com elas, Amanda não apenas evidencia os traços ainda persistentes da tradição que a moldou, como também imprime novo sentido ao que outrora significava docilidade e submissão. O que era imposição converte-se em vestígio crítico. A indumentária, agora descolada de seu uso normativo, torna-se sinal de uma travessia que não apaga o passado, mas o reinscreve em outro horizonte de sentido. Trata-se de uma caminhada marcada por contradições em que o sertão, tal como a mulher que o atravessa, revela-se território permeável a outras formas de sentir, narrar e pertencer. Já não se trata de um espaço condenado à estagnação, mas de um chão fraturado onde germinam sentidos outros de ser,

sentir e pertencer. Assim, mulher e sertão não se desvinculam completamente das marcas da tradição: caminham com elas, reinventando-se no percurso, ressignificando, em cada passo, o peso que carregam e as possibilidades de futuro que se abrem.

Na tessitura narrativa de *Torto arado*, as categorias “feminino” e “sertão” não se apresentam como instâncias estanques, mas se constituem em regime de inter-relação simbólica e existencial. Ao fundir a materialidade do corpo feminino racializado com os elementos da paisagem sertaneja, o romance engendra uma poética do pertencimento que desafia as representações tradicionais do sertão como espaço de aridez, privação e esterilidade simbólica. Trata-se de um sertão que, em vez de obliterar os corpos femininos, é por eles constituído, fertilizado e reinscrito.

Essa operação estética se dá por meio de um processo de espelhamento entre corpo e território. A própria toponímia do lugar – “Água Negra” – opera como emblema da vinculação ancestral entre a corporalidade negra e a espacialidade sertaneja que habita. Como diz Bibiana, o espelho do rio devolve às meninas a imagem de si mesmas: “negras, num espelho também negro, talvez criado exatamente para nos descobrirmos” (p. 41). A linguagem poética aqui convoca não apenas uma identificação sensível entre pele e água, mas também uma ontologia compartilhada entre natureza e sujeito. O rio negro não reflete: revela.

Esse vínculo ganha força nas passagens que envolvem Santa Rita Pescadeira, figura encantada cuja voz atravessa a terceira parte do romance. Ao narrar a travessia de Zeca Chapéu Grande, Santa Rita apresenta a “Mãe D’água” como uma entidade negra que se confunde com o próprio curso do rio: “seus pés se desfaziam no rio negro e limpo que era o próprio caminho e promessa de vida no seu destino” (p. 159). Aqui, a água deixa de ser apenas elemento da paisagem: ela ganha agência, torna-se guia, oferenda e bênção – é força feminina que protege, conduz e fertiliza.

Belonísia, por sua vez, atravessa esse sertão com os pés calejados e o corpo cortado, sem que escorra sangue, apenas suor, como se sua resistência fosse inscrita na carne de forma ancestral. Ao alcançar a margem do “Rio Negro”, ela caminha em direção a um encontro com a memória e com o sagrado: “com suas águas correndo sem obstáculos [...]” (p. 111), gesto simbólico de fluxo vital e de purificação.

Essa recorrência da cor negra (nas penas dos pássaros, na pele, na água, no rio e na entidade espiritual) não é casual. Ela inscreve uma estética da continuidade: entre cor, identidade e paisagem se estabelece uma unidade que desestabiliza a cisão moderna entre sujeito e natureza, corpo e território. A cor negra não é índice de ausência, como nos discursos racistas, mas signo de potência, ancestralidade e enraizamento simbólico. Nos regimes

coloniais de representação, a negritude foi historicamente construída como ausência de valor, como carência, falta ou negatividade – seja pela associação da cor negra à escuridão e ao mal, seja pela desumanização dos corpos negros, destituídos de historicidade e subjetividade. Ao reconfigurar a cor negra como presença plena de vida, força e criação, a narrativa subverte essa lógica racista, reivindicando a negritude como fundamento cosmológico, ontológico e estético, afirmando-a não como sombra ou vazio, mas como origem, memória viva e horizonte de possibilidades.

Do ponto de vista narratológico, essa construção se realiza por meio das vozes de três personagens negras – Bibiana, Belonísia e Santa Rita – que se alternam na condução do relato e oferecem visões complementares sobre os conflitos vividos em *Água Negra*. Essa polifonia, centrada em narradoras autodiegéticas, desloca o foco da representação tradicional (centrada no herói masculino e no sertão como paisagem de expiação) para uma configuração em que o espaço é vivido desde dentro, por corpos que dele fazem parte. Como propõe Doreen Massey (2008), o espaço é relacional: não está dado, mas se constitui pelas interações, práticas e afetos que nele se inscrevem.

Assim, a obra de Itamar Vieira Junior refunda as categorias “sertão” e “feminino” como categorias interdependentes. A mulher, aqui, é terra e rio, é agente da memória e da resistência. E o sertão é ventre simbólico, território sagrado e espaço de dissidência. Nessa travessia, o romance realiza um “giro decolonial” ao reinscrever a paisagem sertaneja em um horizonte de sentido forjado por cosmologias afro-indígenas e por epistemologias femininas que recusam o silenciamento, afirmando a vida em sua multiplicidade.

Ao contrário do imaginário cristalizado que, por décadas, associou o sertão à aridez, à fome e ao isolamento, *Torto arado* apresenta uma geografia animada por presenças, memórias e vínculos afetivos. A menção reiterada ao “sertão de água”, aos pântanos dos marimbus e à colheita abundante subverte as representações empobrecidas da terra nordestina como espaço de escassez e condenação. A paisagem deixa de ser um cenário fossilizado para se converter em campo de expressão e vitalidade. Em vez de miséria, o que emerge é abundância; em vez de estagnação, fluxo. O romance investe na potência da terra enquanto fonte de sustento, cuidado e espiritualidade. Como afirma Bibiana, “Durante muitos anos, a fazenda foi uma bênção de água e fartura no sertão.” (Vieira Junior, p. 179). E essa bênção não é metafórica, mas material, cotidiana e partilhada.

O nome *Água Negra* já aponta para essa renovação: associa a terra às águas profundas, à fertilidade e à ancestralidade. A negritude, longe de ser apagada ou estigmatizada, é celebrada na paisagem, nas aves de plumagem negra brilhante, no espelho do rio negro que

reflete corpos da mesma cor em reconhecimento mútuo. Santa Rita Pescadeira, entidade encantada e narradora do romance, encarna esse elo profundo entre feminino, espiritualidade e território. Mulher, negra, pescadora e sagrada, ela não apenas participa da história, mas a conduz, revelando que a terra tem memória, voz e energia própria. Levar em seu nome o termo “Pescadeira” carrega significados que emergem da cosmopercepção afro-indígena presente no romance. Pescadeira não é apenas aquela que retira peixes do rio para alimentar o corpo, mas aquela que conhece os segredos das águas, que sabe lidar com suas forças, seus ciclos e seus encantamentos. Pescar também sugere um ato de mediação entre mundos, pois implica entrar em contato com o invisível, com aquilo que se move abaixo da superfície. Nesse sentido, Santa Rita Pescadeira encarna o feminino que transita entre o humano e o espiritual, entre a superfície e a profundidade, entre o visível e o encoberto, operando como elo entre as pessoas e o rio, entre o presente e a ancestralidade.

Além disso, a escolha narrativa de atribuir a ela a identidade de Pescadeira opera um giro paradigmático ao subverter a associação histórica da ação de pescar ao masculino. Na tradição literária e cultural, o pescador é majoritariamente representado como homem, aquele que domina a técnica, enfrenta a natureza e garante o sustento. Em *Torto arado*, esse lugar simbólico é deslocado para o feminino, corporificado nas mulheres que trabalham na terra e nas águas, sobretudo na figura de Dona Miúda, cuja prática da pesca encarna a força do labor e do saber feminino, e em Santa Rita Pescadeira, que se manifesta como encantada habitando seu corpo. Assim, o romance constrói uma poética em que pescar não é mais domínio masculino, mas prática feminina de conhecimento, cuidado com a vida e mediação espiritual. Ao nomeá-la “Pescadeira”, o romance enuncia uma epistemologia relacional em que o saber feminino negro não é desvinculado da natureza, mas constituído por ela. Santa Rita não apenas pesca peixes; ela pesca memórias, histórias e saberes silenciados, retirando-os das profundezas para reinscrevê-los na superfície do tempo presente. Seu nome anuncia, portanto, uma prática de reexistência: ela captura o que foi soterrado pela colonialidade e devolve ao mundo como alimento simbólico, como conhecimento que fortalece a comunidade e reconecta os sujeitos ao território sagrado das águas negras.

A recorrência das cenas de cultivo, colheita, pesca e travessias por rios e matas reforça uma outra cosmologia, alicerçada nas matrizes afro-indígenas. Nela, o sertão não é ruína nem ausência, mas corpo vivo. É nesse contexto que se compreende a presença da mãe d’água guiando Zeca Chapéu Grande pelas “águas doces” e lavando seus pés no “rio negro e limpo”, como narra Belonísia na página 189. Esse não é o sertão árido da seca imobilizadora, mas um ecossistema vibrante que abriga entidades protetoras, orixás caçadores e remédios naturais. A

paisagem não apenas acompanha os personagens, ela os transforma e é por eles transformada. Desse modo, o sertão é apresentado não como o “fim do mundo” desolado e esquecido, mas como um organismo pulsante, atravessado por relações de pertencimento, memória e espiritualidade. A terra, elemento vital dessa configuração, é investida de força: ela abriga, nutre, sente, adoece e cura. Não se trata de uma idealização bucólica, mas de uma espacialidade que carrega densidade ética e ancestral, sustentada por cosmopercepções não ocidentais. Nesse plano, as personagens femininas não apenas habitam o sertão: elas se fundem a ele. A relação entre corpo e território ganha contornos de reciprocidade: as mulheres cuidam da terra enquanto a terra sustenta e orienta seus passos. As cenas de trabalho coletivo, de rituais espirituais e de luto partilhado dão visibilidade a essa ligação indissociável entre chão e existência. Nesse ponto de convergência, gênero e território não se limitam a ocupar posições marginalizadas no sistema simbólico da cultura. Ao contrário, tornam-se núcleos geradores de uma estética desobediente, capaz de deslocar as fronteiras do narrável. O romance opera uma travessia recíproca: ao passo que as mulheres negras desenhavam o sertão com seus gestos cotidianos de cuidado, persistência e feitiço, é o próprio sertão que reinscreve essas mulheres em uma cartografia de vida, onde a dignidade resiste ao apagamento histórico. Caminhar por esse sertão é também atravessar os limites impostos à raça, ao gênero e à classe, e é nesse processo que se produz uma nova gramática do sensível, em que a existência não se curva à violência, mas floresce nas fraturas.

Para concluir, tanto em *Corpo desfeito* quanto em *Torto arado*, o sertão se configura como uma matéria viva. Não é representado como um espaço homogêneo, estático ou consensual, mas como um território simbólico e material em permanente processo de negociação e conflito, no qual diferentes sujeitos – personagens, comunidades, forças coloniais, discursos religiosos e sistemas econômicos – disputam seus sentidos e formas de controle, atribuindo-lhe significados que frequentemente se sobrepõem, se tensionam e se contradizem. Trata-se de uma espacialidade que carrega marcas, problematiza fronteiras e se transforma em campo ativo de elaboração subjetiva e política. Nos dois textos, as figuras da mulher e do sertão convergem numa trajetória de deslocamento e recriação íntima. As narradoras, ao revisitarem suas vivências marcadas por dor, espiritualidade, trabalho e ruptura, revelam que habitar o sertão é também ser atravessadas por ele, numa relação recíproca em que corpo e território se constituem mutuamente. Ambos trazem cicatrizes, ecos de luta e sinais de permanência – marcas visíveis ou simbólicas que resistem ao tempo e às violências históricas, afirmando a continuidade de corpos, territórios e memórias contra as lógicas de apagamento. São essas marcas que tornam o sertão não apenas cenário, mas

matéria viva de memória em rebeldia, e os corpos femininos negros não apenas sujeitos feridos, mas também portadores de ancestralidade e criação.

Na obra de Jarid Arraes, Juazeiro do Norte deixa de ser a cidade do milagre institucionalizado para tornar-se paisagem de confronto íntimo, moldada pela trajetória de Amanda – jovem negra, enclausurada e expropriada em sua infância – que desafia os contornos de um espaço dominado por interditos religiosos e familiares. Os vestidos herdados da avó, que antes encarnavam vigilância moral sobre o corpo feminino, tornam-se fardos que ela transporta, mas também elementos de reconfiguração: ao levá-los consigo, Amanda carrega o peso da tradição, mas também dá início a um movimento de reinvenção subjetiva. Esse movimento reside no fato de que, ao escolher continuar carregando os vestidos, Amanda não os rejeita ou abandona como mera recusa do passado opressor. Em vez disso, ela os reinscreve em outra lógica de sentido. O que antes operava como símbolo de submissão – marcando seu corpo como lugar interditado e disciplinado pela moral religiosa – passa a ser apropriado por ela como testemunho de sua história, como signo de memória e pertencimento, ainda que doloroso. Trata-se, portanto, de um gesto de reinvenção subjetiva porque Amanda transforma objetos de opressão em vestígios de sua própria travessia, recusando que sejam apenas instrumentos de controle sobre sua existência. Ao carregar os vestidos, ela não perpetua a dominação, mas reconfigura seu significado: carrega-os não como sujeita submissa, mas como narradora de si, como quem reúne fragmentos de sua linhagem para, a partir deles, criar novos sentidos para sua vida e sua corporeidade. Nesse gesto, a jovem desloca a lógica disciplinadora herdada e cria um território simbólico próprio, no qual seu corpo, sua memória e sua fala se afirmam como lugares de resistência e criação.

No romance de Vieira Junior, a Chapada Diamantina não é apenas cenário, mas chão vivo e sagrado, tecido pelas práticas comunitárias e pela presença de forças ancestrais. As vozes de Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira reformulam os sentidos da terra, da ancestralidade e do pertencimento, tornando a narrativa um campo de elaboração ética e cultural. Mulher e sertão tornam-se, aqui, forças convergentes que sustentam a vida cotidiana – no parto, na colheita, na cura, na resistência cotidiana à exploração – deslocando os significados atribuídos à ruralidade e fazendo emergir uma outra cartografia de mundo, menos submissa à lógica colonial do atraso.

Ambos os romances confrontam a imagem sedimentada do sertão como palco de heroicidade masculina – dominado pelo coronel, pelo jagunço ou pelo camponês obediente – e deslocam o centro da narrativa para vozes femininas que, ao narrar em primeira pessoa, abrem brechas para novos modos de ver, sentir e dizer o mundo. Ao recusarem os roteiros

hegemônicos da tradição regionalista, essas personagens se tornam intérpretes de si mesmas e de suas comunidades, ressignificando a literatura como espaço de criação e confronto das estruturas históricas de poder. Nesse processo, tanto o corpo da mulher quanto o território sertanejo revelam-se superfícies móveis, sujeitas a interferências, apropriações e refrações, sustentando o sentido de que nenhuma região é natural por si só, mas que todo recorte espacial nasce de uma vontade de enunciação, de um centro que impõe o que será visível e o que será silenciado.

Cabe, por fim, reforçar que a travessia que une mulher e sertão se realiza sob o signo das tensões. Essas instâncias são o próprio *locus* fraturado, encruzilhada em que forças antagônicas se confrontam e se recriam. Nessa perspectiva, o *locus* fraturado ultrapassa o estatuto de categoria analítica e adquire densidade metafórica: traduz a impossibilidade de clausurar feminino e sertão em representações estáveis, uma vez que ambos se inscrevem no horizonte do inesgotável. Assim, sertão e feminino, indomesticáveis, não se deixam aprisionar pelas categorias hegemônicas, pois, enquanto forças em permanente travessia, permeáveis à diferença e à criação, retornam incessantemente como passagem para o devir, instaurando a promessa de um mundo ainda por ser narrado.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2021.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. (1908) **A intrusa**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1994.
- AMARAL, W. L. apropriação dos símbolos na dinâmica da devoção popular do sertanejo nordestino. **TEOLITERARIA - Revista de Literaturas e Teologias**, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 148–166, 2017.
- ARRAES, Jarid. **Corpo desfeito**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.
- BÂ, Amadou Hampaté. **História Geral da África I: Metodologia e Pré História da África**. 2ª ed. rev. Ed. Joseph Ki-Zerbo. Brasília: UNESCO, 2010.
- BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.
- BANAGGIA, Gabriel. **As forças do jarê: movimento e criatividade na religião de matriz africana da Chapada Diamantina**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 2013.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, v. 1, n. 11, p. 89-117, maio, 2013.
- BRANCO, Pércio de Moraes. **Dicionário de Mineralogia e Gemologia**. 2. ed. revista e ampliada São Paulo: Oficina de Textos, 2014.
- Brasil. Ministério da Saúde. **Política Nacional de Saúde Integral da População Negra: uma política para o SUS**. 3. ed. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2017. Disponível em https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_saude_populacao_negra_3d.pdf Acesso em 23 ago. 2024.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, abr. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRITO, Ronaldo Correia de. **Estive lá fora**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- BRITO, Ronaldo Correia de. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Livro dos homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Faca**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano. Cap. 7. p. 49-58, 2003a.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**. São Paulo, Vol. 17 n. 49, p. 117-133, 2003b.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. Dados, Rio de Janeiro, v. 40, p. 229-250, 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/bTjFzwWgV9cxV8YWnYtMvrz/>. Acesso em: 15 dez. 2024.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Desmedida** – Luanda, São Paulo, São Francisco e Volta: Crônicas do Brasil. Lisboa: Cotovia, 2006.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Decálogo neo-animista**. Lisboa: BUALA, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 30ª. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamile Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução Rane Souza. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2020.

CORDEIRO, Leandra Postay. **Mulheres que morrem, homens que narram**: patriarcalismo e violência em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*. 2021. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

COSTA, Claudia de Lima. “Feminismos e pós-colonialismos”. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 655-658, maio/ago. 2013.

COSTA, Claudia da Lima. “Feminismo, tradução cultural e a descolonização do saber”. In: **Fragmentos**, Florianópolis, n. 39, p. 45-59, jul/dez, 2010.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “O que é um agenciamento?” In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 145-157.

DESCOLA, Philippe. Societies of nature and the nature of society. In: KUPER, Adam (Org.). **Conceptualizing society**. Londres: Routledge, 1992.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.

EVARISTO, Conceição. Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio. [Entrevista concedida a] Djamila Ribeiro. **Revista Carta Capital**, 2017.

Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-2017nossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio2017>. Acesso em: 12 dez. 2023.

FANON, Frantz. (1952). **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, Frantz. (1961) **Os condenados da terra**. Trad. Ligia Fonseca Ferreira; Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

FREUD, Sigmund. Animismo, magia e onipotência dos pensamentos. In: FREUD, Sigmund. **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012, v.11, p. 79- 102.

FIGUEIREDO, Angela. *A Marcha das Mulheres Negras* conclama por um novo pacto civilizatório: descolonização das mentes, dos corpos e dos espaços frente às novas faces da colonialidade do poder. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 228-250, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge**: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977. Ed. Colin Gordon, Nova York, Pantheon, 1980.

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 13-29.

GARUBA, Harry. On animism, modernity/colonialism, and the African order of knowledge: Provisional reflections. *e-flux Journal* 36. 2012a.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada**: Letras em Revista, vol. 2, núm. 19, outubro, 2012b, pp. 235-256

GENETTE, Gérard, **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições

Viva Voz, 2006.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. In: GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. – 1. ed. – São Paulo: Estação Liberdade, pp. 79-343, 2017.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2017.

GONZALEZ, Lélia. “Mujeres, crisis y movimiento: America Latina y el Caribe”. In **ISIS Internacional – Mujeres por un desarrollo alternativo**, vol. 6, p. 133-141, jun 1988.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra no Brasil. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos póscoloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, 2008, pp. 115-147.

GROSFOGUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25–49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>. Acesso em: 28 jul. 2023.

GROSFOGUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, p. 62-89, 2018.

HOOKS, bell. Love as the practice of freedom. In: **Outlaw Culture. Resisting Representations**. Nova Iorque: Routledge, p. 243-250, 2006.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Tradução Jamile Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019a.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Tradução Bhuvi Libanio. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019b.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Tradução Rainer Patriota. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2019c.

HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. - 1. ed. - São Paulo, Elefante, 2019d.

LIRA NETO. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUGONES, MARÍA. Colonialidade e gênero. **Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, No.9, p. 73-101. 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3), 320, 2014.

LUÍS, João Baptista Gime. **O comércio do marfim e o poder nos territórios do Kongo, Kakongo, Ngoyo e Loango: 1796-1825**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa, 2016.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. Formação feminista e formação proletária: O *Bildungsroman* no Brasil. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, Brasil, n. 3, p. 65–83, 1999.

MACHADO, Ana Maria. **Infância**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre, p. 127-167, 2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson. La descolonización y el giro des-colonial. **Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, vol. 2, nº 9, p. 61-72, julio-diciembre 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, pp. 29-61. Coleção Cultura Negra e Identidades.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia**. Foz do Iguaçu/PR, V. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MIGNOLO, Walter. The decolonial option II. In: MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. **On Decoloniality**. Concepts, Analytics, Praxis. Durham: Duke University Press, 2018.

- MORAIS, Antônio Carlos Robert. O sertão: um outro geográfico. **Terra Brasilis**. São Paulo, p. 4-11, 2003.
- MORAÑA, Mabel; DUSSEL, Enrique; JÁUREGUI, Carlos A. (editors). **Coloniality at large: Latin America and the postcolonial debate**. Durham & London: Duke University Press, 2008.
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 2. ed. Brasília / Rio de Janeiro: Fundação Palmares / OR Editor Produtor, 2002.
- NDLOVU-GATSHENI, Sabelo J.; ZONDI, Siphamandla (Eds). **Decolonizing the University, knowledge systems and disciplines in Africa**. Durham: Carolina Academic Press, 2016.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- NOBRE, Dia. **Incêndios da alma: Maria de Araújo e os milagres de Padre Cícero: a história que o Vaticano tentou esconder**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2024.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, vol. V (suplemento), p. 195-215, jul. 1998.
- OLIVEN, Ruben George. **O pacto da criação**. Organon (UFRGS), Porto Alegre, v. 6, p. 13-15, 1992.
- PAULA, Adna Candido. Gramáticas da criação: reflexões sobre um paradigma de crítica literária-teológica-religiosa / Grammars of creation: reflections on a paradigm of religious theological literary criticism. **Numen**, [S. l.], v. 16, n. 2, 2014.
- PEPETELA. **Lueji, o nascimento de um império**. São Paulo: LeYa, 2015.
- PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação**. Tradução de Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- QUAYSON, Ato. **Strategic Transformations in Nigerian Writing**. Oxford: James Currey & Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- QUEIROZ JUNIOR, Teófilo de. **Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1975.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad/racionalidade*. In: **Perú Indígena** (Lima) Vol. 13, Nº 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. In: LANDER, Edgardo (org). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas**. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2000.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, globalización y democracia*. In: **Utopías, nuestra bandera**: revista de debate político, nº 188, p. 97-123, 2001.

QUIJANO, Anibal. Os Fantasmas da América Latina. Tradução: Olga Cafalcchio. In: NOVAES, A. (Org.) **Oito visões da América Latina**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, p. 93-126, 2007.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad y Modernidad-Racionalidad". In: *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Ediciones del signo, Buenos Aires, 2019.

ROSENDAHL, Zeny. Uma procissão na geografia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.), **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. p. 23-71.

SANTINI, Juliana. "Um lugar fora de lugar": A mulher e o sertão em Maria Valéria Rezende. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 55, p. 267-284, set./dez. 2018a.

SANTINI, Juliana. Ocupação dos espaços: Sobre Maria Valéria Rezende e o Coletivo Mariposa Cartonera. In: DALCASTAGNÈ, Regina; et al. (org.). **Literatura e resistência**. Porto Alegre: Zouk, 2018b.

SANTINI, Juliana. **Sobre palavras e restos**: narração, deslocamento e a representação do nordestino em dois romances de Maria Valéria Rezende. 2018. 110 f. Tese (Livre Docência), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018c.

SANTINI, Juliana. A narrativa rosiana e o regionalismo (ainda não) superado. **LETRAS ESCREVE**, v. 9, p. 123-130, 2019a.

SANTINI, Juliana. Narrativas de estrada e o sertão na literatura e no cinema brasileiros contemporâneos. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, p. 5-18, 2019b.

SILVA, Vagner Gonçalves da; KATUVANJESI, Tata Nksi; DAMASCENO, Walmir; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; SILVA NETO, José Pedro da. **Através das águas: os bantu na formação do Brasil**. São Paulo: FEUSP, 2023.

SILVEIRA, Regina da Costa. João Guimarães Rosa e o animismo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 125, n. 271, Caderno de Sábado n.p., 27 jun. 2020.

SOBREIRA, Azarias. **O patriarca de Juazeiro**. 3.ed. Fortaleza: UFC, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro e Raquel Camargo. São Paulo: UBU Editora, 2020.

VERGÈS, Françoise. **Uma teoria feminista da violência**: por uma política antirracista da proteção. Trad. Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

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

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena. In: **O que nos faz pensar**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 18, p. 225-254, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABIMBOLA, Wande. A concepção iorubá da personalidade humana. In: **Revista Olorun**. Tradução de Luiz L. Marins. Edição de Erick Wolff, nº 3, 2011, p. 47-79.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. In: ASSIS, Machado. *Obra Completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CRUZ, Eliana Alves. **Solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e o anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 1, p. 51-86, 2003.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FERREIRA PINTO, Cristina. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

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

GINZBURG, Jaime. Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria. In: CORREIA, Francisco José Gomes, org. **O rosto escuro de Narciso. Ensaios sobre literatura e melancolia**. João Pessoa: Ideia, 2004, p. 56-62.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milano, n. 2, p. 199-221. 2012.

GUERRA, Lilia. **O céu para os bastardos**. São Paulo: Todavia, 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

KUCINSKI, Bernardo. **K. Relato de uma busca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

LISBOA, Adriana. **Azul corvo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MARQUES, Andressa. **A construção**. São Paulo: Nós, 2024.

MARQUES, Eliane. **Louças de família**. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2023.

NOBRE, Edianne dos Santos. **Incêndios da alma**: a beata Maria de Araújo e a experiência mística no Brasil do Oitocentos. 2014. Tese (Doutorado) – UFRJ/ Instituto de História/ Programa de Pós-graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2014.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2003.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução de Juliana Araújo Lopes de OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEREIRA, Cláudio Smalley Soares; OLIVEIRA, João César Abreu de. Fé e identidade sacra: o espaço sagrado de Juazeiro do Norte/CE. **Observatorium: Revista Eletrônica de Geografia**, [S. l.], v. 1, n. 3, 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOUER, Paul. **Interpretação e ideologias**. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.

SANTOS, Martha S. Nem turbulentos, nem despossuídos: mudança social, honra masculina e violência sertaneja no interior da província do Ceará, 1845-1889. **Revista de História Regional**. n.15(2), p. 50-75, Inverno, 2010.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: *Penguin Classics* Companhia das Letras, 2014.

SILVA, Evandro Cruz. **O embranquecimento**. São Paulo: Patuá, 2024.

TATE, Shirley Anne. Descolonizando a raiva: a teoria feminista negra e a prática nas universidades do Reino Unido. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, pp. 206-227.

TENÓRIO, Jeferson. **Estela sem Deus**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Zouk, 2018.

TRUTH, Sojourner. **E eu não sou uma mulher?**: A narrativa de Sojourner Truth. Tradução Julio Silveira. Rio de Janeiro: Livros de criação/Imã Editorial/coleção Meia Azul, 2020.

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

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?**: o corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: Fundamentos da sociologia compreensiva. v. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

WIRTH, Lauri Emílio. Religião e epistemologias pós-coloniais. In: PASSOS, João Décio; USARSKI, Frank (Orgs.). **Compêndio de ciência da religião**. São Paulo: Paulinas/Paulus, 2013. pp. 129-142.