

O PERCURSO DO ATOR BELONÍSIA E A VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM TORTO ARADO

THE PATH OF THE ACTOR BELONÍSIA AND THE GENDER VIOLENCE IN TORTO ARADO

Camilla FERNANDES¹

Vera Lucia Rodella ABRIATA²

Resumo: Três atores femininos, as irmãs Bibiana e Belonísia, e a entidade espiritual Santa Rita Pescadeira são protagonistas do romance *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, cuja história se passa em uma fazenda no interior da Bahia. No presente artigo analisamos, à luz do referencial teórico da semiótica francesa, o percurso do ator Belonísia, com o objetivo de apreender seus papéis actanciais, temáticos e patêmicos ao longo da narrativa. Pretende-se estimular a reflexão sobre a forma como o ator feminino torna-se um sujeito cognitivo, conscientizando-se sobre a violência de gênero que sofre em sua relação com o companheiro, assim como o enunciador leva o enunciatário a apreender que tal violência é resultante da opressão patriarcal a que a mulher vem sendo submetida desde o início da colonização no país.

Palavras-chave: Semiótica francesa. Ator. Literatura brasileira contemporânea. *Torto Arado*. Violência de gênero.

¹ Doutora em Linguística pela Unifran (Universidade de Franca). E-mail: camilla.cyber@hotmail.com

² Pesquisadora em Semiótica. Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Unesp (Universidade Estadual Paulista). E-mail: vl-abriata@uol.com.br

Abstract: Three female actors, the sisters Bibiana and Belonísia, and the spiritual entity Santa Rita Pescadeira are protagonists of the novel *Torto Arado* (2019), by Itamar Vieira Junior, whose story is set in a farm in the interior of Bahia. In this article we analyze, in the light of the theoretical framework of French semiotics, the path of actor Belonísia, with the aim of understanding his actancial, thematic and passionate roles throughout the narrative. The aim is to stimulate reflection on the way in which the female actor becomes a cognitive subject, becoming aware of the gender violence she suffers in her relationship with her partner and how the enunciator leads the enunciatee to understand that such violence is resulting from the patriarchal oppression to which women have been subjected since the beginning of colonization in the country.

Keywords: Discursive semiotics. Actor. Contemporary Brazilian literature. *Torto Arado*. Gender violence.

Introdução

"Uma parte da nossa existência está nas almas de quem se aproxima de nós; por isso, não é humana a experiência de quem viveu dias nos quais o homem foi apenas uma coisa ante os olhos de outro homem."
Primo Levi – É isto um homem?

O presente artigo analisa, à luz do referencial teórico da semiótica greimasiana, o percurso do ator Belonísia, uma das protagonistas de *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior. A trama do romance acompanha a saga de uma família de quilombolas que vivia em condições análogas à escravidão, em uma fazenda no sertão da Chapada Diamantina, e a luta por sua libertação, operada particularmente pelas três protagonistas femininas, Belonísia, Bibiana e Santa Rita Pescadeira. Portanto, a história do romance tematiza a violência, a miséria e a desigualdade social, problemas que se abatem sobre essas mulheres, descendentes de negros, trabalhadores da fazenda Água Negra, no interior da Bahia, num percurso que se inicia no Brasil colônia e perdura até a contemporaneidade.

Geógrafo por formação, o escritor baiano concilia o ofício da literatura ao trabalho de servidor público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) onde atua como analista, desenvolvendo atividades que visam à regularização de territórios quilombolas no Nordeste³. Nessa perspectiva, o autor partiu de sua vasta e concreta experiência de vivências com os trabalhadores rurais do sertão brasileiro para recriar literariamente o que ele denomina “memória do Brasil profundo”.

³ AFRO, Litera. Portal de literatura afro brasileira. **Itamar Vieira Junior**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/1270-itamar-vieira-junior>. Acesso em: 01 set. 2023.

O romance foi primeiramente publicado em Portugal (2018) e no mesmo ano recebeu o Prêmio LeYa (2018); no ano seguinte foi lançado no Brasil (2019) e conquistou dois expressivos prêmios literários: em 2020, o Prêmio Oceanos e o Prêmio Jabuti. Além disso, já foi traduzido para diversos idiomas como o inglês, espanhol, italiano, búlgaro, árabe, alemão e russo. Dividido em três partes: "Fio de Corte", "Torto Arado" e "Rio de Sangue", respectivamente narradas da perspectiva das três protagonistas da história, as irmãs Bibiana e Belonísia e Santa Rita Pescadeira, manifestação espiritual do jarê, culto religioso de matriz afro-indígena, típico da região central da Chapada Diamantina.

Na primeira parte da narrativa, "Fio de corte", cuja narradora é Bibiana, as irmãs, ainda crianças, sofrem um acidente quando, ao encontrarem uma velha faca da avó, decidem brincar com ela, e ocorre um infortúnio que liga para sempre a vida das duas irmãs: levam a faca à boca e ferem-se gravemente. Belonísia vem a perder a língua e, a partir desse episódio, Bibiana torna-se a voz da irmã. Ainda na primeira parte, depois de desenvolverem essa forte conexão, Belonísia sofre um outro impacto quando Bibiana, aquela que viabilizara sua comunicação com o mundo até então, deixa a comunidade na qual morava e parte, grávida, para a cidade grande com o namorado, em busca de uma vida digna.

Na segunda parte do romance, intitulada "Torto Arado", o ponto de vista sobre os fatos da história é narrado por Belonísia, que permanece na fazenda como trabalhadora da terra. Em sua trajetória solitária, ela passa a viver com um vaqueiro, após o consentimento do pai. Belonísia relata ainda o retorno de Bibiana à Água Negra onde reencontra a família. Tendo tido a oportunidade de estudar, a irmã e o marido Severo se engajam na luta pelos direitos à dignidade e à terra dos quais todos ali eram cerceados, vivendo em casebres feitos de barro.

Em "Rio de sangue", última parte da obra, Santa Rita Pescadeira assume o ponto de vista sobre os fatos da história. Como uma entidade espiritual, ela acompanha os moradores da terra desde o início da colonização, e une-se às duas irmãs num percurso de rebelião contra a exploração e a violência sofridas pelos trabalhadores da fazenda. É pertinente salientar que o romance recria literariamente temas fundamentais da história brasileira, como a escravidão no período colonial, a opressão e a violência de raça e gênero que ainda sofrem os marginalizados sociais no Brasil desde o período colonial até a contemporaneidade, tempo em que se projeta a narrativa de Itamar Vieira Junior.

Em relação à semiótica francesa, utilizaremos os postulados teóricos de Barros (1990, 2001, 2009) e Greimas (2002, 2014), Greimas e Fontanille (1993), Greimas e Courtés (2011), Bertrand (2003), Harkot De La Taille (1999) e Fiorin (1989, 1999, 2014, 2007). Também recorremos a outros pesquisadores das Ciências Humanas, tais como Lévi-Strauss (1982), Narvaz e Koller (2022), Boris e Cesídio (2007) e Collins (2019) cujas reflexões estão em sintonia e respaldam a pesquisa semiótica que desenvolvemos.

Neste artigo, voltamo-nos sobretudo para o percurso actancial, temático e patêmico do ator Belonísia em sua luta, unida às outras protagonistas, contra a violência de gênero no romance, objeto de nossa pesquisa de doutorado. Para isso, apresentaremos a seguir uma reflexão sobre os elementos teóricos da semiótica francesa, em grande parte, utilizados nesta análise.

| A semiótica francesa e o percurso do sujeito: da ação à paixão

"No âmbito da cultura, a literatura é esse imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivo em que ela se fixa e se institui como referência cultural"

Denis Bertrand

A teoria semiótica foi, inicialmente, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas (1917-1992) e pelo Grupo de Investigações Semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris⁴ na década de 1960 no contexto do estruturalismo. Com base nos estruturalismos saussuriano e, posteriormente, hjelmsleviano, concebia a linguagem como um processo de relação entre formas. Como teoria do discurso, no entanto, é um projeto de investigação científica em construção e interessa-se por analisar as condições da apreensão e produção de sentido dos textos (Greimas; Courtés, 2008, p. 415). Nessa fase primeira, a semiótica procura, pois, analisar o texto com base em sua estruturação interna, explicando "o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz" (Barros, 2005, p. 11).

Por outro lado, é uma teoria que estuda a produção e interpretação dos textos, voltando-se primeiramente para seu plano de conteúdo. Para isso a semiótica, que também é uma teoria gerativa, propõe um modelo teórico-metodológico, o percurso gerativo de sentido por meio do qual se simula a geração da significação dos textos e, como diz Fiorin (1999), é uma teoria geral e sintagmática da significação.

Tal percurso é composto de níveis "relativamente homogêneos" que vão de formas mais simples e abstratas, em direção a formas mais concretas e complexas. Inversamente, pode-se partir de formas concretas a formas mais simples e abstratas que se organizam em diversos níveis de profundidade (Bertrand, 2003). Tais níveis, denominados fundamental, narrativo e discursivo, são constituídos de uma sintaxe e de uma semântica. A primeira, de natureza relacional, observa as regras que organizam o encadeamento do conteúdo na sequência do discurso. Por sua vez, a segunda reveste semanticamente tais regras (Fiorin, 2014).

4 Do original: École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS.

É importante destacar que a semiótica se interessa pela construção da significação de qualquer tipo de texto, seja ele verbal, não verbal ou sincrético.

O nível fundamental do percurso gerativo de sentido trata da significação através de oposições semânticas que estão na base do texto. Tais termos devem possuir um traço de significação comum e são qualificados como eufóricos ou disfóricos, a depender do texto. Cabe observar que euforia e disforia são termos que se relacionam à timia. Esta “determina a relação que um corpo sensível mantém com seu ambiente: relação positiva ou negativa” (Bertrand, 2003, p. 431). O quadrado semiótico, por sua vez, representa visualmente a articulação lógica de uma categoria semântica (Greimas; Courtés, 2008, p. 183) e é o espaço onde se observam relações entre termos contrários, contraditórios e os que implicam relações de complementaridade.

O nível narrativo se associa ao conceito de narratividade, componente de todos os textos, que se define como uma transformação de estados de sujeitos actantes os quais se sucedem e são diferentes. Entende-se a sintaxe narrativa como simulacro do fazer do homem que transforma o mundo (Barros, 1990, p. 20). Na sintaxe narrativa, ocorre a conversão das operações lógicas do nível fundamental em transformações narrativas operadas por um actante, denominado sujeito do fazer. Assim, encontram-se aí enunciados de fazer que regem enunciados de estado (programas narrativos) e a constituição de uma antropomorfização, já que actantes sujeitos substituem as operações lógicas do nível fundamental e definem-se sujeitos de estado pela junção com objetos a que, no nível da semântica narrativa, inscrevem-se valores.

O sujeito do fazer é aquele actante que opera a *performance* de transformação de estados de si mesmo ou de outros sujeitos. Nos programas narrativos (PNs) se observam operações de junção (conjunção/disjunção) entre os actantes sujeito e objeto. Os objetos podem ser modais ou objetos-valor descritivos. Os primeiros como o crer, o querer, o dever, o poder e o saber são responsáveis pela modalização na relação do sujeito com os valores e os fazeres (Barros, 1990, p. 22). Já os segundos como dinheiro, por exemplo, são objetos nos quais se projetam valores, tais como *status*, ascensão social. É importante destacar que uma sequência de PNs relacionados constitui o percurso do sujeito, que representa, em termos sintáticos,

[...] a aquisição, pelo sujeito, da competência necessária à ação e à execução, por ele, dessa performance. Há diferentes espécies de programas de competência e de performance e maneiras diversas de se encadearem os programas, havendo, por conseguinte, percursos do sujeito diferenciados em cada texto (Barros, 1990, p. 27).

Portanto, para que o PN de performance do sujeito ocorra, ele precisa ser ou estar manipulado por um actante destinador, aquele que *leva o sujeito a fazer algo*, representando a ação do homem sobre o homem (Barros, 1990, p. 28). Logo, apenas quando manipulado, o sujeito transforma estados (*faz-ser*), simulando a ação do homem

no mundo. Convém lembrar que o sujeito do fazer somente realiza a *performance* de conjunção ou disjunção com o objeto-valor a partir do momento em que tenha adquirido os valores modais: o *querer e/ou o dever-fazer* – em PNs de manipulação, nos quais um sujeito destinador propõe um contrato a um sujeito destinatário, visando persuadi-lo a aceitar os valores modais propostos no contrato – e o *poder e/ou o saber-fazer*, por meio de PN em que adquire competência para fazer. O programa de performance, por sua vez, é aquele em que o sujeito, já manipulado e competente, está apto a realizar a transformação principal da narrativa. Greimas e Courtés (2008, p. 329) preceituam esse PN como um “programa narrativo do sujeito competente e em ação (por si mesmo)”. Na *performance*, o sujeito do fazer leva um sujeito de estado, que pode ser ele mesmo, a passar da disjunção para a conjunção com um objeto-valor ou vice-versa. É importante ressaltar que os valores axiológicos, que eram virtuais no nível fundamental, são atualizados e transformam-se em valores investidos em objetos os quais os sujeitos visam conquistar. Esses valores passam, pois, a ser ideológicos, no sentido de que são assumidos por um sujeito (Barros, 1990, p. 27-28). Última fase do percurso da ação do sujeito, o programa de sanção é de responsabilidade do destinador julgador, actante que avaliará o sujeito pelo seu fazer. Ele “interpreta as ações do destinatário-sujeito, julga-as segundo certos valores e dá-lhe a retribuição devida, sob a forma de punições ou de recompensas” (Barros, 1990, p. 92).

Greimas, ao refletir sobre a circulação de saberes no interior das narrativas, observa que o sentido se apresenta a nossos olhos, tanto no nível da percepção quanto ao nível da leitura, sob o modo do *parecer*. Desse modo, o pesquisador lituano vincula a questão da verdade do discurso ao conceito de veridicção e faz dos valores de verdade o “objeto de um jogo de linguagem” (Bertrand, 2003, p. 240). Nesse sentido, na perspectiva saussuriana adotada pela semiótica, não interessa o problema da verdade associada a um referente externo à linguagem, mas sim o do “dizer-verdadeiro” (Greimas; Courtés, 2008, p. 530) e são as marcas de veridicção inscritas no discurso enunciado e a sua leitura que asseguram se tal discurso cria o efeito de sentido de verdade, falsidade, mentira ou segredo. O desenvolvimento da veridicção se baseia, pois, na oposição entre o *parecer* e o *ser* que cria tais modalidades veridictórias.

Assim, o contrato veridictório visa estabelecer uma convenção fiduciária entre o enunciador e o enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao dizer verdadeiro) do discurso enunciado (Greimas; Courtés, 2008, p. 86). Por outro lado, o contrato fiduciário prevê uma práxis enunciativa de confiança mínima no enunciador, pois, “pode reposar numa evidência ou então ser precedido de um fazer persuasivo (um *fazer-crer*) do enunciador, ao qual corresponde um fazer interpretativo (um *crer*) da parte do enunciatário” (Greimas; Courtés, 2008, p. 86).

A etapa mais complexa do percurso gerativo, próxima à manifestação textual, o nível discursivo, é aquele em que a enunciação se manifesta no texto por meio da projeção dos actantes da enunciação e do enunciado no nível da sintaxe. Os primeiros, o enunciador e o enunciatário, sempre pressupostos no discurso, são os responsáveis

pela manipulação de valores que nele se projetam. Como actante pressuposto pelo texto enunciado, o enunciador, simulacro do produtor do texto, delega a voz a actantes narradores responsáveis pelo relato, os quais podem projetar actantes da enunciação e do enunciado, tais como narrador e narratário, observador, etc., por meio dos mecanismos de debreagem e de embreagem que criam efeitos de sentido diversos no texto. Esses estudos se desenvolvem nos anos 1970, com base no linguista Émile Benveniste, quando as pesquisas sobre a enunciação se desenvolvem, quando os semióticos passam a pensar a linguagem não apenas no contexto de sua estruturação interna, mas também no contexto da comunicação. Na perspectiva benvenistiana, a subjetividade na linguagem, antes relegada a segundo plano, ganha portanto relevância nos estudos semióticos. Para o pesquisador francês, “todo ato de comunicação se constrói a partir da manifestação de três determinações”, figurativizadas pelo *eu, aqui agora* (Cortina; Marchezan, 2009, grifo próprio) e se incorporam ao nível da sintaxe discursiva do percurso gerativo.

Já no nível da semântica discursiva, a projeção é de figuras, tais como de atores, espaço e tempo que revestem os actantes e podem ser tanto simulacros de elementos do mundo natural ou do universo criado pela linguagem. Por meio da correlação entre essas figuras chega-se a temas sugeridos pelo enunciador no texto. Tais figuras podem gerar respectivamente um efeito de sentido de referente, visto que remetem a algo existente no mundo natural, ou um efeito de sentido de irrealidade, como ocorre nas histórias de caráter fantástico. No primeiro caso, temos a ancoragem na qual se relaciona o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como “reais” ou “existentes” pelo “procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo os traços sensoriais que “iconizam”, ou seja, fazem deles “cópias da realidade” (Barros, 1990, p. 60). Os temas, por outro lado, podem ser definidos como uma formulação abstrata de valores, sendo “determinados sócio-historicamente e trazem para os discursos o modo de ver e de pensar o mundo de classes, grupos e camadas sociais, assegurando, assim, o caráter ideológico desses discursos” (Barros, 2009, p. 352-353).

A semiótica se interessa, pois, pelas relações histórico-sociais, mas analisando-as primeiramente a partir da organização linguístico-discursiva dos textos, tanto a partir de seus percursos temáticos e figurativos, no nível do plano de conteúdo dos textos. A seguir, passa-se também a observar tanto as relações intertextuais quanto as interdiscursivas no plano de expressão (Barros, 2009, p. 351-361). Uma terceira forma de a semiótica examinar metodologicamente as relações histórico-sociais se dá ainda pelos estudos sobre a correlação entre a semiótica do mundo natural e a semiótica das línguas naturais ou de outros sistemas semióticos. Desse modo, trata das correlações entre os sistemas de significação e o mundo, considerado também como uma semiótica. Neste artigo, no entanto, focalizaremos particularmente a relação com o conteúdo sócio-histórico a partir do plano de conteúdo dos textos, por meio da correlação entre percursos temáticos e figurativos.

Traçados os fundamentos do percurso gerativo de sentido, deve-se ressaltar que a organização discursiva do sentido não se limita às estruturas da ação, pois o sujeito que age no mundo também sofre estados de alma, que são objeto de estudo da semiótica das paixões a cujos fundamentos faremos referência no próximo tópico.

A semiótica das paixões

“Dar sentido à paixão é, primeiramente, dar-lhe a forma de uma sequência canônica na qual uma cultura reconhecerá uma das suas paixões típicas”
Jacques Fontanille

Greimas e Fontanille na introdução da obra *Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma* (1993), refletindo sobre o percurso da teoria, observam que, num primeiro momento, a semiótica atribuiu *status formal* aos conceitos de actante e transformação, mas, ao deslocar os investimentos semânticos para a concepção de estado, passa a considerá-la tanto como um estado de coisas do mundo, transformado ou transformável por um sujeito, quanto como um estado de alma do sujeito competente para a ação, competência essa que pode também sofrer transformações. Assim concluem que essas duas concepções de estado se reconciliam numa dimensão semiótica da existência, resultante de uma mediação somática e sensibilizante. Nessa obra, os semióticos reconhecem o componente patêmico como aquele que rege as ações humanas, e a semiótica, centrada inicialmente no estudo das dimensões pragmática e cognitiva dos discursos, passa a ter como objeto de interesse a dimensão patêmica, focalizando-se no estudo dos estados de alma dos sujeitos.

Convém ressaltar que a noção de paixão em semiótica não se relaciona aos estados de alma dos sujeitos “reais”, mas deve ser entendida como “um efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem” (Bertrand, 2003, p. 357-358).

Conforme Bertrand (2003, p. 359-361), o espaço passional, tendo em vista a relação do sujeito com a junção, centra seu interesse no dinamismo interno dos estados, feito de tensões e aspectualizações, da ordem do contínuo, sua disposição se dando, assim, em torno das transformações narrativas. Dessa forma, a competência modal do sujeito é também motivo de interesse no estudo das paixões, a partir de uma outra perspectiva. Até então ficara patente que as relações compatíveis entre as modalidades determinavam a coerência do sujeito da ação. No entanto, Greimas (2014) constata que a possibilidade de conflito entre as modalidades pode ocasionar um “tumulto modal” no sujeito. Desse modo, se um sujeito, embora dotado da modalidade do *saber e do poder* (realizar determinada ação) sente que *deve não fazer*, é, então, denominado como “um sujeito conflitual da transgressão” (Bertrand, 2003, p. 367), definido pela modalidade dominante do *dever-fazer*. Nessa perspectiva, o centro de interesse da semiótica, neste momento, volta-se para uma “semântica” da dimensão passional dos discursos, e o sujeito actante

deixa de ser apenas um sujeito operador, pois, a variação contínua de seus estados de alma passa a ser investigada paralelamente a sua ação. Portanto, a existência modal do sujeito se torna objeto de investigação, centrando-se na modalização dos enunciados de estado.

É importante lembrar que as modalidades de estado relacionam-se ao conceito de foria das estruturas profundas, ou seja, a uma disposição afetiva do sujeito, determinante da relação entre seu corpo sensível e o meio ambiente. Em termos semânticos, a foria constitui uma categoria classemática que se subdivide em três vertentes: uma positiva, a euforia, uma negativa, a disforia, e uma vertente neutra, a a-foria. Essas vertentes, por sua vez, são fortalecidas, em termos passionais, pela intensificação dos objetos visados pelos sujeitos que se relaciona à aspectualidade, determinando paixões incoativas e iterativas, como a impulsividade, terminativas como a nostalgia, conforme exemplifica Bertrand (2003, p. 371). Assim, o sujeito impulsivo é aquele que está sempre se deixando levar pela irreflexão que se sobrepõe à sua racionalidade e, embora ele saiba disso, não consegue evitá-lo. Logo, o sujeito sempre age do mesmo modo, sob o estado de impulso, o que revela que tal paixão é, ao mesmo tempo, incoativa e iterativa. Inicia-se sempre e repete-se constantemente.

Outro aspecto relevante a ser destacado é que as paixões sofrem variações tanto em termos temporais quanto espaciais, e a articulação desse universo define especificidades culturais (Greimas; Fontanille, 1993, p. 18). Nesse sentido, a instância discursiva como “prática histórica e cultural”, ou socioletal e, de certo modo, “individual-idioletal”, engendra formas que podem se fixar, transformando-se em estereótipos. Esse quadro possibilita a constituição de um repertório de estruturas generalizáveis (“primitivos”) em oposição aos “universais”, com função no universo cultural e individual, podendo ser convocadas pela enunciação nos discursos realizados (Greimas; Fontanille, 1993, p. 13). Relativiza-se, pois, o caráter subjetivo e individual das paixões, que têm uma conotação cultural, na medida em que se assentam na práxis enunciativa das comunidades linguístico-culturais. Assim, paralelamente ao percurso narrativo do sujeito, desenvolvido por meio de um esquema canônico, Greimas e Fontanille (1993) estabelecem um percurso do ser do sujeito, o percurso passional, constituído também de quatro sequências, como o primeiro:

Esquema narrativo canônico

Manipulação → competência → performance → sanção

Esquema passional canônico

Disposição → sensibilização → emoção → moralização

(Bertrand, 2003, p. 374)

Fontanille, em *Semiótica do discurso* (2007 [1999]), reformula, em alguns aspectos, o esquema passional canônico greimasiano, propondo, segundo diz Lima (2017), uma “sintaxe tensiva dos estados de alma. Como utilizaremos, na análise proposta a seguir, o

esquema fontanilleano para esboçar o percurso patêmico de Belonísia em *Torto Arado*, faremos alusão a cada uma de suas sequências:

"Despertar afetivo → Disposição → Pivô passional → Emoção → Moralização"
(Fontanille, 2007, p. 130)

A fase **do Despertar afetivo** corresponde à sensibilização do actante ocasionada por uma presença que afeta seu corpo, ocorrendo uma modificação, tanto em termos de intensidade quanto de extensidade, representadas por códigos rítmicos e aspectuais. A *Disposição* é a fase na qual se constitui a imagem passional, cena ou cenário que ocasionará o prazer ou o sofrimento do sujeito, sendo estabelecida uma espécie de competência patêmica, descendente, devido à encenação de códigos (constituintes modais). Na etapa do *Pivô Passional*, ocorre a transformação patêmica do sujeito actante: ele reconhece o sentido da perturbação e da imagem passional que o afetam, sendo dotado de um papel patêmico. Nessa etapa, há tanto um movimento de "ascendência", um aumento da intensidade, quanto uma contração do campo de representações cognitivas, condensando-se a extensidade com "progressão do acento de intensidade". Na fase de *Emoção*, o corpo do actante reage à tensão, e o acontecimento passional se manifesta para si mesmo ou para o outro, por meio do choro, do grito e do tremor. Assim, os expoentes tensivos ocupam o primeiro plano, especialmente a intensidade, por meio dos "códigos somáticos" (Fontanille, 2008, p. 133). Por fim, na *Moralização*, a paixão revela os valores sobre os quais se fundamenta. Tais valores são confrontados com os valores da comunidade e sancionados positiva ou negativamente. A paixão, por conseguinte, culturalmente determinada, é avaliada e ocorre seu controle.

Neste artigo, em específico, tecemos a hipótese de que as paixões do medo, do temor, da cólera e da vergonha se manifestam no percurso patêmico de Belonísia como sujeito do enunciado. Para Fontanille (2005), o medo é tido como uma paixão simples porque resulta de uma única modalização do sujeito pelo não querer-ser ou estar em contato com o objeto do medo. Quando acometido, pelo medo, o sujeito rejeita ou foge do objeto, pois, o medo, segundo Fontanille (2005), parece que decompõe os sentidos da experiência, podendo ainda ser a experiência de uma decomposição do sentido:

O sujeito atemorizado (chamemos-lhe assim desordenado, para reunir em um só gênero o medroso, o temeroso e o aterrorizado) tem a particularidade de estar sempre, pelo menos virtualmente, em postura de rejeição ou fuga em relação aos objetos que encontra (Fontanille, 2005, p. 215, tradução própria).⁵

5 No original: « L'expérience est reconfigurée, et trouve une orientation, une cohésion et une signification, alors que la peur semble décomposer les sens de l'expérience, à moins qu'elle ne soit plus profondément l'expérience d'une décomposition du sens. [...] Le sujet timoré (appelons-le ainsi désornais, pour rassembler en un seul genre le peureux, le craintif et le terrorisé) a ceci particulier qu'il est toujours, au moins virtuellement, en posture de rejet ou de fuité par rapport aux objets qu'il rencontre » (Fontanille, 2005, p. 215).

Além disso, o medo, o temor e o terror fazem parte de um conjunto de paixões “[...] enraizadas em nossa animalidade mais arcaica”, pois⁶ “implicam uma repulsa ao outro, sujeito ou objeto do mundo”. Tais paixões não têm compatibilidade com o esquema canônico da busca que pressupõe “uma certa relação de atração entre sujeito e seu objeto-valor” (Fontanille, 2005, p. 215, tradução própria⁷).

Utilizaremos ainda o percurso canônico da cólera, proposto por Fontanille (2005, p. 61-79), que compreende as seguintes fases:

Confiança → espera → frustração → descontentamento → agressividade → explosão⁸

O semioticista francês faz considerações sobre a cólera na literatura, que possui características distintas:

A raiva literária, em suma, seria familiar a certos gêneros e, em particular, a gêneros que, por qualquer razão, teriam alguma ligação com o oral e com a atualidade deônica, e onde aparece como encadeada ou em outra paixão, quer num ato de linguagem polêmica (Fontanille, 2005, p. 61, tradução própria⁹).

Por fim, devemos mencionar a paixão da vergonha, com base no estudo de Harkot De-La-Taille (1999, p. 25), que entende “o sujeito envergonhado como alguém dividido internamente e sob o juízo alheio: por um lado, ele constrói uma imagem virtual de si”.

Passemos a seguir à análise do percurso do ator Belonísia, observando a forma como, tornando-se um sujeito cognitivo, consegue se dar conta da violência que sofre e reagir contra ela, embora sofra paixões como o medo, a vergonha e a cólera.

6 No original: “La peur, la crainte et la terreur, cette gamme de passions ancrées dans notre animalité la plus archaïque” (Fontanille, 2005, p. 215).

7 No original: “Les passions de cette gamme, dans la mesure où elles impliquent une répulsion à l’égard de l’autre, autre sujet ou objet du monde, sont tout particulièrement incompatibles avec le schéma canonique de la quête, que suppose au moins un certain rapport d’attraction entre sujet et son objet valeur”.

8 No original: Confiance → Attente → Frustration → Mécontentement → Agressivité → Explosion (Fontanille, 2005, p. 63).

9 No original: “La colère littéraire, en somme, serait familière de certains genres et notamment de genres qui, pour quelque raison, auraient partie liée avec l’oral et avec l’actualité déictique, et où elle apparaît comme enchaînée soit dans une autre passion, soit dans un acte de langage polémique”.

| O percurso do ator Belonísia e a violência de gênero em Torto Arado

*“Hay tiempos de andar contra el viento
Cuando el contratiempo comienza a soplar
Então o vento que é de aragem
Bate no varal pra me dar coragem...”*
Marisa Monte e Jorge Drexler

Em “Fio de corte”, na situação inicial da história, Bibiana, no papel actancial de narradora no presente, rememora um episódio de sua infância em que ela e a irmã Belonísia, como sujeitos do enunciado, encontram uma faca escondida em uma mala que pertencia à sua avó Donana. Ao manusearem o objeto, elas entram praticamente em êxtase com o brilho e novidade por ele oferecido e, manipulada pelo *querer fazer*, Bibiana leva a faca à boca. Entretanto, Belonísia abruptamente puxa a faca de Bibiana, leva-a a sua boca, e ambas acabam cortando a língua. Dada a gravidade do acidente, Belonísia perde a língua e elas são conduzidas a um hospital que ficava na cidade mais próxima. O medo vai gradativamente se instaurando nas irmãs durante o caminho até o hospital, como se observa nas passagens: “Os olhos de Belonísia estavam vermelhos de tanto choro, os meus sequer conseguia sentir” (Vieira Jr., 2019, p. 17), “Belonísia nesse instante sequer me olhava” (Vieira Jr., 2019, p. 19). Cumpre notar que os vestígios dessa paixão estão na manifestação física de seus “olhos vermelhos de tanto choro” e no desvio de olhar, como no enunciado “sequer me olhava” pois, de acordo com Fiorin (2007, p. 11), as paixões podem se manifestar de forma fisiológica, por meio do choro, por exemplo. Após serem feitos os devidos curativos nas meninas, a família retorna à fazenda e é Bibiana, cuja perspectiva prevalece em Fio de Corte, quem revela que apenas Belonísia teria a fala e a deglutição prejudicadas pelo acidente, pois sua língua fora amputada.

Nessa primeira parte, como observamos anteriormente, Bibiana passa a falar por Belonísia e se sentem praticamente “siamesas”, como relata aquela que detinha a voz. Entretanto um corte entre elas se dá quando, já moças, ambas se interessam pelo primo Severo, e Bibiana foge com ele em busca de estudo e de uma vida melhor na cidade grande. A irmã, que permanece em Água Negra, vai morar com Tobias, um trabalhador da região que “pede permissão” ao pai, Zeca Chapéu Grande, para Belonísia ir morar com ele: “Tobias o havia procurado com respeito, porque queria me levar pra morar com ele” (Vieira Jr., 2019, p. 108). Antes de aceitar ir morar com Tobias, Belonísia demonstra o sentimento derivado da vergonha que é o de inferioridade em relação a si mesma, visto que esse é um “estado patêmico segundo o qual o sujeito se vê com menor valor do que acreditava merecer” (De-La-Taille, 1999, p.28), de acordo com o que se nota na passagem abaixo:

Por um minuto, **imaginei** meu pai alertando o homem do meu defeito, dizendo que a filha era deficiente, que tinha uma natureza forte, rude como uma onça, mas que tinha um bom coração. **Imaginei** meu pai lhe fazendo prometer que cuidaria de mim, que eu não conheceria sofrimento. **Imaginei** aquela conversa

que nunca soube se existiu, porque nada foi dito sobre minha condição. Disse que não precisava responder logo, poderia pensar, e que só aceitasse se me sentisse pronta para ir, porque ele não queria **conceder a mão da filha a qualquer um**. Que só o fazia porque conheceu Tobias durante aquele ano e o considerava trabalhador e de respeito (Vieira Jr., 2019, p. 108, grifo próprio).

Isso se evidencia, portanto, nessa possível conversa que ela imaginava ter havido entre seu pai e Tobias quando este lhe pediu a mão, ela também lidava com o sentimento de objetificação, pois se sentia tratada como um item à venda que foi comprado. Assim, ao imaginar que o pai teria feito alusão a seu “defeito” na conversa com Tobias, Belonísia revela como se sentia envergonhada por ser, como ela própria considerava, deficiente. O ponto de vista de Belonísia é, portanto, sobre um imaginário a seu respeito que seria do pai, ou seja, – *um crer saber ser*, portanto, *um crer enganoso e não um saber verdadeiro*. Nesse sentido, ela teria aprendido a ser forte e rude para compensar essa “deficiência” e, como exercia o papel temático de trabalhadora rural, por vezes precisava da força física para realizar suas atividades como plantar milho, colher buriti e dendê, buscar lenha, pegar água no rio e pescar. Desse modo, ela precisou aprender a ser “rude” para sobreviver no meio do mato, trabalhando duramente:

Continuávamos a colher buriti e dendê para levar para a feira da cidade às segundas-feiras (Vieira Jr., 2019, p. 141), [...] decidi sair para tentar encontrar fogo, levei um pedaço pequeno de lenha comigo. Coloquei a lata na beira e quando ficou cheia tive dificuldades para carregar de novo até a casa. Mas já estava acostumada (Vieira Jr., 2019, p. 112).

No entanto, embora forte, ela via a condenação ao silêncio como um “defeito” e, sentindo-se tímida, reagia de forma arisca por seu “imaginário” de inferioridade, como revelam as figuras: “parecia dividir”, “cheguei a achar”. Assim, ela própria, ao relatar os fatos do passado, no presente da enunciação, ao rememorá-los, já se deixa tomar pela incerteza como manifestam tais figuras:

Naquele ano, continuei a ver Tobias. Eu o percebia me observando, me cercando com gestos corteses, mas era cada vez menor a frequência com que isso ocorria. **Parecia dividir seu interesse por outras moças** da fazenda. **Ressentida, passei a ignorá-lo** nos caminhos ou nas noites de jarê. Por um tempo, **cheguei a achar** que fazia aquela cena de dengo para me atiçar a atenção. E de fato, sentia vontade de desviar meu olhar para saber até onde iria com a bebedeira a que se entregava nessas noites. Mas continha o querer, **me lembra de minha condenação ao silêncio, da minha timidez rude, arisca, que me fazia selvagem e afastava as pessoas** (Vieira Jr., 2019, p. 107, grifo próprio).

Nessa perspectiva, ela se deixava dominar por um tumulto modal, entendido como o jogo entre modalidades contraditórias e incompatíveis (Bertrand, 2007, p. 370). Assim, embora simulasse não estar interessada por Tobias, Belonísia ao mesmo tempo se

ressentia com seu afastamento, pois, na verdade, sentia-se inferiorizada. Um tumulto modal se estabelece, por conseguinte, no ator feminino pela incompatibilidade entre o querer-ser e o não-poder-ser.

É importante destacar ainda o indício de uma certa indecisão da parte dela entre aceitar ou não o pedido pra ir morar com Tobias que se percebe quando relata a lembrança da avó e se questiona sobre a provável resposta de Donana, caso estivesse na sua situação:

Não sei por que naquela hora me veio a imagem de Donana à cabeça. Minha avó surgiu em meus pensamentos **com sua brabeza**, com seu chapéu grande, com seu punhal com cabo de marfim, com as histórias que me contavam sobre ela, com seus três casamentos e o mistério da vida de tia Carmelita, de que ninguém tinha notícias. **Sobre que resposta daria se fosse ela a cortejada naquelas circunstâncias. Se sim ou se não, escreveria os rumos que daria à minha vida num pedaço de papel pardo guardado debaixo do colchão** (Vieira Jr., 2019, p. 108, grifo próprio).

Nesse sentido, Belonísia, apesar de estar modalizada por um querer-ser como a avó, sente-se no *dever de ir morar* com Tobias, e, após alguns dias, entrega um papel pardo para a mãe com a inscrição “quero”: “[...] **todos** agora sabiam que eu não era mais ‘Belonísia **de** Zeca Chapéu Grande’ e que agora vivia com Tobias, logo, eu era ‘Belonísia **de** Tobias’” (Vieira Jr., 2019, p. 116, grifo próprio). Observa-se assim uma espécie de operação de troca, como se revela na passagem a seguir: “[...] **todos** agora sabiam que eu não era mais ‘Belonísia **de Zeca Chapéu Grande**’ e que agora vivia com Tobias, logo, eu era ‘Belonísia **de Tobias**’” (Vieira Jr., 2019, p. 116, grifo próprio). “Todos”, nesse caso, se refere à comunidade de Água Negra, gerando um efeito de sentido de generalização. Já nas expressões “**Belonísia de Zeca Chapéu Grande**” e “**Belonísia de Tobias**” manifesta-se a intencionalidade do enunciador de remeter ao tema da posse e da dependência da mulher em relação ao pai e ao marido, típico do patriarcalismo.

Convém lembrar aqui a origem etimológica do termo patriarcalismo:

De raiz indo-europeia pater ‘pai’ (com um valor mais social e religioso do que de simples paternidade física, expressa esta em latim preferentemente por *parens* e *por genitor*), ‘pai; avô ou antepassado; fundador; benfeitor’, pátrios, os ou a, o paterno, paternal’ (Houaiss, 2011).

Segundo Claude Lévi-Strauss, isso ocorre porque, na sociedade patriarcal, o casamento consistia em uma relação comercial entre o pai e o futuro marido, que ela acata porque aprendeu a ser assim.

A relação global de troca que constitui o casamento não se estabelece entre um homem e uma mulher [...] estabelece-se entre dois grupos de homens, e a mulher aí figura como um dos objetos da troca, e não como um dos membros do grupo

entre os quais a troca se realiza. Isto é verdade, mesmo quando são levados em consideração os sentimentos da moça, como aliás habitualmente acontece. **Aquiescendo à união proposta, a moça precipita ou permite a operação de troca** (1982, p. 155, grifo próprio).

Interessante notar como o tema da objetificação feminina se revela na história, pois, logo nos primeiros dias, vivendo com Tobias, Belonísia se arrepende de ter se juntado a ele, conforme as figuras, "me sentia **coisa comprada**, que diabo esse homem tem que me chamar de mulher, minha cabeça agitada gritava" (Vieira Jr., 2019, p. 116, grifo próprio). Belonísia já era tida como propriedade do pai, visto que o pedido de "concessão", realizado por Tobias, apenas mudaria o nome do "dono da propriedade/objeto" "mulher" de um homem para outro. Vale lembrar que a sociedade patriarcal possui suas raízes no período colonial, quando o homem tinha controle sobre a vida da mulher e isso perdura nas comunidades brasileiras até a atualidade e se manifesta também na relação que passa a se estabelecer entre Tobias e Belonísia: "O homem tinha o direito de controlar a vida da mulher como se ela fosse sua propriedade, determinando os papéis a serem desempenhados por ela, com rígidas diferenças em relação ao gênero masculino" (Boris; Cesídio, 2007 p. 456).

Ao relatar que ficava sozinha durante o dia, ocupada com os serviços da casa, Belonísia dá indícios do estado patêmico de medo que sentia diante da possibilidade de primeira relação sexual com o marido e revela um estado passional de agonia, por ser uma mulher que nunca teve essa experiência: "[...] **não saberia o que fazer se Tobias quisesse me levar para a cama àquela hora da manhã**". Retardaria **meu medo** até a noite, **cada hora a sua agonia**" (Vieira Jr., 2019, p. 114, grifo próprio), "[...] Para que não desconfiasse que **temia** o que estava por acontecer a nós dois" (Vieira Jr., 2019, p. 114, grifo próprio). Dessa maneira, inicialmente, ela se submete a esse *dever* ser estabelecido pela sociedade, em relação ao papel temático destinado à mulher na sociedade patriarcal: transformar-se num objeto de posse do marido.

Ela também compara a relação sexual a um trabalho no qual ainda era inexperiente, "Era como cozinhar ou varrer o chão, ou seja, mais um **trabalho. Só que esse eu ainda não tinha feito, desconhecia, mas agora sabia que, como mulher que vivia junto a um homem, tinha que fazer**" (Vieira Jr., 2019, p. 114, grifo próprio), o que confirma que aquela seria sua primeira experiência sexual "Estava tomada pela **agonia**" (Vieira Jr., 2019, p. 114, grifo próprio), "bastava que encontrasse seus olhos para ele imediato desviar" (Vieira Jr., 2019, p. 114), "com o coração aos pulos" (Vieira Jr., 2019, p. 114), "evitava seus olhos" (Vieira Jr., 2019, p. 116), e em "a cada hora, sua **agonia**" (Vieira Jr., 2019, p. 114, grifo nosso). Em outros momentos a menção ao trabalho era para ela sempre da ordem de um *dever-fazer* que não se questionava, apenas se cumpria:

Tobias me cercou, bebia a cachaça que havia deixado em cima da mesa. Passou a falar do dia, das reses, de Sutério, dos trabalhos na fazenda. **Eu parava por uns minutos para olhar um pouco para seu rosto, para que não pensasse que era desfeita minha costurar àquela hora** (Vieira Jr., 2019, p. 114).

Todas nós, mulheres do campo, éramos um tanto maltratadas pelo sol e pela seca. **Pelo trabalho árduo**, pelas necessidades que passávamos, pelas crianças que paríamos muito cedo, uma atrás da outra, que murchavam nossos peitos e alargavam nossas ancas (Vieira Jr., 2019, p. 119).

Não vi minha mãe se queixar da quantidade de mulheres parindo, do trabalho que não era pouco, do preparo do 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 Jr., 2019, p. 105-106).

Aos poucos, portanto, Belonísia, como sujeito cognitivo, vai percebendo a atividade sexual como outro *dever* a que deveria se submeter, comparando-a a um “serviço”, mais um encargo da mulher. Ela sente que deveria servir sexualmente ao marido, assumindo o papel temático de mulher submissa aos valores patriarcais. Isto posto, estar inserida numa sociedade patriarcal faz com que ela acate seus valores, que, posteriormente, após a experiência infeliz com o marido, passa a contestar. Sua expectativa era que Tobias não a agredisse como fazia o marido de Maria Cabocla: “Ele nunca havia feito perversidade como o marido de Maria Cabocla” ou seja, esperava ser digna do direito de não ser agredida, afinal, até quando ele reclamava da comida, não alterava o tom da voz. Assim, observa-se a instauração da *fase de espera* do percurso canônico da cólera, que se entende como um quadro constituído pela confiança, na qual o sujeito de estado pensa que pode confiar no sujeito do fazer para realizar suas “esperanças e direitos” (Greimas, 2014, p. 238). Porém, Tobias começa a revelar uma mudança de comportamento:

Depois passou a reclamar que tinha muito ou pouco sal. Que o peixe estava cru, e me mostrava pedaços em que eu não conseguia enxergar a falta de cozimento, ou outros que se esbagaçavam com as espinhas, dizendo que tinham cozido demais. **Nessas horas eu ficava aflita, o coração aos pulos, magoada comigo mesma, me sentindo uma tonta por ter sido desleixada com o preparo. Mas suas queixas não passavam disso, não alterava o tom da voz, não falava alto.** Falava como se olhasse para o cultivo e constatasse alguma coisa que enfraquecia a plantação (Vieira Jr., 2019, p. 115, grifo próprio).

Essa gradual mudança de comportamento do companheiro vai, contudo, se intensificando e ele passa a violentá-la verbalmente. Nesse momento Belonísia fica à espera do pior:

Limpei minhas mãos na roupa, saí pela porta do quintal, e me pus a cavoucar o canteiro de tomate e cebolinha. **Esperava que viesse atrás de mim, valente, que**

quisesse levantar a mão para me bater. Ouví **gritar** de casa **que eu era burra**. Que não falava. Que era aleijada da língua (Vieira Jr., 2019, p. 121, grifo próprio).

Sucede-se, assim, o estado de frustração da protagonista com as atitudes do marido: há uma angústia, dor ou desejo insatisfeito ainda que o investimento no objeto seja total ou parcial (Fontanille, 2005, p. 66), conforme os trechos que seguem: “Agradeci a Deus por estar muda porque não saberia o que falar diante daquela pociilga” (Vieira Jr., 2019, p. 111), “eu ficava aflita, o coração aos pulos, magoada comigo mesma, me sentindo uma tonta” (Vieira Jr., 2019, p. 115) e na passagem abaixo: “[...] na casa do homem com quem vivia, nos limites daquele casebre de paredes que ruíam, era uma intrusa. **Não me sentia à vontade para reagir**, nem que fosse de forma serena, sem rompantes de violência nos gestos” (Vieira Jr., 2019, p. 117, grifo próprio).

Ao perceber o modo de ser violento do marido, ela se arrepende de ter aceitado viver com ele: “Em poucos dias sentiria um enorme arrependimento de ter escrito ‘quero’ no papel pardo que dei a minha mãe, porque percebi que minha vida dali em diante não seria nada fácil” (Vieira Jr., 2019, p. 109), “senti um aperto no peito”, “preferia que falasse algo para confortar minha aflição”, “eu me sentia paralisada e já com vontade de voltar para a casa de meus pais”, “naquele momento fui tomada pelo pavor, mas não queria transparecer minha tristeza” (Vieira Jr., 2019, p. 109-110).

Percebemos a eclosão da paixão do temor que é entendida como “um estado de medo de uma coisa do passado ou do futuro cuja origem é incerta” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 97). Nesse caso, diz respeito à futura relação sexual entre o casal, que ocorre, como manifestam as figuras: “**ele** entrava e saía de mim num vai-e-vem”, “**ele** me deitou na cama”, “beijou meu pescoço”, “levantou minha roupa”, “senti um **desconforto** no meu ventre” (Vieira Jr., 2019, p. 114) e “Senti algo se desprender de seu corpo para meu interior” (Vieira Jr., 2019, p. 115).

Além disso, todos os verbos dos enunciados citados são figuras relativas à ação: “entrar”, “sair”, “deitar”, “beijar” e “levantar” que estão relacionadas unicamente à performance sexual do homem, ou seja, somente ele era ativo no ato sexual ao passo que ela a ele se submetia passivamente. Nesse caso, o verbo de estado “sentir” repetido duas vezes desvela a intensidade do desconforto de Belonísia. Enfim, ela sente que a atividade sexual, comandada pelo marido, não lhe proporcionaria nenhum prazer, como sugerem suas reações antes e depois do ato sexual: “Virei minha cabeça para o lado da janela” (Vieira Jr., 2019, p. 114) e “Abaixei minha roupa e fiquei de costas com os olhos no teto de palha **procurando filetes de luz**. Procurando alguma **estrela perdida**, que se apresentasse como uma velha conhecida” (Vieira Jr., 2019, p. 115, grifo próprio)

Nesse sentido, ambas as figuras “filetes de luz” e “estrela perdida” têm em comum o traço semântico /luminosidade/ e compõem um percurso que remete ao estado de felicidade (luz) na escuridão (sofrimento). Belonísia sente, pois, a felicidade como impossível de ser alcançada com o homem que lhe foi destinado. Assim, manipulada pelo *dever* do

destinador “sociedade patriarcal”, cujos valores ela aprendeu, ela se submete ao ato sexual de forma passiva, como se nota nos trechos: “não senti nada que justificasse meu temor”, “mas agora sabia que, como mulher que vivia junto a um homem, tinha que fazer” (Vieira Jr., 2019, p. 114) e “eu parava o que estivesse fazendo para servi-lo” (Vieira Jr., 2019, p. 115).

Logo, ela se sente no *dever* de se submeter aos instintos do marido e não percebe o ato como estupro ou como violência sexual, ao contrário, considera-o “natural”. Em vista disso, acerca da violência sexual, elucida Patricia Hill Collins (2019, p. 251, grifo próprio):

O estupro, assim como outros atos de violência sofridos pelas mulheres negras, tais como agressões físicas sob a escravidão, abuso doméstico, incesto e **exploração sexual, fazem parte da subordinação das mulheres negras nas opressões interseccionais. Esses atos de violência são a dimensão visível de um sistema mais generalizado de opressão cotidiana. A violência contra as mulheres negras tende a ser legitimada** e não desculpável.

Ainda em consonância com os valores da sociedade patriarcal, é importante lembrar que a violência sexual era naturalizada, pois

O homem tinha o dever de trabalhar para dar sustento à sua família, enquanto a mulher tinha diversas funções: de reproduutora, de dona-de-casa, de administradora das tarefas dos escravos, de educadora dos filhos do casal e de prestadora de serviços sexuais ao seu marido (Boris; Cesídio, 2007, p. 456).

É o que acontece com Belonísia que, além de cumprir o “dever” de satisfazer sexualmente Tobias, passa a cuidar da casa, como observamos nos enunciados a seguir: “Precisava colocar um pouco de ordem naquele chiqueiro que passaria a ser minha casa, caso aguentasse. Fui para a cozinha, porque decidi que deveria começar por ali” (Vieira Jr., 2019, p. 111), “[...] estava decidida a dar um jeito em tudo enquanto separava os objetos bons dos avariados. Tentava organizar, fazer daquela casa um lugar de morada” (Vieira Jr., 2019, p. 112).

É interessante destacar ainda a percepção de Belonísia sobre o ato sexual com o marido: “**me fez recordar os bichos do quintal, senti um desconforto no meu ventre**, aquele mesmo que me invadiu pela manhã com o trotar do cavalo” (Vieira Jr., 2019, p. 114, grifo próprio). As figuras grifadas remetem ao tema da sexualidade apenas como o ato instintivo animalesco, o que a faz sentir-se desconfortável, como se estivesse nivelada aos animais.

A escalada da violência sexual vai se intensificando e, embora naturalizada, como continuava a ocorrer, vai provocando o estado de mágoa em Belonísia que se arrepende por ter se submetido à união com o marido: “**Estiou alguma coisa em mim** desde o dia em que permiti aquela união [...]” (Vieira Jr., 2019, p. 139). O uso do verbo “estiar”, que

significa no sentido figurado, “dissipar”, “diminuir”, “secar” (Houaiss, 2011), revela seu reconhecimento de que, ao ter se submetido à união, acabou “se diminuindo” para agradar o pai e cumprir o dever feminino, conforme tinha aprendido.

Em vista disso, Belonísia revela um estado patêmico de mágoa que advém da violência sofrida, bem como de seu “consentimento” diante do papel de submissão e apatia que assumira em sua união com Tobias. Esse estado pode se associar à fase de descontentamento do percurso da cólera. Assim, ela esperava que fosse bem tratada pelo marido, mas frustrou-se em relação a isso, como revelamos anteriormente:

Deixava aquela mágoa morrer no peito, mormente quando **ele levantava a roupa antes de dormir para entrar em mim**. Ele dormia, roncava, não reclamava da mulher deitada, então ficava quieta por dentro, **como se estivesse tudo bem** (Vieira Jr., 2019, p. 116, grifo próprio).

O enunciado “como se estivesse tudo bem” sugere que ela tentava esconder o sofrimento de sua mãe: “Senti minha mãe um pouco cismada com minhas feições, com os **desvios de meus olhos**, com as coisas que minha presença queria reclamar, mas **eu disfarçava, tentava nada expressar** (Vieira Jr., 2019, p. 117, grifo próprio), “aquele não era o meu jeito” e “**queria** reclamar” (Vieira Jr., 2019, p. 117, grifo próprio), “Fiquei apreensiva, aliás, essa apreensão havia se tornado uma rotina em minha vida naquele pouco tempo em que morávamos juntos” (Vieira Jr., 2019, p. 120). Logo, um tumulto modal acomete Belonísia, devido ao estado de inquietação originado pelo conflito entre as modalidades do querer, mas não poder: revelar seu sofrimento à mãe.

Dessa maneira, vale observar ainda que as figuras grifadas nos enunciados a seguir tematizam a violência, manifestada por meio da agressão verbal de Tobias contra Belonísia que gradativamente vai se intensificando: “**berrava palavras violentas** contra todos” (Vieira Jr., 2019, p. 120), “a **agressividade** de Tobias **cresceu** nos meses que se seguiram [...], Tobias **reclamava por pouca coisa**, e **quase sempre a culpa de tudo estava em mim**” (Vieira Jr., 2019, p. 134), “**Ouvi gritar** de casa **que eu era burra. Que não falava. Que era aleijada da língua**, “**Gritou com seu jeito grosseiro**, e eu, **me sentindo ofendida**” (Vieira Jr., 2019, p. 134), “ele **continuou com os insultos**” (Vieira Jr., 2019, p. 121, grifo próprio).

Nesse panorama, manifesta-se o descontentamento de Belonísia com as agressões de Tobias. Lembremos que, para Fontanille (2005, p. 65, tradução própria¹⁰),

10 No original: « Le mécontentement pourrait, lui aussi, n'intéresser que le rapport du sujet à lui-même: déçu par la frustration, le sujet confronte ce qu'il espérait et ce qu'il obtient (l'état attendu et l'état réalisé), et conclut à une situation insatisfaisante, à une inadéquation entre le soi projeté et le moi actuel. Mais, en tant que moment passionnel de la colère, le mécontentement est en outre dirigé vers quelqu'un d'autre, quelqu'un qui s'était engagé, qui avait peut-être promis, et qui est au moins impliqué dans cette inadéquation. Ce quelqu'un d'autre peut être soi-même, mais dans un autre rôle actantiel, un soi-même, sur lequel on comptait pour la réalisation de l'événement attendu ».

[...] como um momento passional de raiva, o descontentamento [...] é ainda dirigido a outra pessoa, alguém que se comprometeu, que talvez tenha prometido, e que está pelo menos implicado neste descompasso [...] um eu, com o qual se contava para a realização do acontecimento esperado.

Da agressividade verbal Tobias parte para a violência física, num momento em que, embriagado, joga um prato de comida em Belonísia:

Tentava entender o que ele dizia, e **sem chance de me proteger, o prato veio na minha direção**. Olhei para o chão e vi a comida espalhada. Aquele chão onde havia curvado meu corpo para varrer e assear com zelo. **Senti raiva naquele instante, perguntei a mim mesma quem aquele vaqueiro ordinário pensava que era. No início, encarava com inquietação os acessos de fúria que passou a apresentar. Antes eram mais contidos. Agora tinha perdido as estribeiras.** Dali a pouco esse cavalo iria me bater igual ao marido de Maria Cabocla. **Mas eu já me sentia diferente, não tinha medo de homem**, era neta de Donana e filha de Salu, que fizeram homens dobrar a língua para se dirigirem a elas (Vieira Jr., 2019, p. 120-121, grifo próprio).

Na passagem acima, Belonísia relata o autoquestionamento que se fez no instante em que o marido lhe atirou o prato: "perguntei a mim mesma quem aquele vaqueiro ordinário pensava que era". Nesse enunciado, ela o sanciona negativamente como "vaqueiro ordinário", "cavalo". É pertinente citar aqui a passagem abaixo sobre a cólera no texto de caráter literário:

O texto literário raramente encena a cólera por si só, como se o discurso escrito fosse inadequado para expressar explosões e iras devastadoras. A cólera literária se manifesta [...] como consequência e sob o controle de outra paixão (Fontanille, 2005, p. 61, tradução própria).¹¹

A raiva de Belonísia é assim consequência dos estados passionais prévios de medo, de vergonha, de descontentamento. Dessa maneira, embora mantivesse em segredo sua condição de vítima, as agressões do marido se intensificam numa escalada tal de violência que chega à agressão física. Do descontentamento, por sua vez, Belonísia passa à expressão da raiva, como se revela em seu monólogo interior, ao caracterizar Tobias como **"cavalo", "ordinário"**: "quem aquele **vaqueiro ordinário** pensava que era?" (Vieira Jr., 2019, p. 120, grifo próprio). E completa: "Que se atrevesse a vir me agredir que faria o mesmo com sua carne: a faria soltar da face com um golpe apenas" (Vieira Jr., 2019, p. 121): "Desde quando me permiti ouvir insultos sem devolver **da maneira que gostaria**"

11 No original: « Le texte littéraire met rarement en scène la colère pour elle-même, comme si discours écrit se prêtait mal aux explosions et aux iras dévastatrices. La colère littéraire apparaît plus volontiers comme conséquence et sous le contrôle d'une autre passion ».

(Vieira Jr., 2019, p. 139, grifo próprio). Desse modo, ela vai tornando-se consciente de que não suportaria continuar sendo agredida fisicamente.

Nessa perspectiva, vale lembrar que o descontentamento, no percurso da cólera "se apresenta como um *pivô passional* que, ao subsumir e assumir as estruturas anteriores, permite o desenvolvimento das posteriores" (Greimas, 2014, p. 242). Portanto, Belonísia vai se conscientizando gradativamente sobre a necessidade de resistir e de não aceitar ser violentada, como se nota nesta passagem: "Mas **eu já me sentia diferente**, não tinha medo de homem, **era neta de Donana e filha de Salu, que fizeram homens dobrar a língua para se dirigirem a elas**" (Vieira Jr., 2019, p. 116, grifo próprio).

Na passagem acima, é interessante destacar a expressão "dobrar a língua": Segundo o dicionário Houaiss (2011), trata-se de um sentido figurado e significa "falar com respeito; pôr-se em seu lugar". Nesse sentido, no contexto da história, a figura "dobrar a língua" configura uma exigência de respeito para reconsiderar o que foi ou será dito.

À vista disso, observamos que o descontentamento de Belonísia era consigo mesma por ter caído na "lábua" masculina, revelando o estado patêmico da vergonha que lhe acometera, bem como o sentimento de culpa por ter "aceitado" ir morar com Tobias: "mesmo depois de muitos anos, carregaria aquela **vergonha** por ter sido ingênua, **por ter me deixado** encantar por suas cortesias" (Vieira Jr., 2019, p. 136, grifo próprio). Convém ressaltar que a superação da vergonha aparece no discurso também por meio da confissão, pois, de acordo com Harkot de-la-Taille (1999, p. 98-100), "a vergonha assumida pode ser superada de três maneiras: através de esquecimento/negação, do humor, ou da confissão. [...] O confessando exerce um fazer caracterizado por um auto-rebaixamento: assume e condena seu erro".

Na sequência do pensamento de Belonísia, percebe-se que, aos poucos, ela vai se conscientizando a respeito da forma como fora ingênua ao se deixar levar pela "lábua de Tobias": "lábua que não era diferente da de muitos homens que levavam mulheres da casa de seus pais para lhes servirem de escravas" (Vieira Jr., 2019, p. 136).

Essa conscientização se associa ao tema da violência contra a mulher que ela percebe nas atitudes do companheiro. Assim, as figuras, destacadas no trecho a seguir, associam-se ao que Narvaz e Koller (2006, p. 51) consideram violências de gênero: "as diversas formas de discriminação e de violência contra as mulheres são manifestação de relações de poder historicamente desiguais. Denominadas *violências de gênero*, são também violação dos direitos das mulheres" (Narvaz; Koller, 2006, p. 51).

Lábua que não era diferente da de muitos homens que levavam mulheres da casa de seus pais **para lhes servirem de escravas**. Para depois **infernizarem seus dias, baterem até tirar sangue ou a vida, deixando rastro de ódio** em seus corpos. Para reclamarem da comida, da limpeza, dos filhos mal criados, do tempo, da casa de paredes que se desfaziam. **Para nos apresentarem ao inferno que pode ser a vida de uma mulher** (Vieira Jr., 2019, p. 136, grifo próprio).

Desse modo, eles foram se distanciando e, sem dar explicações, Tobias passou a se afastar cada vez mais de Belonísia, "Continuava a chegar bêbado, com as roupas sujas, com todos os tipos de mancha, de barro a pintura de mulher. Foram muitos os dias que dormiu fora de casa" (Vieira Jr., 2019, p. 136). As figuras "roupas sujas", "pintura de mulher", "dormiu fora de casa" revelam o tema da traição.

A explosão da cólera do ator Belonísia, permanece, pois, apenas em seu pensamento: ela imaginava o que faria se ele continuasse agredindo-a. Há uma demonstração de sua agressividade que prenunciaria sua explosão:

Engoli cada insulto que ouvia de sua boca. Dava um golpe mais forte fazendo desprender da terra grandes torrões. **Que se atrevesse a vir me agredir que faria o mesmo com sua carne: a faria soltar da face com um golpe apenas. Antes que qualquer homem resolvesse me bater, arrancaria as mãos ou cabeça, que não duvidassem de minha zanga** (Vieira Jr., 2019, p. 121, grifo próprio).

No entanto, essa explosão não ocorre, pois, na sequência da história, Belonísia relata que um vaqueiro da fazenda, Genivaldo, foi até a porta de sua casa informar que encontrara o corpo de Tobias caído na estrada. Ela havia se tornado viúva. Com a morte do marido, Belonísia parece se libertar do pesadelo que vivera: "[...] **queria encerrar de vez aquele momento de minha vida**. Tentei apressar o fim do funeral, apertando minha irmã para que conduzisse a saída do cortejo" (Vieira Jr., 2019, p. 139, grifo próprio).

Embora o ator Belonísia tenha se tornado portanto consciente da violência da qual passou a ser vítima, isso só ocorre após a situação chegar à esfera da agressão física e, apesar de Belonísia ter demonstrado resistência, lembrando-se de exemplos familiares de mulheres "fortes" como Donana e Salu, ela só se liberta da condição de vítima da violência do marido depois de sua morte ocorrida devido a uma provável vingança, pois ele foi encontrado morto após ter se indisposto com a encantada, Santa Rita Pescadeira, quando duvidara da existência das entidades religiosas do jarê.

Finalizamos, pois, esse tópico lembrando que, no mesmo capítulo, Belonísia relata a forma como solidarizou-se e apoiou uma moradora das imediações, Maria Cabocla, outro sujeito feminino que sofria tal qual ela a violência de gênero.

| Considerações finais

"Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?"

Audre Lorde – Irmã outsider

O presente artigo teve por objetivo analisar, com base no instrumental teórico da semiótica discursiva, o percurso actancial, temático e patêmico do ator Belonísia, particularmente na segunda parte do romance, intitulada “Torto arado” cujos fatos da história enunciada são narrados por ela, no papel actancial de narradora, na instância da enunciação.

A teoria semiótica se mostrou profícua e possibilitou-nos, como enunciatários, aderir ao fazer persuasivo do enunciador que se mostrou exitoso ao revelar, por meio de percursos temático-figurativos, o tema da violência de gênero que ainda hoje sofrem as mulheres, especialmente as de classes subalternas e descendentes de negros. O enunciador, ao apresentar a revolta e a conscientização do ator feminino perante a violência sofrida revela a possibilidade de superação dessa violência.

Nesse aspecto, a opção pela análise do percurso de Belonísia, no romance *Torto Arado* (2019), possibilitou-nos evidenciar que a obra de Vieira Jr. está em consonância com o que preceitua Denis Bertrand (2003, p. 29) a respeito do texto literário:

A literatura é um discurso figurativo: ele representa, estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo, que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível.

À guisa de conclusão, em termos passionais, observa-se que a protagonista inicialmente se revela submissa ao aceitar ir morar com Tobias, dada a ilusão de que sua ida teria sido uma escolha própria, de acordo com preceitos e valores que receberam da família; porém, como apontamos, ela ainda era subordinada às convenções éticas da sociedade patriarcal em que a mulher era vista como objeto de troca.

Ao longo de seu percurso, contudo, Belonísia demonstra que, embora tenha concordado com a união com o vaqueiro Tobias, logo, é tomada pelo descontentamento, como observamos ao acompanharmos seu ponto de vista sobre os estados passionais que a acometeram a partir de tal união. Assim, além dos estados patêmicos de medo e frustração, relacionados à forma como se deu sua primeira experiência sexual, observamos o estado de alma de vergonha, por ter sido ingênuo ao aceitar se unir ao ator masculino. No seu relato, ela se revela frustrada e, tomada por paixões negativas, revela-nos seu descontentamento, agressividade e raiva da violência verbal e física, ela sugere que não mais aceitaria sofrer, como se evidencia nos fatos da história.

Entendemos que a revolta da protagonista em relação à violência se opera a partir do momento em que ela se torna sujeito cognitivo e, nesse sentido, representa a voz social da mulher oprimida de nossa época da qual pode ser considerada um *alter-ego* na medida em que moraliza a violência masculina contra seu gênero, considerando-a inaceitável.

Nosso intento foi, portanto, neste artigo, estimular a reflexão acerca do modo como o enunciador recria literariamente o tema da violência de gênero contra a mulher, a partir da perspectiva do ator Belonísia. Na verdade, esse tema, assim como outros inscritos na construção de sentidos do romance, a exemplo da violência contra negros e indígenas, leva-nos a refletir sobre problemas que estão enraizados na estrutura de pensamento social de grandes segmentos da população brasileira ainda na contemporaneidade, como frutos da sociedade patriarcal, e estão figurativizados na obra por meio de ações de atores que concretizam muitos atores sociais masculinos contemporâneos, tal qual os recriados literariamente pelo enunciador na obra *Torto Arado*.

| Referências

- BARROS, D. L. P. de. Uma reflexão semiótica sobre a Exterioridade discursiva. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 53, n. 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2120>. Acesso em: 9 set. 2024.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas. FFLCH USP, 2001.
- BARROS. D. L. P. de *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Tradução Grupo CASA. Bauru – São Paulo: EDUSC, 2003.
- BORIS, J. B. G. D.; CESÍDIO, H. M. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. *Revista mal-estar e subjetividade*, Fortaleza, v. VII, n. 2, p. 451-478, set./2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151861482007000200012 Acesso em: 05 fev. 2024.
- COLLINS, H. P. *Pensamento Feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. Teoria semiótica, a questão do sentido. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (org.). *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*, volume 3. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- HARKOT DE-LA-TAILLE, E. *Ensaio semiótico sobre a vergonha*. São Paulo: Humanitas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1999.
- DITCHE, E. R.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire des passions littéraires*. França: Belin, 2005.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/ EDUSP, 1989.
- FIORIN, J. L. Semiótica das paixões: o ressentimento. *Alfa*, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 9-22, 2007.

FIORIN, J. L. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *DELTA*, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-44501999000100009>. Acesso em: 14 nov. 2024.

FIORIN, J. L *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: Ensaios semióticos*. São Paulo: EDUSP/Nankim, 2014.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. CD-ROM.

LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução Mariano Ferreira. Do original em francês: *Les Structures élémentaires de la parenté*, 1908. Petrópolis: Vozes, 1982.

LIMA, E. S. de. A semiótica das paixões e a análise da dimensão passional dos enunciados. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 841- 871, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/10353>. Acesso em: 12 jan. 2024.

LORDE, A. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2019.

MONTE, M. DREXLER, J. *Vento Sardo*. YouTube, 14 de outubro de 2021. 4min15s. Disponível em: <https://youtu.be/Wu8GD6mT1pA?si=yHhx-LNP2B-rLAkf>. Acesso em: 01 out. 2024.

NARVAZ, G. M.; KOLLER, H. S. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. *Psicologia e Sociedade* [online], v. 18, n. 1, p. 49-55, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822006000100007>. Acesso em: 2 dez. 2022.

PRIMO, L. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

VIEIRA JR., I. *Torto Arado*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2019.

Como citar este trabalho:

FERNANDES, Camilla; ABRIATA, Vera Lucia Rodella. O percurso do ator Belonísia e a violência de gênero em *Torto Arado*. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 11-35, jul. 2025. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v18i1.19758>.