



Universidade de Brasília

Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Trabalho Final do Curso de Letras – Língua Inglesa e Respectiva Literatura/Bacharel

Orientador: José Luis Martinez Amaro

TORTO ARADO: UMA LEITURA RETÓRICA

DEISE SOARES PEDREIRA

Brasília, 2022

RESUMO

Esse artigo propõe um estudo sobre o romance *Torto Arado* (2020), escrito por Itamar Vieira Júnior, a partir da perspectiva retórica. A investigação se volta especificamente para o papel desempenhado pela linguagem na composição textual do autor, motivada pela ampla recepção comercial e cultural da obra. A questão que se procura abordar nesse estudo, portanto, é o uso dos lugares (topoi), dos fenômenos linguísticos e estilísticos, das ferramentas retóricas, especialmente no tocante ao trato das emoções, ao exercício da linguagem poética e uso das figuras. O ponto de partida é a suposição de que as escolhas linguísticas do autor, bem como a maneira como essas escolhas foram organizadas e desdobradas na narrativa, tenham desempenhado um papel substancial para a consolidação da obra.

Palavras-chave: *Torto Arado*; retórica; linguagem; emoção; figuras

INTRODUÇÃO

Lançado no Brasil em 2019 pela Editora Todavia, o romance *Torto Arado* gozou de ampla e instantânea recepção junto ao público e à crítica. Essa afirmação é atestada por meio de conquistas comerciais, acadêmicas e culturais. Com efeito, o romance contemplou prêmios literários de prestígio – o lusitano LeYa, em 2018, além do Jabuti e o Oceanos em 2020. Foi também a obra de ficção mais vendida no Brasil em 2021 na categoria ficção e o quarto no âmbito geral, segundo a Nielsen-PublishNews, com mais de 74.000 exemplares. No corrente ano de 2022, o bom desempenho editorial se repete, com o livro variando entre as quatro primeiras posições de venda. Some-se a isso o volume de traduções para outros idiomas, tratando-se de publicação brasileira, o que faz com que *Torto Arado* já integre catálogos de livrarias em países como Alemanha, Áustria, Suíça, Bulgária, Espanha, Argentina e México. Essa lista cresce exponencialmente, já que antes da conclusão deste trabalho, os direitos do livro também tinham sido vendidos na Itália, Peru, Eslováquia, Bulgária, França, Croácia e nos Estados Unidos. As adaptações para outras linguagens artísticas, como teatro e série em serviço de streaming, também

não demoraram a surgir. No meio acadêmico, o livro já conta com volume expressivo de composições publicadas em revistas especializadas e em repositórios universitários, muitos deles disponíveis na Internet, consolidando, assim, uma fortuna crítica sobre a obra.

Essa recepção pode ser atribuída em grande parte ao tema do romance: a precarização social e os conflitos vividos por famílias de descendentes de africanos escravizados, que trabalham para a elite rural do sertão baiano em troca de sobrevivência e moradia. A narrativa gravita ao redor dos desdobramentos históricos do colonialismo e da política escravocrata na sociedade brasileira atual – injustiças e iniquidades, miséria, exploração, racismo, descaso estatal, desigualdade socioeconômica e de gênero. Não há dúvida de que suscitar tais questões é de alta relevância para a Literatura, mas a investigação do texto como “romance de ideias”, “conto filosófico” ou “escritura social” é secundária para esse estudo. Desejou-se fixar, isso sim, na estrutura textual e no registro da fala e da enunciação, de modo que a principal finalidade desse trabalho é conduzir uma interpretação retórica da narrativa de *Torto Arado*, entendendo o texto como um sistema de organização de discurso que dissemina valores, mas que assim o faz impondo-se, precipuamente, como estrutura composicional da linguagem. A linguagem pela linguagem e pela projeção de sua luz como valor estético, e não como um sintoma ou documento ideológico da crítica social e psicológica. Se é verdade que o retrato socioeconômico e os problemas humanos que atravessam o romance são urgentes e cruciais, o que aqui se ressalta é a competência da linguagem para fazer com que esse panorama seja convertido em Literatura. “A realidade, tão logo é falada, entrega seu destino estético nas mãos da linguagem”, afirma Cohen, para quem a chave da obra está no seu significado aparente, na própria linguagem, como unidade indissolúvel do significante e do significado, e não por trás dela: “O poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias, mas de palavras. Todo seu gênio reside na invenção verbal. Uma sensibilidade excepcional não faz um grande poeta”. (1974, p. 37, 38).

Na definição de Aristóteles, retórica é um gênero universal de construção do discurso, cuja funcionalidade não se resume apenas persuadir, mas que procura o que cada caso tem de persuasivo. A persuasão também se insere na conceituação de Lausberg sobre retórica, que a vê como “um sistema mais ou menos elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para

obter, em determinada situação, o efeito que pretende”. Esse estudo se pautará, portanto, por esses conceitos, de maneira a apontar situações em que a operação discursiva de Vieira Júnior encontra argumentos (inventio), dispõe tais argumentos em sequência (dispositivo) e compõe a linguística do discurso (elecutio).

É essa eficácia presente em *Torto Arado* que aqui se observa com a pretensão de entender a adesão do leitor ao discurso, menos em razão das ideias nele contidas, mais em função da maneira como o conteúdo se evidencia na linguagem, ao modo de dizer.

DOS ARGUMENTOS

Grosso modo, a retórica diz respeito ao modo como a linguagem é empregada para persuadir. O objetivo dessa breve análise retórica de *Torto Arado* enquanto obra literária é, pois, compreender o registro da fala, as técnicas persuasivas empregadas pelo escritor no ponto de encontro entre retórica e literatura, e ainda a maneira como tais ferramentas são potencialmente aptas a provocar os afetos do leitor. Vale enfatizar aqui a concepção do sujeito leitor de Todorov no campo do estudo literário, não coincidente com a figura do leitor real, “que permanece sempre invariável e depende de fatores externos à obra”, mas é atribuída a um destinatário virtual. Refere-se à uma percepção inerente à obra, apresentada em seu interior. A fim de informar, instruir e ensinar (*docere*); deleitar, agradar e entreter (*delectare*); bem como comover e emocionar (*movere*), os recursos retóricos são empregados nas quatro partes do discurso conforme apontamento de Cícero: na intenção (*volutas*), nas escolhas da elocução (*lexis*) e do vocabulário, bem como nos meios de ordem sintática e nas relações entre as palavras.

Aristóteles distingue três tipos de argumento empregados na arte retórica, cada qual fundamentado em três tipos de prova diferentes: *logos*, *pathos* e *ethos*. O primeiro tem como princípio de base o raciocínio lógico da argumentação; o segundo é espécie de fio condutor da emoção ou sentimento extraído do público ou leitor; o último é ancorado na figura do escritor, pois refere-se à maneira pela qual seu personagem ou atitude se manifestam no discurso, em sua autoridade para abordar determinado assunto, ou mesmo em uma característica pessoal que dá credibilidade ao que ele diz.

Deve-se dar atenção ao fato de que *Torto Arado* é uma obra de amplas dimensões éticas, cuja narrativa é sustentada na relação entre valor e Literatura. Vale dizer, no exercício de livre escolha das ideias, já citados na introdução desse trabalho, o conteúdo de fundo dialoga diretamente com afetos e confiança do leitor sensível às questões que

permeiam a obra. Essa conexão favorece a construção do *ethos*, que é realçado pela biografia do autor. “...o termo *ethos*, dependendo da vogal que o compõe (eta ou epsilon) em sua língua de origem, pode tanto assumir um sentido de valores instituídos e praticados coletivamente, como também designar características individuais”, explica Lima. Geógrafo de formação e analista agrário no Incra por década e meia, Vieira Júnior conviveu durante anos com comunidades tradicionais e quilombolas, e se dedicou a estudos étnicos e africanos no doutorado.

A seguir, os outros dois meios principais de apelo ao leitor apresentados por Aristóteles serão abordados os demais argumentos – *pathos*, pela capacidade de provocar emoção, e *logos*, em especial por meio de figuras e de recursos poéticos.

A EMOÇÃO

Pathos é o apelo às emoções, o argumento que impacta e mobiliza os sentimentos – o *movere*. A emoção, no sentido apresentado por Longino, é uma das fontes do sublime, articulado à toda sorte de afetos. Na obra clássica do século I d.C. sobre estética e efeitos da boa escrita cuja autoria lhe é atribuída, Longino assinala que, ao ter contato com momentos sublimes na obra literária, o leitor sente-se dominado, arrebatado ou mesmo oprimido pelas palavras e sentidos do texto. Em vez de simplesmente persuadir, o sublime levaria o leitor à sensação de ser transportado, de abandonar-se de si mesmo, de vivenciar o êxtase (*ekstasis*). “Nada é tão grandiloquente como uma nobre emoção que surge quando é precisa, é como se uma espécie de loucura e sopro divino inspirassem as palavras e as animassem dos dons de Apolo”, anuncia o filósofo.

O vocábulo *emoção* designa as maneiras como reagimos – mental e fisicamente – a algo que nos afeta. E a literatura é capaz de afetar o leitor em suas emoções, que são reguladas pelo contexto pessoal e diante das formulações do mundo ficcional. Por um lado, o da recepção, a obra e seus recursos narrativos desencadeiam efeitos emocionais no leitor mobilizado. Por outro, o autor busca criar respostas emocionais no leitor valendo-se de tais recursos como ferramenta. Essa interação tem duas faces: para o autor, envolve os próprios sentimentos e a compreensão dos sentimentos do leitor virtual; para o leitor, está atrelada à capacidade e à pré-disposição de poder vivenciar os sentimentos. Os elementos da obra são mais vocacionados para um tipo ou outro de argumento. Perelman, por exemplo, afirma que a especificação é indispensável para criar emoção, uma vez que “as noções gerais, os esquemas abstratos não atuam muito sobre a

imaginação”. Ele também sustenta que enquanto o estilo rápido é mais favorável ao raciocínio, o estilo lento, por sua vez, seria um mecanismo criador de emoção. Em seu reforço cita Quintiliano: “...o amor se forma pelo hábito...daí advém que os oradores concisos e breves penetrarem pouco o coração e emocionam menos”. Entretanto, é legítimo pensar que qualquer elemento da estória, da narração e da linguagem pode colaborar para a produção de efeitos de emoção e sentimentos. Além disso, cada obra desperta uma atmosfera emocional em que predomina certo humor, seja ele causado pela tristeza, alegria, horror ou por um deleite ameno.

Ao abordar o estudo da recepção ou resposta do leitor, Knaller afirma que os sentimentos representam um desafio para os estudos literários, desafio muito maior do que a análise de personagens fictícios, de temas concretos e técnicas retóricas. “Nesses casos, pode-se pelo menos recorrer a dados empíricos (as unidades do texto) e aos argumentos hermenêuticos (a correlação entre conhecimento, contexto e poética)”, explicou. Cabe aqui distinguir o uso dos termos “emoção”, “sentimento” e “afeto” ou “afetividade”. A afetividade é compreendida em sentido mais amplo como a predisposição ou capacidade de ser afetado por fenômenos externos ou internos à pessoa. “Emoções” e ‘sentimentos’, por outro lado, designam reações físicas e mentais às coisas que afetam. A emoção é vista como o elemento corporal dos sentimentos, que são mais complexos e impactam - ou são impactados - por pensamentos, julgamentos, crenças, valores, etc. Outra divisão apresentada por Knaller põe de um lado o leitor real, individual, que responde de maneira subjetiva, e de outro o leitor ficcional e hipotético. A investigação da resposta emocional daquele leitor virtual, a que de fato importa para esse estudo, é confrontada na escrita e na composição do texto literário, nos signos linguísticos e nas estruturas cognitivas e afetivas utilizados pelos escritores. Esses signos e molduras são a condição necessária para a compreensão da linguagem, sendo então pertinente explorar o impacto emocional de um texto literário no âmbito e nível da linguagem. Significa assumir a dimensão coletiva do efeito emocional à obra literária:

As emoções ligadas ao uso da linguagem e à comunicação literária sempre têm uma certa natureza compartilhada: quando dizemos algo, necessariamente confiamos em significados comuns à maioria das pessoas. Para conseguir que nossos sentimentos sejam compreendidos, em vez de emoções experimentadas individualmente, usamos concepções, padrões e enquadramentos comuns a outras pessoas.

De acordo com Nünning, a experiência da emoção começa com reações fisiológicas, tais como sudorese e batimento cardíaco acelerado. Entretanto, explica, para compreender uma emoção nós precisamos de palavras e de narrativas, que podem ser

elaboradas, por exemplo, a partir da descrição da resposta física a certo estímulo ou ao relato comportamental do personagem numa certa situação. Há casos em que basta descrever um rosto triste para que o sentimento de tristeza seja compartilhado. Em outros, é a construção e a interpretação do enredo que provocam respostas, emoções e sentimentos, como se as emoções embutidas nas histórias dependessem de serem traduzidas. Ainda segundo a professora alemã, os recursos narrativos tanto representam quanto evocam emoções, havendo sobreposição entre eles, uma vez que as emoções apresentadas nos textos podem, simultaneamente, suscitar emoções nos leitores. Nos dois fragmentos de *Torto Arado* narrado e vivido por Belonísia, a seguir, observa-se emoções, sensações e sentimentos opostos envolvendo os mesmos personagens. No primeiro momento predomina a narração do desejo feminino: o receio inicial da personagem que dá lugar à atração, perceptível pela consciência humana e com apoio no senso comum (em vez de vocabulário científico). Vê-se as reações fisiológicas, como descontrole corporal, suor, cheiros e tremores. Por fim, o desejo biológico, além de nomeado, é intensificado pela figura da símile, ou analogia, que promove uma comparação entre reações humanas e equinas, culminando com a metáfora da fruta:

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

Na segunda citação verifica-se a descrição da indiferença associada à experiência sexual, ditada como ao burocrático e protocolos, seguido pelo sentimento de decepção, vazio e desconforto, de irreparável solidão:

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

Emoções e sentimentos, nos trechos acima, são representados e também evocados nos leitores, sem que sejam explicitamente nomeados, salvo menção ao “desejo” no

primeiro fragmento. Em vez de apenas serem designadas abertamente, as emoções inseridas nos recortes acima também chegam semanticamente ao leitor com o apoio de recursos discursivos implícitos e repousados na relação de significados. O plano da expressão varia desde a descrição de fatos, comportamentos e estímulos, até os efeitos que eles provocam na personagem, seja pela linguagem corporal, expressões físicas e involuntárias, reflexões e perífrases. Esse recurso – em que as causas que fazem desaguar as emoções são deliberadamente deixadas em aberto, ficando identificação e compreensão a cargo do leitor – é recorrente em muitos outros capítulos do livro.

Em outras cenas e situações, emoções e sentimentos aparecem explicitamente nomeados, inclusive por meio dos vocábulos “sentimento” e “emoção” e termos derivados. A tabela abaixo reúne algumas das expressões mais frequentes empregadas por Vieira Júnior. Mesmo aqui, há situações em que os vocábulos não se referem a um estado particular, mas apenas aludem ao sentimento sem descrevê-los, o que cria uma situação aberta às inferências e paixões do leitor:

PALAVRA-CHAVE Ocorrência	EXEMPLOS
Emoção - 10	<p>“Minha mãe estava emocionada, com a descrição de sentimentos que lhe era peculiar.”</p> <p>“Fazíamos cumprimentos formais, sem grandes emoções.”</p> <p>“...o tempo cuidou para que as emoções esmorecessem.”</p> <p>“Mas a emoção, a respiração acelerada pela proximidade de ser surpreendida, não me permitiram sentir naquele instante a dor que sentiria depois.”</p> <p>“...talvez a emoção de ver o santo, filhos e netos à sua volta, houvesse preparado seu corpo para a partida.”</p> <p>“Nos momentos de forte emoção meu horizonte se embota, transbordo para os lados, não consigo reunir o que me compõe.”</p> <p>“Sua imagem alquebrada pelo turbilhão de emoções a que havia sido lançada consternava, ao mesmo tempo que inflamava as falas dos parentes e vizinhos, ou dos que tinham sido seus alunos.”</p> <p>“.. se abateu sobre seu pescoço um único golpe carregado de uma emoção violenta, que até então desconhecia”.</p>
Sentimento - 30	<p>“...foi tomada de um sentimento de amargor que nunca havia experimentado.”</p>

	<p>“..fui tomada por um sentimento de decepção e rivalidade que desconhecia até aquele instante.”</p> <p>“O sentimento que Belonisia me destinou naquelas semanas foi de total desprezo.”</p> <p>“...na distância dos nossos sentimentos, todo o encantamento que ele nos produziu pareceu estar enterrado.”</p> <p>“Crispiniana evitou levar o pequeno consigo, temendo sua reação, que pudesse considerar a presença da criança uma afronta ao seu sentimento de perda.”</p> <p>“...tinha sentimentos bons e respeito por meus pais, seus tios, por nossa família como um todo.”</p> <p>...não suportei muito tempo esse sentimento de traição, vi em suas expressões sentimentos diversos dos que me afligiam.</p> <p>“Trabalhar a terra tinha desses sentimentos bons de amansar o peito, de serenar os pensamentos ruins que me cercavam.”</p> <p>“Ia refluindo todos aqueles sentimentos vivos como uma coisa boa que se repete sempre.”</p> <p>“Foi mais ou menos naquele período que me veio um forte sentimento de culpa... todas as coisas que contavam se encontravam no enxame de sentimentos que se abateu sobre a fazenda naquele dia.”</p> <p>“Moveu sentimentos bons e ruins, curou a terra, curou pessoas, evocou espíritos da natureza... “</p> <p>“Aquele sentimento de desamparo que o povo havia sentido com a morte de meu pai foi sendo substituído..”</p>
<p>Mágoa - 13</p> <p>Decepção - 2</p> <p>Desgosto</p>	<p>“O sentimento de decepção que eu tinha sobre o incidente aos poucos foi se desfazendo diante da mágoa que ela externava.”</p> <p>“...havia se deixado levar por uma torrente de mágoas tão semelhantes às mágoas da outra.”</p> <p>”Deixava aquela mágoa morrer no peito, mormente quando ele levantava a roupa antes de dormir para entrar em mim.”</p> <p>“A mágoa que não permitia perdoar a irmã por inteiro, como nas brincadeiras de infância.”</p> <p>“Não iria reproduzir os sons que me provocavam desgosto e repulsa e ser alvo de zombaria...”</p>
<p>Tristeza - 14</p> <p>Ressentimento - 5</p> <p>Amargura - 5</p> <p>Desânimo - 2</p> <p>Descontentamento- 5</p>	<p>“Meu pai tentava confortar minha mãe, que se precipitava em tristeza e choro.”</p> <p>“Mas se poupou em não rebater os argumentos de Severo, talvez pela ocasião, pelo ressentimento a caminho de ser superado.”</p> <p>...Salu estava amargurada pela disputa pela terra que havia tirado a vida de Severo.”</p> <p>“Fiquei amargurada pelo que me aconteceu, quando não pude me defender das acusações...”</p> <p>“Àquela visão inicial se seguiu o desânimo...”</p>

	<p>“...o pai estava desgostoso e havia dado pra beber de descontentamento.”</p> <p>“Me tornei mais solitária. Sentia mais tristeza do que empolgação por tudo. Qualquer coisa me fazia chorar.”</p> <p>“Por onde ele havia passado deixou um rastro de descontentamento e desejo de revide.”</p>
<p>Raiva - 4</p> <p>Ódio - 5</p> <p>Rancor – 7</p> <p>Fúria - 8</p>	<p>“Sua raiva dizia muito das dores da alma...”</p> <p>“Senti raiva naquele instante, perguntei a mim mesma quem aquele vaqueiro ordinário pensava que era.”</p> <p>“...baterem até tirar sangue ou a vida, deixando rastro de ódio em seus corpos. Outra exortou por temperança, para que não deixassem o ódio falar mais alto.”</p> <p>“...carregada de ódio, riscou a lâmina na pele do pescoço de Aparecido.”</p> <p>“...os olhos injetados de rancor diante de Sutério levando nossas batatas sem que nosso pai fizesse nada para detê-lo...”</p> <p>“Eram palavras repetidas por minha voz deformada, estranha, carregada de rancor por muitas coisas...”</p> <p>“Se sentou em casa e seu juízo foi sendo carcomido pelo rancor, o que havia visto, o que a machucava, o que destruíra Carmelita.”</p> <p>“Gritou com grande cólera, pôs os meninos em prontidão, sua fúria era seu próprio desespero.”</p>
<p>Alegria - 3</p> <p>Felicidade - 3</p> <p>Contentamento - 6</p> <p>Entusiasmo - 4</p>	<p>“Quando eu via alguém nessa alegria desmedida, deixava minha imaginação correr livre...”</p> <p>“Me alegre e me entristeço nessa dança antiga.”</p> <p>“..falava da mistura entre índios, negros e brancos, de como éramos felizes, de como nosso país era abençoado.”</p> <p>“..ele estava contente por saber que estavam bem..”</p> <p>“Me alegre e me entristeço nessa dança antiga.”</p> <p>“...ganhamos um tocador de pífaro para alegrar as festas de santos”</p> <p>“Seu rosto guardava uma delicada apreensão entre ocontentamento de me encontrar...”</p> <p>“Minha mãe repetia, incontrolável em seu contentamento, que era a vovó. repus o feijão e o peixe. Esvaziou com o mesmo entusiasmo do primeiro.”</p>
<p>Vergonha – 23</p> <p>Medo - 34</p> <p>Pavor -5</p>	<p>“Se não fosse a vergonha, teria me perguntado se me fiz mulher direito durante a noite, se ele tinha sido respeitoso comigo.”</p> <p>“Tobias abaixou a mão e parou de falar, envergonhado, e saiu para beber mais. Quando retornou, cambaleando, deitou na cama ainda sujo e dormiu.”</p> <p>“Sabia que mesmo depois de muitos anos, carregaria aquela vergonha por ter sido ingênua, por ter me deixado encantar por suas cortesias.”</p> <p>“Com a seca, veio o medo de que nos mandassem embora por falta de trabalho. Depois veio o medo mais imediato da fome.”</p>

	<p>“Era a língua que a havia retirado de certa forma do mutismo que se impôs com o medo da rejeição e da zombaria das outras crianças.”</p> <p>“Ela parecia não querer ir, tinha o medo em seus olhos, mas cedeu.”</p> <p>“...carregavam as marcas de abandono: barriga grande, corpo frágil, e, principalmente, tristeza e medo que recendiam em seus olhos pela rotina de violência que tinham na própria casa.”</p> <p>“Quem sabe seus próprios guias lhe dessem o medo banhado na luz da noite para lhe deixar vigilante diante dos perigos? “</p> <p>“«Minha avó tinha mais medo do que essa faca significava.Ela temia mais o segredo que guardava do que o que pudesse nos ferir.»”</p> <p>“Vivia sem sair de casa e impunha uma ordem de pavor aos filhos, com medo de que fossem alvos da mesma retaliação que vitimou o pai.”</p> <p>“Ela juntava os que não pude carregar no caminho para o rio, quando viu o pavor em meu rosto. Uma de nós levaria a notícia para casa.”</p> <p>“Naquele momento, fui sendo tomada de pavor, mas fiz de tudo para não transparecer minha tristeza. Apesar de assustada e em dúvida, não queria magoar.”</p>
<p>Luto - 6</p> <p>Pesar - 1</p> <p>Desalento - 4</p>	<p>“Zeca Chapéu Grande guardava luto fechado nos gestos, porque não era hábito vestir preto na servidão de nossas vidas; tinha os olhos marejados...”</p> <p>“Mesmo enredada em seu luto, precisava expor o que pensava.”</p> <p>“...senti um enorme pesar por ter feito minha mãe castigar Belonísia”</p> <p>“O sol nos castigava com a fome e nos restava o desalento pelas roças perdidas. O desalento que se abateu sobre todos com a prolongada estiagem contrastava com o sopro de vida que tudo aquilo poderia ser para nós.”</p> <p>“...mesmo com todo desalento em que nossa casa havia afundado com a partida de Bibiana, minha mãe sorriu...”</p>
<p>Choro - 43</p> <p>Lágrima - 12</p> <p>Pranto - 4</p>	<p>“ela se sentou. Fechei a porta de casa para ver se seu pavor diminuía, para abafar o som dos choros que ecoavam porta afora.”</p> <p>“Carmelita andava arredia, chorosa pelos cantos da casa...”</p> <p>“Chorava dia e noite, porque haviam levado seus filhos para longe. ...a certa distância pude ouvir o choro ecoando pela trilha em que caminhava a passos rápidos.”</p> <p>“Aparecido chorou pedindo perdão, dizendo que ele não era de fazer isso, que a bebida era uma desgraça em sua vida.”</p> <p>“Donana sentiu seus olhos cansados se encherem d’água.«Por favor, não chora, mãe.»”</p> <p>“..o choro que brotou de meu rosto guardava a impressão daquela visão que remetia a algo muito recente em nossas vidas.”</p> <p>“Chorou em silêncio e, quando seus olhos ficaram cansados de verter lágrimas, pegou os utensílios”</p>

	<p>“Exausta, Crispiniana adormeceu com a criança em seu peito. Já não chorava de agonia por seu futuro nem pelo dele.”</p> <p>“...abraçava o filho num choro que liberava as dores que haviam se acumulado Chorei com tanta dor que a única coisa que me confortou foi o abraço de minha mãe...”</p> <p>“Chorei depois que minha irmã saiu, porque tinha a certeza de que estava contribuindo para seu sofrimento.”</p> <p>“Não suportei recordar seu olhar, chorei distante de casa”</p> <p>...ela quase caiu, num choro convulsivo que fez com que seus irmãos a amparassem para que não desabasse de vez no chão.”</p> <p>“Ela estava com a roupa rasgada, chorando muito, o corpo tremia, carregava seu menino caçulo também aos prantos.”</p> <p>“Salu se dirigiu para a porta, enxugando com as costas das mãos as lágrimas que acabavam de deixar seus olhos. «Estou cansada, Bibiana. Essa não foi a vida que desejei...»</p> <p>“Agora ela levava a mão à face que ardia do golpe. Seus olhos de imediato se encheram de lágrimas.”</p> <p>“Anos depois viria a sentir remorso por esse dia, por ter deixado minha avó desnordeada, aos prantos...”</p> <p>“Ela estava com a roupa rasgada, chorando muito, o corpo tremia, carregava seu menino caçulo também aos prantos.”</p>
<p>Dor - 15 Sofrimento - 32 Desespero - 8</p>	<p>“Belonísia imaginou como deveria ter sido dolorido para a irmã ter que escutar tudo aquilo...”</p> <p>“...doía em mim, por nunca ter visto minha irmã apanhar..”</p> <p>“Só assim poderia experimentar o sofrimento como o sentimento que unia a todos...”</p> <p>“Sofrer, esse sentimento difícil de exprimir e rejeitado por todos, mas que a unia de forma irremediável a todo seu povo. O sofrimento era o sangue oculto a correr nas veias de Água Negra. E como você sofreu trepando em palmeira de buriti e dendê, estropiando os pés nos espinhos. Sofreu com seus braços, robustos como os de um soldado revirando a terra para semear e colher mesmo sabendo que nem sempre colheria e que, quando colhesse, poderia ser levado pelos donos da fazenda.”</p> <p>“Dava-se inteira aos sobrinhos, tentando compensar a dor que entrevia como uma luz fraca transbordando dos seus olhos.”</p> <p>“Talvez perambulasse por trilhas e rio procurando aplacar a dor que não diminuía e parecia corroer-lhe por inteiro.”</p> <p>“Escutou que ninguém nunca havia falado sobre quilombo naquela região. «Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas»,”</p> <p>“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».”</p>

	<p>“Com muito sofrimento, nos despedimos sem decidir nossos destinos.”</p> <p>“O sofrer vinha das coisas que nem sempre davam certo, me fazia sentir viva e unida, de alguma forma, a todos os trabalhadores que padeciam dos mesmos desfavorecimentos.”</p> <p>“...a minha memória não permite esquecer o que sofri com muita gente, fugindo de disputas de terra, da violência de homens armados, da seca.”</p> <p>“Aparecido parou para me observar, estava confiante na covardia dos homens que ouviam o desespero daquela mulher e nada faziam.”</p>
Sorriso - 21	<p>“No sonho, eu cantava as cantigas das lavadeiras da beira do rio e a criança, que deveria nascer chorando, vinha ao mundo sorrindo...”</p> <p>“O perdão brotou no rosto de Saturnino quando sorriu, meio bobo, ao encontrar o rosto do menino...”</p> <p>“Tinha um sorriso luminoso, a pele mais negra pela faina debaixo do sol.”</p> <p>“O prefeito olhou desconcertado, esboçando um sorriso sem graça, quando se viu diante do olhar das quarenta famílias...”</p>

De fato, uma análise dos exemplos da tabela e nos trechos anteriores permite concluir que Vieira Júnior emprega recursos, tais como ambivalência e espaço em branco, que autorizam ao leitor usar seu próprio conhecimento e experiência. Ao provocar respostas dos leitores à narrativa, a identificação estimula a projeção de atitudes e sentimentos e a empatia com personagens. “As emoções dos leitores não são estimuladas meramente pelos pensamentos, emoções e ações de personagens ou narradores a nível de enredo e discurso, mas também pelas relações de contraste e correspondência entre diferentes personagens”, ensina Nünning.

Em Torto Arado, esse contraste é intensificado pelo recurso da multinarrativa. Com três narradoras-personagens, a mudança entre as perspectivas da narração de Belonísia, Bibiana e da Encantada implica seguir a voz de cada uma delas e fazer interconexões, contrastar e relacioná-las umas com as outras, o que requer do leitor certa modulação da resposta emocional e da empatia. Entretanto, o recurso não chega a induzir a uma distância crítica de fato, haja vista as três personagens ocuparem o mesmo lugar social no romance – o de afrodescendente explorado pelo homem branco. Há mais complementação do que contraste. Falta o contraditório, uma chave multiperspectiva que mostre os mesmos eventos do ponto de vista de personagens antagonistas, ou seja, os proprietários de terras exploradores de pessoas. Não se sabe o que eles pensam e sentem, salvo pela visão do outro. Apesar disso, a construção do autor é um expediente que enriquece a narrativa.

FIGURAS E OUTROS RECURSOS RETÓRICOS

No primeiro capítulo de *Torto Arado*, duas irmãs levam uma faca à boca, a mesma faca, e ambas se acidentam com a lâmina. A língua de uma das crianças é cortada; a da outra, decepada. É com domínio das palavras que Vieira Júnior constrói uma peça exemplar na abertura do romance, em bom exemplo do que apregoa Lausberg: “A parte inicial do discurso deve atrair a atenção, a boa aceitação e a benevolência para a causa partidária do discurso”. Entre os recursos do autor, destaca-se o emprego da figura da hipotipose, subtipo prosoprografia, quando Bibiana, ato contínuo ao acidente, descreve de modo vivo a perda de sangue e outros detalhes sensíveis da cena, sobretudo gestos e exterior da personagem:

“Foi quando coloquei o metal na boca, tamanha era a vontade de sentir seu gosto, e, quase ao mesmo tempo, a faca foi retirada de forma violenta. Meus olhos ficaram perplexos, vidrados nos olhos de Belonísia, que agora também levava o metal à boca. Junto com o sabor de metal que ficou em meu paladar se juntou o gosto do sangue quente, que escorria pelo canto de minha boca semiaberta, e passou a gotejar de meu queixo. O sangue se pôs a embotar de novo o tecido encardido e de nódoas escuras que recobria a faca. ... dela também escorria sangue. Tentei engolir o que podia... Havia um cheiro de batata queimada, mas tinha também o cheiro do metal, o cheiro do sangue que ensopava minha roupa e a de Belonísia”.

Identifica-se aqui uma metáfora conceitual com o tema da perda da inocência, ceifada pelo fio de corte, juntamente com a pureza e a afabilidade – experiência com viés traumático que arranca as meninas do mundo lúdico de brincadeiras infantis e as lança, de maneira irreversível e prematura, nos campos sombrios na idade adulta. A dor, o choque e sobretudo o sangue, como na perda da virgindade, evocam o mundo real e contraditório, o espectro ameaçador do corpo social que coloca à prova a necessidade de sobrevivência. A vida delas, em especial a de Belonísia – que, sem língua e sem voz, abandonará os estudos secundários e sofrerá o jugo de um marido insensível e dominador –, será dura e contumaz. Esse conceito é reforçado em fragmento da narrativa mais à frente, quando Bibiana descreve, com a ajuda da metonímia, o efeito do corte: “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”.

O sangue

A partir dessa primeira referência ao sangue, a vocábulo se repete 49 vezes no texto do romance, encadeando-se em progressão semântica como plano de leitura pelo

tecido linguístico. Em muitas situações, a palavra “sangue” adquire sentido denotativo, como fluido que corre por veias e artérias e que, afinal, encontra um orifício e escapa do corpo. Ele aparece então nas seguintes variantes: é o sangue que goteja, que dá gosto na boca, que ensopa a roupa, cuspidor, que mina da boca ou da pele, que deve ser estancado, que é colocado pela boca, coagulado, que se converte em nódoa, que surge como rio que corre nas veias, que brota do chão (em sonho), que empapa a roupa, que se perde até fraquejar, que suja o tecido, que escorre pelas pernas e pela boca.

Em alguns casos, verifica-se a relação metonímica pela sinédoque (sangue como parte do ser vivo). Ao ver o sobrinho pela primeira vez, por exemplo, após longo período distante da irmã, Belonísia confere à palavra "sangue" o sentido de herança genética e de linhagem: “Era meu sobrinho, meu sangue, que continuaria a semear a terra, mesmo se não vivesse em Água Negra, se não fosse abatido pelas doenças que às vezes levavam nossas crianças muito cedo”. Outro exemplo incorpora o mesmo sentido, tais como em “Muitos haviam casado entre si e eram parentes de verdade, nos laços e no sangue”, e também em “queria muito que seus filhos de sangue e de pegação tivessem estudo”. Em outra passagem Belonísia reclama dos homens que fazem das mulheres escravas “para depois infernizarem seus dias, baterem até tirar o sangue ou a vida”, em sangue representando um todo referente a ele, metonímia por difusão semântica e compatibilidade entre o sentido concreto (ferir) e abstrato (tirar sangue).

Outros exercícios semânticos, por sua vez, em processos metafórico e metonímico, entoam a potência vital do sangue, sua energia e força motriz. Por exemplo, quando José descreve a Chapada como a terra transformada “num horizonte de lutas e de bandos armados guiados por coronéis que enriqueciam às custas do sangue e da loucura dos que se entregavam à sorte do garimpo” e em “Sabe-se também que muito sangue foi derramado”, e também na coragem de Bibiana ao enfrentar o marido “com a valentia que corria” em seu sangue; além dos “tratos de sangue em que caçadores de diamantes cortavam suas carnes com punhais afiados”, e ainda nas expressões “O sangue do passado corre feito um rio”, “O sofrimento era o sangue oculto a correr nas veias”, “passear em meio ao choro e ao sangue”.

No final do segundo capítulo, a hipérbole aumenta a intensidade semântica da metáfora, no episódio em que Severo, alvejado com tiros, cai ao chão: “A terra seca aos seus pés havia se tornado uma fenda aberta e nela corria um rio de sangue”, narra Bibiana. E ocorre também mais adiante, em razão da metáfora, a amplificação (*amplificatio*) por

aumento vertical, ocasionando o alargamento da formulação linguística: “O rio era sangue e lágrima, caudaloso e lento, como uma corrente de lama avançando pelas casas e chamando o povo para se unir ou fugir da fazenda”.

OUTRAS FIGURAS E RECURSOS RETÓRICOS

Pausa métrica

No final do primeiro capítulo de Torto Arado, logo após incidente, Donana, avó de Bibiana e Belonísia, surpreende as meninas. Elas conseguem esconder a faca, mas não obtêm sucesso ao tentar empurrar de volta a mala de couro para debaixo da cama. É Bibiana que descreve a reação de Donana:

Vi o olhar assombrado de minha avó, que desabou sua mão grossa na minha cabeça e na de Belonísia. Ouvi Donana perguntar o que estávamos fazendo ali, porque sua mala estava fora do lugar e que sangue era aquele. «Falem», disse, nos ameaçando arrancar a língua, que estava, mal ela sabia, em uma das nossas mãos.

Na oração final constata-se o uso excepcional da vírgula. Por meio desse recurso, o escritor desloca o sistema de pausa e quebra o paralelismo das estruturas sonoras e semânticas da prosa. Resulta então uma desestruturação da mensagem, que por sua vez se enriquece em efeito poético. O resultado repercute no plano psicológico, gramatical e tônico. Como verificação, é possível comparar abaixo como ficaria a oração se fosse adaptada para a prosa tradicional, desfazendo-se o uso do recurso:

Ela mal sabia que a nossa língua estava em nossas mãos, mesmo assim disse «Falem», e nos ameaçou arrancar a língua.

E na sequência, o mesmo fragmento original é transposto para uma estrutura versificada, em que se reproduz a quebra de paralelismo provocada pelo uso da vírgula:

Falem

Disse

Nos ameaçando arrancar a língua

Que estava

Mal ela sabia

Em uma das nossas mãos.

Jean Cohen explica que a deslocação do sistema de pausa tem o efeito de desestruturar a mensagem poética e inverter a forte estrutura da linguagem por meio da versificação. Ao tratar do assunto reportando-se a exemplo semelhante, ele teceu a seguinte observação:

Evidentemente não é poesia; o que mostra bem que o processo em si, sem a ajuda de outras figuras, é capaz de produzir poesia. Podemos afirmar, contudo, que já não é prosa. As palavras animam-se, passa uma corrente, como se a frase, pela virtude da divisão aberrante, fosse despertar de seu sono prosaico.

É o trecho analisado acima que encerra o capítulo, cujo corte repentino mantém a atenção do leitor. Percebe-se aqui um outro recurso retórico, a ênfase da preparação alegórica (*praeparatio*), que, segundo explica Lausberg, “consiste na preparação dissimulada de um pensamento a conhecer”. Funciona assim: com a suspensão da história e o rompimento abrupto do fio narrativo, espera-se que o que ocorrerá posteriormente esteja diretamente relacionado ao que acabou de se apresentar. De fato, a cena seguinte dá continuidade à anterior, com a reação e os gritos da avó Donana ao incidente que recém-descoberto: duas partes de um mesmo episódio livresco separadas pelo silêncio da página em branco.

Perífrase e paráfrase

Figura de diminuição, a perífrase aparece algumas vezes em *Torto Arado* para dizer algo indiretamente com o uso do circunlóquio, intensificando o sentido da palavra. Desse modo, o autor ampliou a descrição das palavras faca e sorriso, nos exemplos abaixo, descrevendo-os por suas características, atividades e efeitos. A faca é citada inicialmente, mas em seguida é reescrita sem ser nomeada. O efeito é ainda reforçado pela *paráfrase*, pois o conceito é reformulado algumas vezes.

A faca ressurgiu, rutilante, entre as coisas que Belonísia levava em sua sacola de palha. ... Se aproximou, muda, e retornou para a cadeira velha onde pendia a lâmina....Puxou o objeto pela ponta até que se revelasse por inteiro: a empunhadura de marfim bem acabada; pomos e guarda de um metal mais embaçado; lâmina brilhante, sem envelhecer. E um fio de corte que parecia vibrar, prestes a rasgar o pequeno campo de atmosfera em seu entorno, como se dividisse com um talhar um pequeno lenço de seda.

No exemplo acima, observa-se também a utilização de mais palavras para descrever o sorriso da personagem: “«Belô», disse para a irmã, «o que será que fez minha

avó guardar essa faca como um tesouro?». *Belonísia fez a linha de sua boca ganhar a forma de um arco.*” Na situação a seguir, a *hipálage* causa um deslocamento das relações dos substantivos e do adjetivo dentro da frase. A característica do substantivo *criança*, a inocência, foi deslocada para a posição de determinação de *gestos* para indicar que é a criança que é inocente. Constata-se o mesmo com o uso conotativo de *palidez*, vale dizer, a falta de vigor da tia é deslocada para suas atitudes.

No princípio, Crispiniana evitou levar o pequeno consigo, temendo sua reação, que pudesse considerar a presença da criança uma afronta ao seu sentimento de perda. Ainda, porque temia que pudesse Crispina vislumbrar algum traço de Isidoro em seu rosto. Mas a própria criança, com seus *gestos inocentes* de choro ou satisfação, se encarregou de despertar um brilho na *palidez das atitudes* da tia.

Neste outro exemplo de *hipálage* em *Torto Arado*, nota-se também a atribuição de uma palavra da frase (*feroz*) aos olhos, que na verdade diz respeito à própria narradora: Gritou com seu jeito grosseiro, e eu, me sentindo ofendida, não arredei o *pé da cadeira* onde costurava uma toalha. Ele levantou a mão como se fosse dar um tapa e a susteve no ar quando interrompi a costura para mirar com *olhos ferozes* os seus olhos. Observa-se também a ampliação do sentido da palavra *pé* na expressão *pé da cadeira*, para além de seu domínio estrito pela catacrese, metáfora lexicalizada não mais percebida pelo leitor em razão do uso corrente.

A construção a seguir – *contornos irrefreáveis* –, combina elementos linguísticos opostos semanticamente, uma vez que *contorno* encerra a ideia de limite, freio, perímetro; *irrefreável*, o que não se pode reprimir. A expressão é um *oxímoro*, que enfatiza a seriedade da *desobediência* por meio da justaposição e da aliança lógica dos termos aparentemente contraditórios: “Talvez por entender que aquele movimento de desobediência ganhava *contornos irrefreáveis*, Salomão procurou a Justiça pedindo reintegração de posse de todas as áreas ocupadas da fazenda.”

Na terceira parte do livro, um fragmento em que a narradora Santa Rita Pescadeira interrompe a frase com brusco silêncio, logo após falar sobre a morte de Severo: “Nos momentos de forte emoção 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.” Os três pontos é uma ferramenta retórica, a *aposiopese* (reticência), cujo efeito é reduzir a extensão do enunciado, para em seguida aumentar sua intensidade. Aqui, por difusão semântica, as reticências dizem mais do que o deixou de

ser dito, encorajando o leitor a se valer de seu imaginário para alcançar as possibilidades de Santa Ria sobre um cavalo.

No exemplo a seguir, ao personagem José Alcino são atribuídas características de animais selvagens, em um processo denominado *animalização*. O recurso se presta à representação da loucura de José na juventude.

Um animal apoiado nas quatro patas bebia água afundando a cabeça na lama. Mas, à medida que a noite se dissipava, minha avó percebeu que aquele animal selvagem apoiado nos quatro membros era o filho desaparecido há meses. Chamou por «José Alcino», «Zeca», mas ele desapareceu se embrenhando pela parte mais fechada da caatinga, se arrastando entre espinhos e galhos secos. Donana, que aprendeu a andar devagarinho, sem assustar capataz e vizinho, que roçava com a força que muitos homens não teriam para roçar, se embrenhou na mata e encontrou Zeca de olhos arregalados, mostrando os dentes, acuado. Donana fez reza, pediu licença aos encantados da mata e laçou o filho, como se laçasse um bezerro para derrubá-lo. Seu corpo nu e sujo estava coberto de grandes feridas. Seu cheiro era mais forte que o cheiro de um caititu.

O imaginário da animalidade no contexto do livro também foi empregada de forma metafórica, criando uma concentração semântica que estabeleceu compatibilidade entre a loucura e a predisposição do personagem ao ofício de pai espiritual dos habitantes de Água Negra. De fato, a solução para os seus males mentais foi tornar-se Zeca Chape Grande, um curador no jarê, religião de matriz africana, restituindo “a saúde do corpo e do espírito dos doentes”.

Uma combinação de animalização e *reificação* provoca um efeito metafórico, intensificando o sentido da mulher emborcada sem vida, alargando o traço semântico do brilho emanado por um cabelo-objeto:

Foi assim que cheguei à beira do rio Utinga, no raso que era passagem permanente para o brejo no caminho das roças, e encontrei Donana *emborcada como um bicho* na beira e dentro d'água. *Seus cabelos brancos pareciam uma esponja luminosa que refletia a luz do sol no espelho que se formava.*

No tocante à expressão de sentido no plano sonoro, o capítulo 6 da primeira parte traz a narradora reproduzindo a forma como sua mãe repreendeu as irmãs Crispina e Crispiniana por brigarem repetidamente. A repetições de fonemas e de morfemas caracterizam as figuras de repetição *aliteração e assonância*: “*Onde já se viu irmãs da mesma barriga viverem a vida como se fossem inimigas?*», perguntou. *Disse que nunca em sua vida tinha visto algo assim, e que aquilo deveria trazer má sorte para a vida das duas.*” Percebe-se que em seis ocorrências – viu, viveram, vida, vida, visto e vida – o som

da primeira consoante /v/ sugere a perpetuação de um comportamento na vida das personagens. Esse efeito ainda é reforçado pela epímone, figura de repetição aleatória de *vida*, bem como pelo *pleonasma* que repete duas unidades semânticas idênticas: *viver a vida*. Os recursos proporcionam também uma experiência de leitura mais prazerosa, contribuindo para o deleite do leitor.

Figura de repetição, a *anáfora*, no exemplo seguinte, ocorre no capítulo 19 da segunda parte de Torto Arado, quando Bibiana reflete sobre o medo como parte da história dos moradores de Água Negra. A repetição da palavra *medo* no início de orações sucessivas não apenas enfatiza o sentido da palavra, mas também contribui para a elaboração da estrutura do texto, trazendo mais ritmo e dinamismo. Desse modo, o medo é amplificado e martelado com o fim de capturar a emoção do leitor,

O *medo* atravessou o tempo e fez parte de nossa história desde sempre.

Era o medo de quem foi arrancado do seu chão. *Medo* de não resistir à travessia por mar e terra. *Medo* dos castigos, dos trabalhos, do sol escaldante, dos espíritos daquela gente. *Medo* de andar, medo de desagradar, medo de existir. *Medo* de que não gostassem de você, do que fazia, que não gostassem do seu cheiro, do seu cabelo, de sua cor. Que não gostassem de seus filhos, das cantigas, da nossa irmandade.

O trecho a seguir é rico em figuras retóricas, a começar também pela *anáfora*, configurada na repetição de *chupim* no início de orações sequenciais. O principal efeito aqui está lançado na primeira frase “*Chupim aos montes e todo dia*”, em sentido negativo. De fato, o comportamento da ave parasita, que põe ovo em ninho de outros pássaros para que cuidem de sua prole, é intensificado pela repetição do nome. O dissabor causado aos outros também, que vai se intensificando com o texto. Na parte final do parágrafo, a dupla repetição do sintagma se dá aleatoriamente, configurando a *epímone*.

Chupim aos montes e todo dia, ao alvorecer. Nós seguíamos para espantá-los com nossas armas. *Chupim* engana, é matreiro e preguiçoso. Come o arroz que a gente planta – ouvíamos falar –, gosta de coisa pronta. Não batalha pelo seu grão. *Chupim* nos marimbus podia colocar ovos no ninho de xanã, no do sangue-de-boi de penugem vermelha cor de fogo, cantando «*tiê, tiê*» para os ovos dos filhotes que pensa serem seus. *Chupim* coloca ovos no ninho de carrega-madeira que esteve construindo sua casa para abrigar sua cria – e as crias do parasita sem saber. Deixava seus ovos fecundados para serem chocados nos *ninhos de xorró-d'água, cabeça-de-velho, sabiá-bosteira, sabiá-bico-de-osso, beme-te-vi, patu-d'água e guachu*. Os ovos do *chupim* cresciam debaixo da beleza do canto do sofrê e até de zabelê no chão. Mas nunca vi ovo de *chupim* no ninho de paturi. Por que será? É o que guardo das conversas que tínhamos quando nos encontrávamos em nossa casa, quando muito, na casa da família de tio Servó, no sequeiro do Rio Santo Antônio.

Terceira ferramenta retórica, a *onomatopeia* reproduz ou imita o som não linguístico do *chupim* por meios linguísticos: “*tiê, tiê*”. Ao reproduzir o som natural da ave, aproxima o leitor da realidade em que ele vive. Por fim, quarto e último recurso, a

figura de acumulação *conglobação* (*enumeração ou epimerismo*) expande e intensifica o sentido do texto. Seria menos ilustrativo se o autor se referisse apenas a ninhos de outros pássaros, em vez de enumerar seis deles: *ninhos de xorró-d'água, cabeça-de-velho, sabiá-bosteira, sabiá-bico-de-osso, bem-te-vi, patu-d'água e guachu*.

Outra figura de repetição aparece no final do capítulo 23 e início do 24 da segunda parte de Torto Arado, com a repetição de *indomável*. A reiteração do sintagma medial relaciona os dois substantivos adjetivados pelo termo, associando semanticamente o que se disse antes e depois, ou seja, entre o tempo, acelerado e ininterrupto, e Severo e sua atitude intrépida. No fragmento do capítulo 23 é possível identificar também a figura de *acumulação graduação*, do tipo *anticlímax*. Ali, o escritor dispõe em ordem decrescente de intensidade os efeitos causados pela ação do tempo:

O tempo se incumbiu de desmanchar a casa antiga. Sem abrigar mais nossas vidas, parecia se deteriorar numa urgência própria da natureza que a envolvia. A cada chuva forte uma parede desmoronava e, por fim, o vento completou sua luta. A parede de terra, do barro que era o chão de Água Negra, voltou a ser terra de novo. Nasceram ervas e flores minúsculas em meio à umidade que surgia com o orvalho e com a chuva que caía quando era da vontade dos santos. Fiquei atenta a tudo o que acontecia, sabia que nada retornaria. Olhei com certo encantamento o tempo caminhando, *indomável* como um cavalo bravo.

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

Na leitura do exemplo que segue, extraído da terceira parte do romance, constata-se o uso repetido do léxico *agitar* em sentido semântico diferente. No primeiro caso, *agitadas* evoca o nervosismo das pessoas que sacodem o portão e o movimento insistente das mãos. No segundo, *agitado* refere-se ao esforço e ao trabalho ao qual os antepassados tiveram que se submeter para sobreviver. Trata-se da figura de *antanáclase* ou *diáfora*, que traz vivacidade e contrapondo ao texto, pois em ambos os casos há resistência à dominação, das pessoas escravizadas e de seus descendentes:

O pequeno portão estava cerrado com corrente e cadeado. Pararam a marcha para decidir o que fazer. Bibiana, que passou quase todo velório sem falar, pediu que o cemitério da Viração fosse aberto, num tom de voz que muitos não conseguiram escutar. Seguiram o que julgavam ter ouvido. Foram muitas *mãos agitadas* sacudindo o portão velho, como *muitos antepassados haviam agitado o corpo* para fugir dos castigos e grilhões do cativo. O portão tombou no chão como uma corrente se desfazendo no ar.

Na primeira parte de Torto Arado, capítulo 5, a narradora Bibiana descreve uma cena em que um homem surge com uma mulher amarrada por uma corda: “*A mulher*

gritava os clamores mais ameaçadores e incômodos que eu já tinha ouvido. ... Ele vinha à frente da filha amarrada com corda, enlouquecida, gritando coisas que ecoavam por céu e terra e não conseguíamos compreender. O exagero extremo ao falar do volume do grito é empregado de forma superlativa pela figura da *hipérbole*, em que se diz mais para significar menos, enfatizando por fim o que se diz. Obviamente os gritos da mulher não podem ecoar por céu e terra, a intensidade semântica é provocada pelo tropo. A *hipérbole* também provoca difusão semântica nesta fala da narradora da terceira parte do livro, Santa Rita Pescadeira: “*Chegamos à fazenda há muitos anos, cada um aqui sabe como foi. Essa história já foi repetida muitas vezes. Mil vezes*”.

A *antonomásia* é uma figura de transferência semântica. Por ela, uma característica de um nome próprio é emprestada para um nome comum. É uma espécie de *sinédoque*, subgênero da *metonímia*, com relação de contiguidade *pars pro todo* (parte pelo todo). O uso de *veião* no texto abaixo para designar, provavelmente, o Rio Preto, afluente do Rio Paraguaçu que banha o estado da Bahia, segue o processo da *antonomásia*. Já a expressão *nem dia, nem noite* foi construída com o recurso da *elipse*, pois há omissão de palavras – não era dia, nem era noite. Suprime-se aqui termo desnecessário, pois o sentido pode ser deduzido do contexto, intensificando a expressão na narrativa.

A canoa de ajoujo deslizava sozinha como uma baronesa até ser engolida pelo *Veião*, desaparecendo num rodãozinho de água escura como a cor de minha pele. Corria em meio à caatinga antiga de árvores altas, buscando a vereda para casa, quando pedaços da pele de meus braços ficaram enganchados nos espinhos de tucum. *Nem dia, nem noite*, e a terra assava meus pés com a quentura que emanava.

Belonísia, que teve a língua foi cortada, resolve falar após um período, pois sentia-se isolada. No passo abaixo, ela relata o momento e a palavra que decidiu pronunciar:

Ainda recordo da palavra que escolhi: arado. Me deleitava vendo meu pai conduzindo o arado velho da fazenda carregado pelo boi, rasgando a terra para depois lançar grãos de arroz em torrões marrons e vermelhos revolvidos. Gostava do som redondo, fácil e ruidoso que tinha ao ser enunciado. «Vou trabalhar no arado.» «Vou arar a terra.»

Acima, o escritor reúne vocábulos e percepções sensoriais distintas: redondo (visão) e ruidoso (audição). O dispositivo retórico que empresta efeito à construção linguística é a *sinestesia*, que mistura a percepção dos estímulos. Assim, o som da terra arada tem volume e forma. O efeito no leitor é o som ser percebido sensualmente, como experiência estética visual. Com o terceiro adjetivo, fácil, ocorre uma *hipálage*, pois a linguagem desloca o determinante de posição sintática, do ato para o som de arar.

Um fragmento da primeira parte do romance oferece explicação para a saúde física e mental dos moradores de Água Negra. O motivo era a frustração por não encontrar diamante após uma vida inteira dedicada à mineração:

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 ínfima 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?

O que Vieira Junior faz ao final é lançar duas perguntas, na qual descreve o que aparentemente busca saber. As duas questões não diferem de uma pergunta comum, salvo pelo fato de que não esperam por resposta, pois pressupõe-se que ela é óbvia. Esse efeito é causado pela *interrogação retórica*: ao invés de apenas afirmar, perguntar quantos estavam loucos ou viviam em desespero para proteger o diamante torna mais intenso o sentido do que quer dizer, que as vítimas da loucura são incontáveis em razão do que é descrito na questão. Afirma algo antecipando a declaração e influencia a compreensão.

Na passagem “*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*” verifica-se mais uma vez a *hipálage*, pois a *derrota* é do narrador, e não dos sonhos. O pequeno trecho também inclui a figura de retórica *metalepse*, pela qual se fez entender a causa (perder a luta) exprimindo a consequência (carregar a derrota, o desdém de ter perdido). Ou seja, o personagem lutou, mas falhou, perdeu. Em vez de explicitar a perda, a narrativa enuncia o consequente, o sentimento de perder. Com isso, acelerou e intensificou o sentido e enunciou o antecedente.

EXEMPLOS ADICIONAIS

Assíndeto, metáfora, metonímia

“Meu cavalo que dançava atirando a rede, no meio da casa do curador Zeca Chapéu Grande. *Meu cavalo não usava sapatos porque seus pés eram as minhas raízes e me firmavam na terra. Seus braços eram minhas nadadeiras e me moviam na água.* Montei o meu cavalo por anos, que nem posso contar. Mas agora, sem corpo pra me apossar, vago pela terra.”

Figura de acumulação (gradação)

“As crianças eram as que mais padeciam: paravam de crescer, ficavam frágeis e por qualquer coisa caíam doentes. Perdi a conta de quantas não resistiram à má alimentação e seguiram sem vida, em cortejo, para o cemitério da Viração. A morte apeava nas casas dos nossos vizinhos e, mesmo com todo esforço de Zeca Chapéu Grande para restituir a saúde e o vigor às crianças doentes, muitas não resistiam.”

Hipotipóse - prosopografia, etopeia

“Era um homem magro, mais baixo que minha mãe, e com um tom de pele mais claro que o nosso. Não era jovem e carregava no rosto os traços de sua idade. Sulcos profundos, vales na sua pele erodida pelo sol e o

vento, que ainda enfrentava todos os dias para plantar e ter direito à morada de sua família na fazenda. Àquela época, Zeca Chapéu Grande já parecia um ancião...”

Metábole (ou Sinonímia), Perífrase

“Ele continuou com os insultos, mas deixei *meu coração aquietar*. Trabalhar a terra tinha desses sentimentos bons de *amansar o peito*, de *serenar os pensamentos ruins* que me cercavam.”

“Eram *histórias que se comunicavam com meus rancores*, com a voz deformada que *me afligia* e por vezes *me despedaçava*, com *todo o sofrimento* que nos unia nos lugares mais distantes.”

Símile

“Durante todos esses anos, somente quando estava só, e mesmo assim muito raramente, ousava dizer algo. Era um tipo de tortura que me impunha de forma consciente, *como se* a faca de Donana pudesse me percorrer por dentro, rasgando toda a força que tentei cultivar desde então. Como se o arado velho e retorcido percorresse minhas entranhas lacerando minha carne.”

Sinestesia (olhar árido), símile

“Seu olhar era inquisidor, árido *como o tempo* que nos cercava, e minha vergonha era suficiente para que sequer tentasse justificar o que fazia.”

Hipérbole

“Nunca havíamos saído da fazenda. Nunca tínhamos visto uma estrada larga com carros passando para os dois lados, seguindo para *os mais distantes lugares da Terra*.”

Silepse de pessoa:

“Quando *deixamos* o ventre de Salustiana Nicolau – *os vivos, os que morreram* tempos depois e *os natimortos* – encontramos primeiro as mãos pequenas de Donana.”

Eufemismo

“Passaram-se vinte e oito luas quando minha mãe foi chamada de novo para ajudar no parto, dessa vez de Crispina. (...) Com o pé direito na barriga da mulher, meu pai viu que não havia movimento da criança. «*É um anjo*», minha mãe disse. A sentença que ninguém queria ouvir naquelas horas.”

Metáfora e sinédoque

“Quando amanheceu, havia muitas nuvens e *o céu era um algodoal 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. ... 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.”

Metáfora, Metonímia e Perífrase:

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, com meu povo todinho. No meu peito mora Água Negra, não no documento da fazenda da senhora e seu marido. Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas vocês nunca irão arrancar a terra de mim».

Metonímia

“Para reforçar o que aprendíamos com professora Marlene, tínhamos o apoio de minha mãe. Dizia que só não poderia ensinar matemática, porque não sabia; «*tenho a letra, mas não tenho o número*». belonísia: Meu pai *não tinha letra, nem matemática*, mas conhecia as fases da lua.”

Hipérbole e sinédoque

“Depois do fim da estiagem, nasceram crianças como orelha-de-pau em troncos apodrecidos nos charcos que se tornaram a vazante.”

“Vi minhas irmãs se afastarem em direção à roça, enquanto me aproximei mais do corpo forte de minha mãe. Ela suava *como o sereno da madrugada*.”

CONCLUSÃO

Nesse estudo debruçado sobre o livro *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, foram explorados, à luz da obra, alguns conceitos e usos de repertórios retóricos, em especial as figuras, com ênfase na identificação dos argumentos *ethos*, *logos* e *pathos*. O artigo realça o estudo da emoção, tendo em vista a sugestão recorrente de que a grande literatura tem um apelo emocional – de despertar, refinar, amplificar e, em última instância, transformar as emoções humanas primordiais. As virtudes da retórica em sua força persuasiva são inquestionáveis, pois, ao que parece, além de enobrecer a escrita, a retórica tem sido o motor da inovação formal na literatura e na poesia desde Aristóteles e os manuais da antiguidade. E é onde se constata a habilidade retórica de Vieira Júnior na orquestração da obra que parece estar, afinal, o necessário envolvimento emocional do leitor virtual e, como corolário, o impacto da narrativa nos afetos humanos, tão relevante para o fenômeno literário como a própria literatura. E a retórica é a chave para proporcionar intensidade de compreensão, prazer e emoção – e em um estado de segurança que não existe na vida real. A interpretação retórica de *Torto Arado* permitiu compreender a obra interrogando não a obra em si, mas as propriedades de seu discurso.

BIBLIOGRAFIA

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. 10ª Reimpr. São Paulo: Todavia, 2021.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Rideel, 2007

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 3ª edição. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**; tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichandi. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

LIMA, Marcos Aurélio de. **A retórica em Aristóteles**: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia / Marcos Aurélio de Lima. – Natal: IFRN, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética**. São Paulo: Cultrix, 1968.

PERELMAN, Chaïm;. OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2 ed. São Paulo. 2005.

LONGINO. **Do sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo (Brasil): Martins Fontes, 1996.

LYYTIKÄINEN, Pirjo .How to Study Emotion Effects in Literature - Written Emotions in Edgar Allan Poe's _
NÜRING, Vera. The Affective Value of Fiction - Presenting and Evoking Emotions: in Writing Emotions – **Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature**. Graz, Austria. Verlag Bielefeld. 2017. Disponível em: <
<https://library.oapen.org/bitstream/id/953d6368-610e-48f9-88e1-5b2a175c8c0f/645379.pdf>>
Acesso em 20 set. 2022.