



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS – ESPANHOL E PORTUGUÊS  
COMO LÍNGUAS ESTRANGEIRAS**

**MULHERES MARCADAS:  
A FICCIONALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA  
BRASILEIRA**

**STEFANI ANDERSSON KLUMB**

Foz do Iguaçu - PR  
2021



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS – ESPANHOL E PORTUGUÊS COMO  
LÍNGUAS ESTRANGEIRAS**

**MULHERES MARCADAS:  
A FICCIONALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA  
BRASILEIRA**

**STEFANI ANDERSSON KLUMB**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo

Foz do Iguaçu - PR  
2021

STEFANI ANDERSSON KLUMB

**MULHERES MARCADAS:**  
A FICCIONALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA  
BRASILEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo  
UNILA

---

Profa. Dra. Livia Santos de Souza  
UNILA

---

Profa. Dra. Lorena Rodrigues Tavares de Freitas  
UNILA

Foz do Iguaçu, 30 de novembro de 2021.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Stefani Andersson Klumb

Curso: Letras - Português e Espanhol como Línguas Estrangeiras

	Tipo de Documento
<input checked="" type="checkbox"/> graduação	(.....) artigo
<input type="checkbox"/> especialização	<input checked="" type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso
<input type="checkbox"/> mestrado	(.....) monografia
<input type="checkbox"/> doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....)

Título do trabalho acadêmico: Mulheres marcadas: a ficcionalização da violência contra a mulher na literatura brasileira

Nome do orientador(a): Antonio Rediver Guizzo

Data da Defesa: 30/11/2021

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

---

Assinatura do Responsável

Dedico este trabalho a todas as mulheres que morreram por mãos masculinas durante minha graduação. 4.606 mortes em 2016. 4.556 mortes em 2017. 4.340 mortes em 2018. 3.966 mortes em 2019. 3.913 mortes em 2020. Ainda não existem dados absolutos de mortes do ano de 2021.

## AGRADECIMENTOS

É importante e necessário, após o término de cada etapa marcante da vida, refletir que nunca conquistamos algo sozinhos. Nossas histórias são feitas das relações de afeto que construímos ao longo de nossas narrativas. Esse ano concluiu mais um capítulo e ele não seria o mesmo sem a participação e contribuição de pessoas que trilharam este caminho comigo. Ainda que não seja possível expressar toda minha gratidão apenas com palavras, deixo aqui uma singela mensagem de agradecimento aos personagens da minha história.

Em primeiro lugar agradeço à Deus, por trilhar meu caminho de encontro com a UNILA, universidade que me proporcionou vivências inimagináveis. Nesta caminhada, me encontrei com a temática da representação da violência na literatura e, desse modo, não posso deixar de agradecer ao meu professor orientador, Antonio Rediver Guizzo, não só pela constante orientação neste trabalho, mas, sobretudo pela confiança, paciência, motivação e apoio no decorrer destes anos desenvolvendo projetos de pesquisas na área de literatura contemporânea latino-americana. Agradeço também às professoras Livia Santos de Souza e Lorena Rodrigues Tavares de Freitas, pelas orientações e pela disposição em participar desta banca. Foi uma honra imensa ter uma banca composta por mulheres!

Agradeço a todos os professores que me acompanharam e contribuíram, cada qual a sua maneira, em minha trajetória acadêmica, Ana Paula Araujo Fonseca, Angela Maria Erazo Munoz, Carlos Henrique Lopes de Almeida, Debora Cota, Diego Chozas Ruiz Belloso, Dilma Pereira dos Santos, Emerson Pereti, Fabio Allan Mendes Ramalho, Felipe dos Santos Matias, Franciele Martiny, Francisca Paula Soares Maia, Gaston Cosentino, Gilberto Geribola Moreno, Gilmar José De Toni, Gregório Perez de Obanos Romero, Gustavo Oliveira Vieira, Henrique Rodrigues Leroy, Idete Teles dos Santos, Jocenilson Ribeiro dos Santos, Jorgelina Ivana Tallei, Julia Batista Alves, Julia Cristina Granetto Moreira, Juliana Franzi, Julio da Silveira Moreira, Larissa Paula Tirloni, Laura Janaina Dias Amato, Laura Fortes, Livia Fernanda Morales, Marcelo Marinho, Maria Eta Vieira, Mariana Cortez, Mario Ramão Villalva Filho, Mario Rene Rodriguez Torres, Miriam Cristiany Garcia Rosa, Natalia dos Santos Figueiredo, Patricia Zandonade, Tatiana Pereira Carvalhal, Thiago Marcondes Venezuela Bolivar, Tiago Costa Sanches, Valdilena Rammé, Victoria Ines Darling e Wagner Antonio Chiba de Castro.

Aos colegas de curso, em especial àqueles que tiveram uma participação

significativamente importante em minha vida, Rocío González Fariña, a primeira amiga que a universidade me apresentou; Julia Pereira e Milena do Carmo Lima, vocês me apresentaram um novo mundo em que é possível viajar com apenas uma mochila e gastando pouco (ou quase), Diego Kiill, ou melhor, menino D, por ser meu colega e amigo neste mundo de literatura, violência e animalidade; Ana Paula Schmidt, Analia Galvan, Dani Graeff, Fabiana Ferreira e demais colegas, pelos momentos e risadas compartilhadas, sem vocês a finalização desta graduação talvez não fosse possível. Um agradecimento repleto de saudade àqueles que, por seus motivos, não chegaram ao fim desta caminhada, Danielle Vicente e Débora Evelyn Negrão.

Aos meus familiares, especialmente a mulher mais importante da minha vida, minha eterna amiga, minha base e referência, Candida Andersson, eu te amo e serei eternamente grata por tudo, você foi, é e para sempre será imprescindível. Por fim, e não menos importante, Patrick Drigo Tayano, por sua paciência, sua capacidade de me trazer paz, por me mostrar que sou capaz e, sobretudo, por sempre acreditar em mim.

*Art. 1º Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade.*

Declaração Universal dos Direitos Humanos

*Art. 3º Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal*

Declaração Universal dos Direitos Humanos

*Art. 2º Toda mulher, independentemente de classe, raça, etnia, orientação sexual, renda, cultura, nível educacional, idade e religião, goza dos direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sendo-lhe asseguradas as oportunidades e facilidades para viver sem violência, preservar sua saúde física e mental e seu aperfeiçoamento moral, intelectual e social.*

Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006

KLUMB, Stefani Andersson. **Mulheres marcadas**: a ficcionalização da violência contra a mulher na literatura brasileira. 2021. 109 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso de Letras — Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras — Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

## RESUMO

A presente pesquisa focalizou-se em realizar reflexões e análises comparativistas sobre o romance *Desesterro* (2015), da autora contemporânea Sheyla Smanioto que, a partir de uma narrativa povoada de personagens femininas inseridas em diferentes formas de opressão, apresenta-nos a vida de quatro gerações de mulheres ligadas por um laço de família e, sobretudo, pela violência contra seus corpos. Para estabelecer o contraponto comparativo, selecionamos a obra *Lavoura arcaica* (1975), do escritor Raduan Nassar, a qual se desenvolve através da perspectiva do narrador-personagem que, através de flashes de memória e fluxos de pensamento, nos apresenta seu núcleo familiar e os acontecimentos que marcaram a vida de todos os personagens e resultaram no desmoronamento da ordem. A partir do método da Literatura Comparada, que nos permite explorar o imbricamento da literatura com outras formas de conhecimento, delineamos, como objetivo geral, compreender como ocorre a representação da violência contra a mulher nas duas obras literárias selecionadas como *corpus*, traçando uma relação com a simbólica animal, visando compreender de que forma o imaginário relacionado à animalidade, presente em ambas as narrativas, contribui para a construção figurativa das personagens femininas e masculinas de Sheyla Smanioto e Raduan Nassar. Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, sustentamos a pesquisa nos estudos de violência contra a mulher, realizados, principalmente, por Heleieth Saffioti (1987; 1994; 2001; 2011) e Lia Zanotta Machado (1998; 2000); na relação entre violência e literatura, observada, sobretudo, por Jaime Ginzburg (2012); e nos pressupostos teóricos acerca da descrição dos símbolos, realizados por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018) e Gilbert Durand (2001; 2012). Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica, que adota uma perspectiva interdisciplinar e plurimetodológica, com o intuito de, a partir da articulação de diferentes epistemes, construir uma abordagem compreensiva da violência contra a mulher, assim como dos imaginários presentes em ambas as narrativas, sobretudo no que tange à construção simbólica relacionada à animalidade e à violência. Como resultado desse processo de investigação, foi possível perceber como o imaginário animal contribui para as construções figurativas das assimetrias sociais e culturais estabelecidas historicamente e apresentadas nas obras, sobretudo as assimetrias de gênero e a consequente violência contra a mulher.

**Palavras-chave:** Violência. Gênero. Imaginário. Animalidade. Literatura Comparada.

KLUMB, Stefani Andersson. **Marked women: the fictionalization of violence against women in brazilian literature.** 2021. 109 pages. Trabalho de Conclusão de Curso de Letras — Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras — Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

## ABSTRACT

This research focused on carrying out comparative reflections and analyzes the novel *Desesterro* (2015), by contemporary author Sheyla Smanioto that, from a narrative populated by females characters inserted in different forms of oppression, introduces us to the lives of four generations of women linked by a family bond and, above all, by the violence against their bodies. To establish the comparative counterpoint, we selected the novel *Lavoura Arcaica* (1975), by the writer Raduan Nassar, which develops through the perspective of the narrator-character who, through flashes of memory and streams of thought, introduces us to his family and the events that marked the lives of all the characters, resulting in the collapse of the order. From the Comparative Literature method, that allows us to explore the overlapping of literature with other forms of knowledge, we outline, as a general objective, understand how the representation of violence against women occurs in the two literary works selected as corpus, tracing a relationship with the animal symbolic, aiming to understand how the imaginary related to animality, found in both narratives, contributes to the figurative construction of female and male characters of Sheyla Smanioto and Raduan Nassar. In an attempt to reach the proposed objective, we sustained the research in studies of violence against women, developed, mainly, by Heleieth Saffioti (1987; 1994; 2001; 2011) and Lia Zanotta Machado (1998; 2000); in the relationship between violence and literature, observed, above all, by Jaime Ginzburg (2012); and in the theoretical assumptions about the description of symbols, written by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (2018) and Gilbert Durand (2001; 2012). It is, therefore, a bibliographic research, that adopts an interdisciplinary and plurimethodological perspective, in order to, from the articulation of different epistememes, build a comprehensive approach to violence against women, as well as the imaginaries present in both narratives, especially with regard to the symbolic construction related to animality and violence. As a result of this investigation process, it was possible to understand how the animal imaginary contributes to the figurative constructions of social and cultural asymmetries historically established and presented in the literary works, and, above all, the gender asymmetries and the consequent violence against women.

**Key words:** Violence. Gender. Imaginary. Animality. Comparative Literature.

KLUMB, Stefani Andersson. **Mujeres marcadas:** la ficcionalización de la violencia contra la mujer en la literatura brasileña. 2021. 109 hojas. Trabajo de Conclusión del Curso de Letras — Español y Portugués como Lenguas Extranjeras — Universidad Federal de la Integración Latino Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

## RESUMEN

Esta investigación se centró en realizar reflexiones y análisis comparativos sobre la novela *Desesterro* (2015), de la autora contemporánea Sheyla Smanioto que, a partir de una narrativa poblada por personajes femeninos insertos en diferentes formas de opresión, nos presenta la vida de cuatro generaciones de mujeres unidas por un vínculo familiar y, sobre todo, por la violencia contra sus cuerpos. Para establecer el contrapunto comparativo, seleccionamos la obra *Lavoura arcaica* (1975), del escritor Raduan Nassar, que se desarrolla a través de la perspectiva del personaje narrador que, a través de destellos de memoria y corrientes de pensamiento, nos presenta su núcleo familiar y los hechos que marcaron la vida de todos los personajes y resultaron en el colapso del orden. Desde el método de Literatura Comparada, que nos permite explorar el traslape de la literatura con otras formas de conocimiento, planteamos, como objetivo general, comprender cómo se produce la representación de la violencia contra la mujer en las dos obras literarias seleccionadas como *corpus*, trazando una relación con lo simbólico animal, con el fin de comprender cómo el imaginario relacionado con la animalidad, presente en ambas narrativas, contribuye para la construcción figurativa de personajes femeninos y masculinos de Sheyla Smanioto y Raduan Nassar. En la perspectiva de alcanzar el objetivo propuesto, apoyamos la investigación con estudios de violencia contra las mujeres, realizados principalmente por Heleieth Saffioti (1987; 1994; 2001; 2011) y Lia Zanotta Machado (1998; 2000); en la relación entre violencia y literatura, observado, principalmente, por Jaime Ginzburg (2012); y en los supuestos teóricos sobre la descripción de símbolos, realizados por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2018) y Gilbert Durand (2001; 2012). Se trata, por tanto, de una investigación bibliográfica, que adopta una perspectiva interdisciplinaria y plurimetodológica que, a partir de la articulación de diferentes epistemes, tiene el propósito de construir un abordaje integral de la violencia contra las mujeres, así como los imaginarios presentes en ambas narrativas, especialmente en lo que se refiere a la construcción simbólica relacionada con la animalidad y la violencia. Como resultado de este proceso de investigación, se pudo distinguir cómo el imaginario animal contribuye a las construcciones figurativas de asimetrías sociales y culturales históricamente establecidas y presentadas en las obras, especialmente las asimetrías de género y la consecuente violencia contra las mujeres.

**Palabras clave:** Violencia. Género. Imaginario. Animalidad. Literatura Comparada.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 SOBRE VIOLÊNCIA.....</b>	<b>18</b>
2.1 VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER.....	22
2.2 REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA.....	29
2.2.1 A figuração do feminino.....	31
<b>3 IMAGINÁRIO E ANIMALIDADE.....</b>	<b>35</b>
3.1 O DESESTERRO DE SHEYLA SMANIOTO.....	40
3.1.1 Maria (cadela) de Fátima.....	47
3.1.2 O cão dentro de Tonho.....	58
3.2 A LAVOURA ARCAICA DE RADUAN NASSAR.....	66
3.2.1 A tríade animal em Ana.....	73
3.2.2 As patas sagitárias de André.....	86
<b>4 REFLEXÕES COMPARATIVISTAS.....</b>	<b>94</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>104</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>109</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando.  
É um anjo. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando.  
Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais  
bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la,  
jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o voo de  
sua trajetória.*

Marina Colosanti, Porém igualmente

De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública e o Instituto Datafolha (2021), uma em cada quatro mulheres — cerca de 17 milhões — sofreram algum tipo de violência no último ano, durante a pandemia de covid-19. Ou seja, 4,3 milhões de mulheres foram agredidas fisicamente, o que corresponde à oito mulheres apanhando a cada minuto; 13 milhões sofreram ofensa verbal; 5,9 milhões relataram ter sofrido ameaças de violência física; cerca de 3,7 milhões sofreram ofensas sexuais ou tentativa de manter relações sexuais forçadas; 2,1 milhões sofreram ameaças com faca ou arma de fogo; 1,6 milhão foram espancadas ou sofreram tentativa de estrangulamento. Além disso, cinco em cada dez brasileiros (51,1%) relataram ter visto uma mulher sofrer algum tipo de violência no ano de 2020.

Queríamos achar isso ruim o suficiente, entretanto, as pesquisas mostram que 44,9% das mulheres não fizeram nada em relação à agressão sofrida, das quais 32,8% afirmam que resolveram a situação sozinhas, 15,3% não quiseram envolver a polícia e 16,8% não consideraram importante fazer a denúncia; apenas 11,8% denunciaram em uma delegacia de mulher (FBSP; DATAFOLHA, 2021, p. 12). O agressor, em 72,8% dos casos, era conhecido da mulher: 25,4% eram cônjuges, companheiros ou namorados; 18,1% eram ex-cônjuges, ex-companheiros ou ex-namorados; 11,2% eram pais ou mães da mulher; 4,9% eram padrastos e madrastas; e 4,9% eram filhos e filhas. A residência é o espaço de maior risco para as mulheres, local em que ocorrem 48,8% dos casos de violência. A família nem sempre é um lugar de acolhimento e segurança.

Essa é a realidade do Brasil em 2020, mas também é a realidade observada no país desde o início da colonização. Esta estrutura patriarcal, misógina, falocêntrica e violenta que foi estabelecida em nossa sociedade continua atual e não se restringe apenas ao Brasil ou às nações latino-americanas. Considerando esta realidade, podemos constatar que a violência contra a mulher é um fenômeno de proporções

epidêmicas e que faz parte de práticas ancestrais de controle do corpo feminino, as quais são fundamentadas pela desigualdade de gênero. É válido ressaltar que esta violência não tem face, mas está presente tanto nas estatísticas e dados de violência contra a mulher, como também é representada nos textos literários, empregados como forma de comunicação escrita que busca refletir, problematizar e denunciar tais questões.

Nesta perspectiva, Karl Schollhammer (2000) afirma que é através da comunicação da violência que tentamos superar o silêncio da não-comunicação violenta, tornando-se uma forma de ressimbolizar a violência, assim como de refletir e expressar, através da literatura, o caos que se prolifera à margem da ordem. Do mesmo modo, Jaime Ginzburg (2012) afirma que é através da literatura que somos capazes de desautomatizar a nossa percepção sobre a violência, permitindo-nos ver distintas formas e consequências da violência que, por vezes, são invisibilizadas socialmente. Assim, por ser um importante meio onde circulam ideias e discursos, a literatura torna-se um terreno fértil para refletirmos sobre as bases da violência contra a mulher, assim como uma importante ferramenta de intervenção crítica na sociedade.

Julgamos importante o desenvolvimento desta pesquisa pelo fato de possibilitar a discussão de uma temática de suma gravidade e de proporções epidêmicas que ainda persiste hodiernamente e que se agravou com a pandemia do novo Coronavírus. Conforme dados apresentados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e o Instituto Datafolha (2021), houve, no último ano, uma queda nos registros policiais de lesão corporal dolosa, ameaça, estupro e estupro de vulnerável contra mulheres. Porém, em sentido contrário, ocorreu um aumento de feminicídios e homicídios de mulheres durante os primeiros meses de pandemia no Brasil. Tais dados indicam que as mulheres estavam encontrando mais dificuldades para realizar as denúncias e, conseqüentemente, houve um crescimento da violência letal. Tal realidade era justificada por dois motivos, a saber: o maior convívio com o agressor e conseqüente ampliação de violência física e psicológica; e a dificuldade de deslocamento e restrições de mobilidade devido às medidas de isolamento (FBSP; DATAFOLHA, 2021, p. 8).

Tendo em mente a importância da literatura para dar visibilidade à temática da violência contra a mulher, a escolha do *corpus* ocorreu através da busca por romances que tratassem da violência contra o corpo feminino em diferentes situações. A preferência pelas obras de estréia de Sheyla Smanioto e Raduan Nassar — *Desesterro* (2015) e *Lavoura arcaica* (1975), respectivamente — justifica-se pelo fato de que, embora

muito se distanciem na escrita, no estilo e em suas próprias concepções literárias, ambas as obras muito se parecem na problemática. Além disso, as duas obras impressionam pela força metafórica e pela construção da narrativa, assim como chamam a atenção pela constante presença do imaginário animal. Deu-se, assim, a escolha dos romances.

O objetivo central desta pesquisa, portanto, é analisar como ocorre a violência contra a mulher nas duas obras literárias selecionadas como *corpus*. Entretanto, optando por um viés analítico distinto do tradicionalmente seguido pela crítica, desenvolvemos uma outra perspectiva de leitura das obras em questão, traçando uma relação entre dois grandes motes: a violência contra a mulher e sua relação com a simbólica animal, visando observar como determinados conceitos teóricos podem ser apreendidos nos textos literários.

Inserida na área da Literatura Comparada, a presente pesquisa adota uma perspectiva interdisciplinar e plurimetodológica, com o intuito de, a partir da articulação entre diferentes epistemes, construir uma abordagem compreensiva da violência contra a mulher, assim como dos imaginários presente em ambas as narrativas, sobretudo no que tange à construção simbólica relacionada à animalidade e à violência. Quanto aos procedimentos e materiais utilizados no desenvolvimento das investigações, a pesquisa pode ser classificada como teórico-analítica e apresenta procedimentos e métodos bibliográficos de análise, necessitando apenas de fontes bibliográficas literárias, críticas, historiográficas e teóricas.

Iniciamos a presente pesquisa realizando reflexões e delimitações acerca do conceito de violência encontrado em diferentes áreas de estudo, visando articulá-lo com as obras selecionadas como *corpus* de análise. Desse modo, o capítulo intitulado “Sobre violência” fez-se necessário para compreender o termo, pois este possui uma variedade de significações e variadas formas de manifestação. Nesse sentido, a discussão sobre violência torna-se bastante complexa e ampla, com várias possibilidades de significações, com uma distribuição temporal variável, segundo normas e percepções de cada grupo ou época, além de ser tema de investigação de muitos pensadores. É importante mencionar que, dada a complexidade do tema, tornou-se necessário adotar um enfoque interdisciplinar em virtude de já contar com significativo referencial teórico em outras áreas de estudo.

Por termos em mente que os estudos do conceito de violência são complexos pela presença de características multifacetadas, buscou-se, inicialmente, a

título organizacional, traçar um panorama geral sobre violência, à luz de Yves Michaud (1989), Nilo Odália (2017), Heleieth Saffioti (2011), Slavoj Žižek (2014), Jaime Ginzburg (2012), Dennis de Oliveira (2018) e Marilena Chaui (2017). Em seguida, encaminhamo-nos para a análise da violência contra a mulher, compreendida por Jeová Rodrigues dos Santos (2014), Silvia Federici (2017), Angela Davis (2016), Pierre Bourdieu (2020) e Heleieth Saffioti (2001; 2011), além de abordar brevemente importantes legislações em vigor no país que tratam especificamente da violência contra a mulher, assim como apresentar dados e estatísticas nacionais sobre a temática. Na sequência, buscamos analisar a relação entre violência e literatura, baseando-nos em Antonio Candido (2011), Karl Schollhammer (2000; 2009), Jaime Ginzburg (2012) e Joan Scott (1999). Por fim, analisamos a figuração das personagens femininas nas obras literárias, à luz de Simone de Beauvoir (1970), Rita Terezinha Schmidt (2012) e Val Plumwood (1993).

No capítulo seguinte, intitulado “Imaginário e animalidade”, iniciamos discorrendo sobre a teoria das estruturas antropológicas do imaginário, desenvolvida por Gilbert Durand (2001; 2012), pois acreditamos que esta seja de extrema importância para compreender os sentidos figurados presentes nas obras literárias. Assim, a análise do imaginário torna-se indispensável para compreender o pensamento humano e sua relação com a realidade exterior, além de ser fundamental para desvelar as relações entre os símbolos imagéticos, sobretudo os ligados à animalidade, e as construções figurativas das assimetrias sociais e culturais estabelecidas historicamente e apresentadas nas obras, em especial as assimetrias de gênero e a consequente violência contra a mulher.

Na seção subsequente, intitulada “O Desesterro de Sheyla Smanioto”, iniciamos discorrendo acerca da vida e obra da autora contemporânea Sheyla Smanioto. Também realizamos um levantamento da fortuna crítica sobre o romance de estréia da escritora, visando selecionar pesquisas que se aproximem com a temática abordada na presente investigação, com destaque aos trabalhos desenvolvidos por Karine Mathias Doll (2019) e Paula Queiroz Dutra (2019). Na sequência, apresentamos o resumo da obra selecionada como *corpus* de análise, além de traçar algumas considerações sobre autoria feminina. Posteriormente, nas subseções seguintes, realizamos a análise da personagem Maria de Fátima e da personagem Tonho, visando compreender de que forma o imaginário canino contribui para a construção figurativa das personagens, assim como analisar as assimetrias de gênero e a consequente violência contra a mulher.

Na seção intitulada “A Lavoura arcaica de Raduan Nassar”, semelhantemente à seção anterior, fez-se a apresentação da vida e obra do escritor Raduan Nassar, além de realizarmos um levantamento da fortuna crítica sobre seu romance de estréia, com destaque aos trabalhos desenvolvidos por Marcella Abboud (2017), Leandra Postay Cordeiro (2016) e Marcela da Fonseca Ferreira (2020). Por fim, apresentamos o resumo da obra selecionada como *corpus* de análise. Posteriormente, nas subseções seguintes, realizamos a análise da personagem Ana e da personagem André, com o intuito de investigar a função do amplo imaginário relacionado à animalidade presente na narrativa, assim como compreender de que forma o mesmo contribui para a construção figurativa de ambas as personagens.

No capítulo 4, intitulado “Reflexões comparativistas”, realizamos a análise comparativa de ambos os romances selecionados como *corpus* da presente pesquisa, buscando identificar quais as proximidades e diferenças observadas na representação da violência contra a mulher e qual sua relação com o imaginário animal, assim como refletir sobre sua função na construção figurativa das personagens femininas e masculinas na narrativa de Sheyla Smanioto e Raduan Nassar. Acreditamos ser de extrema relevância a análise com enfoque comparatista pois, nos possibilita interrogar textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, visando contribuir para a elucidação crítica de questões literárias que exigem perspectivas amplas, como é o caso da temática da violência contra a mulher.

Por fim, apresentamos as considerações finais deste estudo, onde buscamos salientar os principais apontamentos e conclusões deste estudo.

## 2 SOBRE VIOLÊNCIA

*Oh! o sol é como o homem maligno e perverso, que bafeja com hálito impuro a donzela desvalida, e foge, e deixa-a entregue à vergonha, à desesperação, à morte! — e depois, ri-se e busca outra, e mais outra vítima! A donzela e a flor choram em silêncio, e o seu choro ninguém compreende...*  
 Maria Firmina dos Reis, Úrsula

Yves Michaud, no livro *A violência* (1989), parte de uma reflexão central para qualquer estudo sobre o tema: a dificuldade existente para defini-la enquanto conceito devido, principalmente, no que tange à variedade de significações. O autor parte das definições encontradas em dicionários, onde notou duas orientações principais: a utilização do termo para designar fatos e ações e para designar “uma maneira de ser da força, do sentimento ou de um elemento natural” (MICHAUD, 1989, p. 7). Em seguida, o autor realiza uma análise da etimologia do termo, o qual origina-se do latim (*violentia*) e remete a um caráter violento ou bravio, sempre associado à ideia de força e braveza, assim como de transgressão e/ou profanação (MICHAUD, 1989, p. 8). Desse modo, estas concepções assumem a qualificação de violência quando perturbam uma ordem, a qual, vale ressaltar, é definida de acordo com as normas e percepções de determinada sociedade. Nesta perspectiva, Michaud (1989, p. 8) constata que, “podem haver quase tantas formas de violência quantas forem as espécies de normas”.

Na tentativa de contornar o fenômeno da violência em seu estado latente e em suas manifestações concretas, Michaud (1989) sugere que:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (MICHAUD, 1989, p. 11).

Percebe-se que a violência possui um caráter complexo, onde podem intervir múltiplos atores, através de diversas modalidades, com uma distribuição temporal variável e diferentes tipos de danos, não se limitando apenas à individualidade física. É válido ressaltar que, apesar dessa proposta, Michaud (1989) afirma ser um erro pensar que a violência pode ser compreendida sem levar em consideração os variados critérios e pontos de vista em vigor nos grupos sociais, evidenciando as divergências e a heterogeneidade dessas convicções. Desse modo, nenhuma definição dá conta da

totalidade das violências, pois não estão isentas de pressupostos, tampouco compreendem o conjunto dos fenômenos. Ao final do capítulo o filósofo francês (MICHAUD, 1989, p. 14) destaca que “é preciso estar pronto para admitir que não há discurso nem saber universal sobre a violência: cada sociedade está às voltas com a sua própria violência segundo seus próprios critérios e trata seus próprios problemas com maior ou menor êxito”.

Ao realizar reflexões acerca da violência no mundo, Nilo Odália (2017) afirma que a mesma está arraigada em nossa sociedade, pois deixou de ser um ato circunstancial, tornando-se uma forma de ver e viver o mundo, assim como um componente normal nas relações entre os homens. De acordo com o autor (ODÁLIA, 2017, p. 9), viver em sociedade foi sempre um viver violento, cuja condição básica de sobrevivência do homem foi “sua capacidade de produzir violência numa escala desconhecida pelos outros animais”. É válido ressaltar que, segundo Nilo Odália (2017, p. 14), “nem sempre a violência se apresenta como um ato, como uma relação, como um fato, que possuam uma estrutura facilmente identificável [...]. O ato violento se insinua, frequentemente, como um ato natural, cuja essência passa despercebida”.

Nilo Odália (2017) também realiza reflexões acerca da institucionalização da violência, onde, através de leis desenvolvidas pelo Estado<sup>1</sup>, são consagrados limites de violência permitidos a cada sociedade, tornando-a parte integrante da estrutura social. Como fato social, a violência é negligenciada porque, apesar de existir a consciência de sua existência, ela se transforma em algo suportável, pois faz parte da lógica do sistema que a sociedade reproduz, onde a violência aparece como condição natural e necessária para a existência de uma sociedade (ODÁLIA, 2017, p. 16). Em suas reflexões finais, Odália (2017, p. 55) afirma que “toda a vez que o sentimento que experimento é o da privação, o de que determinadas coisas me estão sendo negadas, sem razões sólidas e fundamentadas, posso estar seguro de que uma violência está sendo cometida”, ou seja, a violência, segundo o autor, é considerada sob a forma de privação.

Todo ato de violência é exatamente isso. Ele nos despoja de alguma coisa, de nossa vida, de nossos direitos como pessoas e como cidadãos. A violência nos impede não apenas ser o que gostaríamos de ser, mas fundamentalmente de nos realizar como homens. A ideia de privação parece-me, portanto, permitir descobrir

---

<sup>1</sup> Nesta perspectiva, Yves Michaud (1989) também realiza reflexões sobre o fato de a lei permitir, em determinadas condições bem definidas, certas violências com o intuito de manter a ordem, por exemplo. É válido refletir sobre as variadas formas de violência legitimadas pelo Estado ao longo do tempo, cujas leis recebem influências das normas patriarcais que estão vigentes em nossa sociedade até os dias atuais.

a violência onde ela estiver, por mais camuflada que esteja sob montanhas de preconceitos, de costumes ou tradições, de leis e legalismos (ODÁLIA, 2017, p. 55).

Heleieth Saffioti, em *Gênero, patriarcado e violência* (2011), afirma que, de acordo com o senso comum, violência é a “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima” (SAFFIOTI, 2011, p. 17). Entretanto, a socióloga destaca que “a ruptura de integridades como critério de avaliação de um ato como violento situa-se no terreno da individualidade”, ou seja, cada indivíduo pode ter uma concepção diferente do que pode ou não ser uma ação capaz de provocar essa ruptura (SAFFIOTI, 2011, p. 75). Desse modo, Saffioti (2011) utiliza o conceito de direitos humanos para refletir sobre violência, a qual é entendida como todo agenciamento capaz de violar tais direitos, assim como impõe como dever do cidadão respeitar os demais.

Slavoj Žižek (2014), ao analisar as configurações da violência, irá classificá-las em duas formas predominantes de manifestação: violência subjetiva e violência objetiva. A violência subjetiva é a mais visível, “exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas” (ŽIŽEK, 2014, p. 23), isto é, a violência perpetrada por sujeitos facilmente determinados ou determináveis, a qual presenciamos cotidianamente nos diferentes meios de comunicação. A violência objetiva, a sua vez, é a violência invisibilizada, dividida entre sua vertente simbólica e sistêmica: a primeira se manifesta “espontaneamente no meio em que habitamos” (ŽIŽEK, 2014, p. 36) por meio da linguagem e suas formas, violência através da qual diferentes formas de dominação social são constituídas, naturalizadas e perpetuadas; a segunda é a violência inerente aos sistemas políticos, econômicos e jurídicos e que sustenta “relações de dominação e de exploração” (ŽIŽEK, 2014, p. 22).

Já Jaime Ginzburg, no livro *Literatura, violência e melancolia* (2012), entende violência como uma construção material e histórica, cuja manifestação não pode ser entendida fora de referência de tempo e de espaço, pois “ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência” (GINZBURG, 2012, p. 8). Desse modo, segundo o autor (GINZBURG, 2012, p. 9), a perspectiva fundamental para discutir a constância e a intensidade do fenômeno da violência, assim como a regularidade do comportamento violento, é a perspectiva histórica, que permite “observar a capacidade de destruição coletiva demonstrada no passado”.

Nesta perspectiva, voltando-nos para o contexto da América Latina,

Dennis de Oliveira (2018) considera a violência como um processo lógico das sociedades latino-americanas, onde os atos violentos não são episódicos, mas produto da tipologia de poder constituída para se manter os lugares subalternos dos países que englobam esta região. De acordo com o autor (OLIVEIRA, 2018, p. 43), muito além de um mero comportamento desviante, a violência é um elemento estruturante das relações sociais, intrínseca às dinâmicas da estrutura social capitalista contemporânea, a qual é mantida, justificada e legalizada, resultando em uma normatização e naturalização da violência como prática sociopolítica. Ao desenvolver suas reflexões acerca da violência como componente intrínseco às dinâmicas da estrutura social, Dennis de Oliveira (2018, p. 56) afirma que os povos latino-americanos enfrentam “uma sociabilização pela violência [...], uma vez que a persistência de ações violentas nos panoramas sociais dos países latino-americanos cria uma situação de que a inserção social se dá pela violência, disseminando-a por todos os poros da sociedade”.

Nesse sentido, ao considerarmos exclusivamente o Brasil — país em que ambas as obras selecionadas como corpus de análise da presente pesquisa foram originalmente publicadas — nos confrontamos com o mito da não violência brasileira, desenvolvido por Marilena Chaui, em seu livro *Sobre a violência* (2017), o qual comprova como nossa sociedade, por sua própria estrutura, é violenta. De acordo com a autora, há na historiografia brasileira a declaração de que a história do país foi feita sem sangue, crença que oculta o fato de que “a passagem de colônia a império e de império a república foi realizada por golpes de Estado” e “silencia todas as revoltas e rebeliões que marcaram a história política nacional” (CHAUÍ, 2017, p. 36).

A narração política da “história feita sem sangue” opera como alicerce para construção mítica da sociedade brasileira como a boa sociedade, una, indivisa, pacífica e ordeira. Dessa construção, um bom exemplo se encontra no elogio da harmonia e da estabilidade nacionais conseguidas graças ao patriarcalismo patrimonialista, feito por Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala*. Ergue-se, assim, a imagem de um povo generoso, alegre, sensual, que desconhece o racismo, o machismo, a homofobia, que respeita as diferenças étnicas, religiosas e políticas, que vive sem preconceitos porque não discrimina as pessoas por sua etnia nem por sua classe social nem por suas escolhas sexuais, religiosas ou profissionais. A harmonia entre a casa-grande e a senzala afirma que somos um povo essencialmente não violento (CHAUÍ, 2017, p. 37).

Na sequência, Marilena Chaui (2017) justifica que emprega o termo mito, especificamente, para se referir ao imaginário da não violência no Brasil, pois este assegura que a sociedade brasileira conserve sua identidade originária através das

transformações históricas, cristaliza-se em crenças que substituem a realidade, além de produzir valores, ideias, comportamentos e práticas que são reforçados pelas ações dos membros da sociedade. Desse modo, apesar dos impactos da violência cotidiana, “o mito da não violência permanece porque, graças a ele, admite-se a existência factual da violência e pode-se, ao mesmo tempo, fabricar explicações para denegá-la no instante mesmo em que é admitida” (CHAUI, 2017, p. 38). Em outras palavras, são produzidas imagens da violência que ocultam a violência real do Brasil, permitindo a manutenção do mito da não violência por meio de mecanismos ideológicos.

Marilena Chaui (2017) classifica estes mecanismos em cinco grupos, a saber: o mecanismo da exclusão, o qual estabelece que, se houver violência, esta é praticada por indivíduos que não fazem parte da nação ou da comunidade; o mecanismo da distinção, que define a violência como acidental; o mecanismo jurídico, que delimita a violência ao campo da criminalidade e determina quem são os “agentes violentos”, além de legitimar a ação policial; o mecanismo sociológico, que define a violência como transitória e/ou epidêmica; e o mecanismo da inversão do real, que dissimula comportamentos e valores violentos. Em suma, a violência não é percebida em seu local de origem, em seu lugar efetivo de produção, isto é, na estrutura da sociedade brasileira.

## 2.1 VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

*Casando, Catarina deixou na cama de solteira  
três bonecas de rosto de porcelana. A mãe voltou  
para a Alemanha, aliviada por estar a filha em  
boas mãos, destino assegurado. O destino foi zeloso:  
caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos  
corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados  
como arrombava dia e noite o corpo imaturo.*  
Lya Luft, as parceiras

A violência contra as mulheres não é recente na história da humanidade. Ela faz parte de um sistema sócio-histórico que condicionou mulheres a uma posição hierarquicamente inferior e produziu um campo de relações assimétricas entre homens e mulheres em nossa sociedade. Jeová Rodrigues dos Santos, em sua tese de doutorado intitulada *O fenômeno da violência contra a mulher na sociedade brasileira e suas raízes histórico-religiosas* (2014), analisa o fenômeno da violência contra a mulher no contexto brasileiro, buscando identificar as raízes histórico-religiosas que serviram como elemento

estruturante e legitimador de tal prática. De acordo com o pesquisador (SANTOS, 2014, p. 32), “a cosmovisão patriarcal e androcêntrica que caracterizou o povo europeu foi implantada no território brasileiro desde sua colonização” e exerceu grande influência na formação da identidade cultural do país. Assim, o sistema de dominação masculina e subordinação feminina passa a caracterizar o contexto sociocultural no Ocidente cristão.

Partindo da análise das civilizações pré-clássicas e clássicas — egípcia, mesopotâmica, israelita, grega e romana — Santos (2014, p. 206-207) conclui que “o discurso religioso foi o principal instrumento de determinação de papéis sociais de homens e de mulheres”, corroborando para legitimar a cosmovisão que estruturou e defendeu inúmeras práticas de violência contra a mulher no desenvolvimento histórico da sociedade ocidental. Ainda segundo o pesquisador (SANTOS, 2014, p. 207), esta visão deturpada que foi construída historicamente a respeito da condição feminina tornou-se dominante graças a influência de um dos personagens mais importantes da história da Igreja Cristã: Santo Agostinho, cuja influência é percebida ainda na atualidade.

Deste modo, a violência contra a mulher também é herdeira de uma cultura com raízes na sociedade escravocrata, a qual foi construída a partir de um modelo colonizador que se instalou no Brasil e que encontrou no discurso religioso seu principal meio legitimador. Ainda segundo o pesquisador (SANTOS, 2014, p. 32), no Brasil colonial, por exemplo, o poder do homem sobre a mulher era tão absoluto que este tinha autorização legal para valer-se da violência para manter sua esposa submissa, semelhante à relação senhor-escravo. Destarte, a mulher é considerada legalmente como propriedade de seu marido, o que contribuiu para que, durante o século XIX e parte do século XX, muitas esposas fossem assassinadas brutalmente por seus maridos “sob a justificativa de lavar com sangue a honra ferida sem que nenhuma punição legal fosse aplicada a eles” (SANTOS, 2014, p. 37).

De acordo com Silvia Federici (2017, p. 27), no livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*<sup>2</sup>, “as mulheres sempre foram tratadas como seres socialmente inferiores, exploradas de modo similar às formas de escravidão”. A filósofa

---

<sup>2</sup> Neste livro, Silvia Federici (2017) aborda, entre outras temáticas, a questão da caça às bruxas, um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da sociedade capitalista e da formação do proletariado moderno, sendo as mulheres as principais prejudicadas, pois, além de serem consideradas mais prováveis à bruxaria devido às supostas debilidades morais e mentais, ocorreu o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e na subordinação das mesmas aos homens, assim como a mecanização do corpo proletário e, no caso específico das mulheres, confinando-as ao trabalho reprodutivo, institucionalizando o controle do Estado e dos homens sobre o corpo feminino.

(FEDERICI, 2017, p. 178) defende que “o corpo feminino foi transformado em instrumento para a reprodução do trabalho e para a expansão da força do trabalho, tratado como uma máquina natural de criação”, cujos úteros eram controlados pelos homens e pelo Estado. Ainda de acordo com a autora (FEDERICI, 2017, p. 360), ao definirem a negritude e a feminilidade como marcas da bestialidade e da irracionalidade, o Estado, juntamente com a igreja, corroboravam para a institucionalização da violência, assim como com a naturalização da exploração e da exclusão das mulheres da Europa e das mulheres e homens (escravos) das colônias.

Angela Davis, no livro *Mulheres, raça e classe* (2016), acerca das aproximações entre racismo e sexismo, afirma que o racismo foi um dos motores centrais que encorajou a prática da coerção sexual, visto que homens brancos estavam convencidos de que possuíam um direito incontestável de cometer ataques sexuais contra mulheres negras e que, devido à escravidão, houve a institucionalização do estupro. De acordo com a autora, esta atitude serviu de estímulo para que homens praticassem o estupro com mulheres brancas:

O racismo sempre encontrou forças em sua habilidade de encorajar a coerção sexual. Embora as mulheres negras e suas irmãs de minorias étnicas tenham sido os alvos principais desses ataques de inspiração racista, as mulheres brancas também sofreram. Uma vez que os homens brancos estavam convencidos de que podiam cometer ataques sexuais contra as mulheres negras impunemente, sua conduta em relação às mulheres de sua própria raça não podia permanecer ileso. O racismo sempre serviu como um estímulo ao estupro, e as mulheres brancas [...] sofreram o efeito indireto desses ataques. Esta é uma das muitas maneiras pelas quais o racismo alimenta o sexismo, tornando as mulheres brancas vítimas indiretas da opressão dirigida em especial às suas irmãs de outras etnias (DAVIS, 2016, p. 192).

Desse modo, podemos observar como o discurso religioso, juntamente com a escravidão, corroboraram de maneira impactante para a institucionalização da violência contra a mulher em nossa sociedade. É válido ressaltar que esta estrutura patriarcal, racista, misógina, falocêntrica e violenta que foi estabelecida na sociedade desde o início da colonização continua atual e não se restringe apenas ao Brasil ou às nações latino-americanas. Nesse contexto, convém destacar que o conceito "violência contra as mulheres" foi cunhado na década de 1970, por meio do movimento feminista, para dar visibilidade pública às variadas formas de violência sofridas pelas mulheres, assim como exigir do Estado intervenções sociais, psicológicas e jurídicas (MENDES; SILVA; SOUZA, 2017, p. 111). Desta época em diante, a expressão ganhou maior

amplitude e seu significado ultrapassou a concepção vinculada às agressões físicas e sexuais, assumindo conotações mais amplas que incluem outras atitudes e comportamentos de caráter permanente (SANTOS, 2014, p. 53).

De acordo com Pierre Bourdieu, no livro *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (2020), a violência contra a mulher está relacionada com a prática do poder simbólico, onde a dominação masculina, amparada por costumes e discursos tradicionalistas<sup>3</sup>, ocorre por meio da violência simbólica, ou seja, a “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento” (BOURDIEU, 2020, p. 12). Ainda de acordo com o autor, esta violência já está naturalizada em nossas estruturas de pensamento — condição que o sociólogo denomina de *paradoxo da doxa* — e, por este motivo, não é questionada, pois se confunde com um estado de normalidade e corrobora para legitimar a violência na prática.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos [...]; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a saca, reservada às mulheres [...]; é a estrutura do tempo, [...] com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (BOURDIEU, 2020, p. 24).

Em consonância com o conceito de dominação simbólica desenvolvido por Pierre Bourdieu (2020), Heleieth I. B. Saffioti (2011) defende que é exclusivamente no contexto da violência simbólica que se pode falar da contribuição da mulher para a produção da violência de gênero<sup>4</sup>. Segundo a socióloga (SAFFIOTI, 2011, p. 34-35), as mulheres são historicamente socializadas na ordem patriarcal de gênero e, por esta razão, é pequena a proporção destas que não carregam ideologias dominantes, o que, consequentemente, faz com que não questionem sua inferioridade social. Desse modo,

---

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu (2020) afirma que as estruturas de dominação masculina, amparadas pela visão androcêntrica, são produtos históricos de reprodução para o qual contribuem agentes específicos que agem sobre as estruturas inconscientes, a saber: a família, instância principal na reprodução da dominação e da visão masculina; a Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo, reproduzindo uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, além de ser dominada por valores patriarcais; a escola, que transmite continuamente os pressupostos patriarcais, com modos de pensar e modelos arcaicos; e o Estado, que ratifica e reforça as prescrições e proscricções do patriarcado.

<sup>4</sup> De acordo com Saffioti (2001, p. 44), gênero é a construção social do masculino e do feminino, o qual não explícita, necessariamente, as desigualdades entre homens e mulheres, pois, muitas vezes, esta hierarquia é presumida. A socióloga ressalta que o conceito não regula apenas relações homem-mulher, mas também relações homem-homem e mulher-mulher.

fica evidente a estrutura de poder, cuja distribuição é extremamente desigual, em detrimento das mulheres, as quais são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis e apaziguadores, além de serem “amputadas” no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder (SAFFIOTI, 2011, p. 35).

Nesta perspectiva, Heleieth Saffioti, juntamente com Suely Almeida no livro intitulado *Violência de Gênero: poder e impotência* (apud MENDES; SILVA; SOUZA, 2017, p. 121), relacionam o conceito de gênero ao de poder e defendem que as relações desiguais entre homens e mulheres na sociedade brasileira são constituídas por relações desiguais de poder. Por conseguinte, as violências resultantes do exercício desigual do poder passam a ser definidas como violência de gênero.

Saffioti (2011, p. 71) esclarece que violência contra a mulher não é sinônimo de violência de gênero, pois esta última pode ser perpetrada tanto por um homem contra outro, quanto por uma mulher contra outra. “Todavia, o vetor mais amplamente difundido da violência de gênero caminha no sentido homem contra mulher, tendo a falocracia<sup>5</sup> como caldo de cultura”. De acordo com a autora, no exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta de mulheres, crianças e adolescentes, recebendo autorização e/ou tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio. Desse modo, “a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência” (SAFFIOTI, 2001, p. 115).

Uma vez que o fenômeno da violência contra a mulher tornou-se objeto de variados estudos, este passou a ser reconhecido como um crime, uma violação grave dos direitos humanos relacionados ao sexo feminino. Dentre os documentos ratificados pelo Brasil acerca dos direitos das mulheres, dois merecem destaque, a saber: a *Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher*, assinada pelo Brasil em 1981 e ratificada plenamente em 1988, que têm como finalidade combater a discriminação contra as mulheres; e a *Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher*, também conhecida como *Convenção de Belém do Pará*, ratificada pelo Brasil em 1995 e considerado o documento mais importante em vigor no país que trata especificamente da violência contra a mulher (SANTOS, 2014, p. 62-63).

---

<sup>5</sup> “Termo tomado por algumas escritoras e críticas francesas para desafiar a lógica predominante no pensamento ocidental, bem como a predominância da ordem masculina” (ZOLIN, 2009, p. 218).

A *Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher* define, já nos dois primeiros artigos, o significado e a amplitude do conceito de violência contra a mulher:

Artigo 1º: Para os efeitos desta Convenção deve-se entender por violência contra a mulher qualquer ação ou conduta, baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público como no privado.

Artigo 2º Entender-se-á que violência contra a mulher inclui violência física, sexual e psicológica:

a. que tenha ocorrido dentro da família ou unidade doméstica ou em qualquer outra relação interpessoal, em que o agressor conviva ou haja convivido no mesmo domicílio que a mulher e que compreende, entre outros, estupro, violação, maus-tratos e abuso sexual;

b. que tenha ocorrido na comunidade e seja perpetrada por qualquer pessoa e que compreende, entre outros, violação, abuso sexual, tortura, maus tratos de pessoas, tráfico de mulheres, prostituição forçada, sequestro e assédio sexual no lugar de trabalho, bem como em instituições educacionais, estabelecimentos de saúde ou qualquer outro lugar, e

c. que seja perpetrada ou tolerada pelo Estado ou seus agentes, onde quer que ocorra (BRASIL, 1996).

A partir da influência das convenções acima mencionadas (dentre várias outras não citadas na presente pesquisa), houve o aperfeiçoamento da legislação brasileira através da criação da Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, popularmente conhecida como Lei Maria da Penha, cuja designação advém de uma homenagem à Maria da Penha Maia Fernandes, cearense sobrevivente da violência doméstica. O caso citado serviu como evidência de um padrão sistemático de omissão, negligência e tolerância do Estado em relação às práticas comuns de violência doméstica e familiar contra mulheres brasileiras. A lei cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher, estabelece medidas de assistência e proteção às mulheres em situação de violência, prescreve sanções para os agressores, entre outros. É válido ressaltar que a Lei nº 11.340 foi reconhecida pela ONU em 2008 como uma das três melhores legislações do mundo no enfrentamento à violência contra a mulher (SANTOS, 2014, p. 68).

De acordo com o Instituto Maria da Penha (IMP)<sup>6</sup>, a lei prevê cinco tipos de violência contra a mulher<sup>7</sup>, a saber: a violência física, violência psicológica, violência sexual, violência patrimonial e violência moral. Todas estas formas de violência estão

---

<sup>6</sup> Ver em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

<sup>7</sup> É válido ressaltar que a Lei Maria da Penha não especifica todas as formas de violência contra a mulher, dentre as quais podemos citar a violência obstétrica, a violência institucional, a importunação sexual, a divulgação de cenas de sexo e nudez, entre outras.

especificadas no art. 7º:

Art. 7º São formas de violência doméstica e familiar contra a mulher, entre outras:  
I - a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal;  
II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da auto-estima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação;  
III - a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos;  
IV - a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;  
V - a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria (BRASIL, 2006).

Outra lei sancionada recentemente no Brasil e que possui extrema relevância é a Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015, também conhecida como Lei do Feminicídio. Sua implementação significou um grande avanço no reconhecimento das especificidades da violência contra a mulher, pois, “ao incluir o feminicídio como qualificadora do homicídio doloso, o Estado passa a reconhecer a violência doméstica e a discriminação à condição de mulher como elementos centrais e evitáveis da mortalidade de milhares de brasileiras todos os anos” (FERREIRA, 2020, p. 16).

Entretanto, é válido ressaltar que, apesar de o movimento feminista ter crescido e as leis terem sido implantadas no Brasil, a rigidez da hierarquia e os padrões de desigualdades não se alteram, fato que contribui para a manutenção da violência contra as mulheres como intrínseca à sociedade e instrumento para o reforço de uma sociedade patriarcal em que “o poder é macho, branco e, de preferência, heterossexual” (SAFFIOTI, 2011, p. 31). Tal assertiva é possível de ser comprovada através dos dados de violência contra a mulher apresentados pelo *Atlas da Violência 2021* (IPEA; FBSP; IJSN, 2021). De acordo com as estatísticas, entre os períodos de 2009 a 2019, 50.056 mulheres foram assassinadas no Brasil. A taxa de homicídios ocorridos fora da residência da vítima teve uma redução de 20,6% nos períodos de 2009 e 2019. Por sua vez, a taxa de homicídios na residência aumentou 10,6% no mesmo espaço de tempo, indicativo de

crescimento da violência doméstica, assim como da violência de gênero e, em particular, do feminicídio (IPEA; FBSP; IJSN, 2021, p. 41).

Desse modo, podemos constatar que a violência contra as mulheres é um fenômeno que faz parte de práticas ancestrais de controle do corpo feminino, as quais são fundamentadas pela desigualdade de gênero e que, infelizmente, ainda estão presentes na modernidade. É válido ressaltar que esta violência não tem face, mas está presente tanto nas estatísticas e nos dados sobre violência e, mais especificamente, sobre violência contra a mulher no Brasil, como também é representada nos textos literários, empregados como forma de comunicação escrita que busca refletir, problematizar e denunciar tais questões.

## 2.2 REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA

*Eu tinha dificuldade em aceitar que ele desse razão ao meu pai e culpasse minha mãe. Era irmão dela, a vira centenas de vezes inchada por causa de tapas, socos, chutes; contudo, nunca movera uma palha para ajudá-la. Fazia cinquenta anos que continuava a reiterar sua solidariedade ao cunhado, fielmente.*  
Elena Ferrante, Um amor incômodo

Antonio Candido, em “O direito à literatura” (2011), defende que a literatura é uma necessidade universal, pois “ao dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (CANDIDO, 2011, p. 188). Ao reconhecer o potencial humanizador da literatura, o qual também possui relação com a luta pelos direitos humanos, o sociólogo assegura a capacidade da literatura de desenvolver em nós a “quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”, assim como é capaz de enriquecer nossa percepção e nossa visão de mundo (2011, p. 182).

Nesta perspectiva, Candido (2011) ressalta a literatura social, modalidade que visa descrever e tomar posição diante das iniquidades sociais, como o romance do século do século XIX, que tematizava o impacto da industrialização na sociedade. Ainda de acordo com o autor (CANDIDO, 2011, p. 187), “a partir do período romântico a narrativa desenvolveu cada vez mais o lado social”, desencadeando uma onda de descaramento social através de escritores empenhados em expor e denunciar a exploração econômica, a miséria e a marginalização generalizada.

Karl Schollhammer, no livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), realiza análises que permitem reforçar os apontamentos realizados por Antonio Candido (2011) acerca da função social da literatura. Discutindo as relações entre violência, cultura e literatura no Brasil contemporâneo, Karl Schollhammer (2009) descreve com amplitude as figurações da violência na literatura brasileira, indo desde as manifestações nuas e cruas das décadas de 60 e 70, caracterizadas, sobretudo, pelo brutalismo de Rubem Fonseca, às literaturas marginais da contemporaneidade, que refletem as dimensões inumanas e as assimetrias sociais de grupos desprivilegiados por meio de “vozes e depoimentos de uma realidade excluída” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 58).

Ao que concerne à problemática da representação da violência na literatura, Schollhammer, em “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira” (2000), contesta a frequente censura que a literatura tem sido alvo por tratar da realidade ‘maldita’, que tradicionalmente é excluída da comunicação social, pois se acredita que a difusão dessa temática “pode contagiar a estabilidade social ao inspirar e estimular atos violentos” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 251). De acordo com o crítico literário, “comunicar a violência é como tentar superar o silêncio da não-comunicação violenta” (2000, p. 252), tornando-se uma maneira de ressimbolizar a violência e não de divulgá-la, o que torna a literatura uma possibilidade de refletir e expressar este caos que se prolifera à margem da ordem na realidade contemporânea.

Para Antonio Candido (2011, p. 177), talvez não seja possível estabelecer um equilíbrio social sem a literatura, isso porque é através dela que a sociedade preconiza seus valores e/ou os valores que ela considera prejudiciais.

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominantes (CANDIDO, 2011, p. 177).

Nesta perspectiva, Jaime Ginzburg, no livro *Literatura, violência e melancolia* (2012), afirma que, através da leitura de textos literários, somos capazes de romper com percepções automatizadas da realidade, contribuindo para deslocar nossos modos de percepção por meio de uma reavaliação de critérios de entendimento, de valores e de conhecimento (GINZBURG, 2012, p. 24). Desse modo, como leitores, somos desafiados a ter senso crítico e motivados a romper com a apatia, condição comum em uma sociedade cuja violência é institucionalizada e constantemente disseminada através

de discursos políticos de índole conservadora (GINZBURG, 2012, p. 83). O pesquisador (GINZBURG, 2012, p. 97) afirma que, para que este rompimento seja possível, é necessário que sejamos expostos à obras capazes de provocar choques, contribuindo para uma mudança social através da literatura, a qual nos permite ver distintas formas e consequências da violência que, por vezes, são invisibilizadas socialmente.

Sendo um importante meio onde circulam ideias e discursos, a literatura é um terreno fértil para refletirmos sobre as bases dessa violência, assim como uma importante ferramenta de intervenção crítica na sociedade. Por este ângulo, Joan Scott, no texto “Experiência” (1999), defende a relevância de utilizarmos a literatura como alternativa para criar novas possibilidades de analisar produções discursivas da realidade social e política enquanto processos complexos e contraditórios. Segundo a autora (SCOTT, 1999, p. 42), sujeitos são constituídos discursivamente e é através da linguagem que a história é encenada. Desse modo, torna-se necessário problematizar os discursos que circulam sobre a violência contra a mulher nos textos literários, bem como observar se tais representações constroem ou desconstroem estereótipos tradicionais de subalternização e silenciamento que legitimam esta violência.

### 2.2.1 A figuração do feminino

*A sensação de que o corpo está contra mim, de que é um impedimento e não minha subsistência; a sensação de que é um forasteiro. Essa dualidade me foi ensinada desde muito cedo. O padre do colégio dizia que era preciso lutar contra o corpo e resistir ao que ele quer de nós. De tal modo obedeci a esse mandado que hoje ainda às vezes tenho que me esforçar para não odiá-lo.*  
Paloma Vidal, Mar azul

As personagens femininas representam a identidade social das mulheres ao longo dos anos, servindo inclusive para reproduzir e/ou evidenciar a desigualdade de gênero construída historicamente. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo: fatos e mitos* (1970), discorre sobre os mitos envolvidos na criação da mulher, principais mecanismos imateriais de manutenção da dependência e inferiorização das mulheres aos homens, os quais foram definidos através de pontos de vista biológicos, religiosos, psíquicos, filosóficos, entre outros, com o intuito de comprovar e legitimar a inferioridade do corpo feminino. A teórica defende que a mulher ocupa este lugar secundário, conforme explicita

o título de sua obra, não por razões naturais e imutáveis, mas por uma série de processos sociais e históricos que naturalizaram esta situação em uma sociedade cujo sujeito absoluto é homem, quem lhes impõe a condição de Outro, ou seja, de objeto inessencial relegado à passividade (BEAUVOIR, 1970, p. 12).

A história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. Esta condição servia os interesses dos homens, mas convinha também a suas pretensões ontológicas e morais (BEAUVOIR, 1970, p. 179).

Dentre os mitos que envolvem a figura feminina está a analogia com a natureza. De acordo com Beauvoir (1970, p. 180), a associação entre mulher e natureza, terra e maternidade remontam às mais antigas tradições, “ela é o intermediário desejado entre a natureza exterior ao homem e o semelhante que lhe é por demais idêntico” pois, por ser possível de ser possuída em sua carne, torna-se uma presa privilegiada, passiva por excelência, assim como a terra. Nesta perspectiva, Rita Terezinha Schmidt (2012, p. 1), ao refletir sobre a constância do dualismo natureza/cultura, afirma que “seus efeitos na concepção do corpo feminino são indissociados de interpretações das relações mulher/natureza, as quais ocupam um lugar central na imaginação da cultura ocidental”. Segundo a pesquisadora, este dualismo operou como um modelo coerente para sustentar distinções universalizantes entre concepções de humano e não humano, assim como entre homem e mulher (SCHMIDT, 2012, p. 2).

Partindo dos trabalhos desenvolvidos por Aristóteles, Schmidt (2012) identifica na concepção do filósofo grego associações entre a matéria corpórea feminina e a animalidade, premissa não questionada no âmbito da cultura ocidental.

Com raízes na epistemologia patriarcal sobre a diferença entre os sexos, pode-se dizer que o dualismo natureza/cultura produziu a moldura dominante do humano declinado pelo masculino em sua relação com um ser menos humano, uma categoria entre o humano e o não humano que veio a definir o ser mulher, definição decorrente da racionalização do mimetismo biológico que ratificou as representações de uma relação pretensamente “natural” do corpo das mulheres com a natureza (SCHMIDT, 2012, p. 3).

Em leitura análoga, Val Plumwood, no livro *Feminism and the Mastery of Nature* (1993), afirma que a inclusão das mulheres na esfera da natureza tem sido uma importante ferramenta histórica de opressão. Nesta concepção, a natureza é definida como o contraste excluído e desvalorizado da razão, “*includes the emotions, the body, the*

*passions, animality, the primitive or uncivilised, the nonhuman world, matter, physicality and sense experience, as well as the sphere of irrationality, of faith and of madness*<sup>8</sup> (PLUMWOOD, 1993, p. 19). Ou seja, a natureza (o feminino) inclui tudo o que a razão (o masculino) exclui.

A pesquisadora australiana afirma que o conceito de humano foi definido com base em características associadas tradicionalmente à figura masculina, sendo construído a partir de um “*framework of exclusion, denial and denigration of the feminine sphere, the natural sphere and the sphere associated with subsistence*”<sup>9</sup> (PLUMWOOD, 1993, p. 22). Nesta perspectiva Plumwood (1993, p. 41) discorre acerca do conceito do dualismo e demonstra como o modelo ocidental das relações homem/natureza possui propriedades dualísticas naturalizadas. Para melhor exemplificar tais estruturas, a pesquisadora apresenta uma tabela com os principais conjuntos dualistas do pensamento ocidental (PLUMWOOD, 1993, p. 43):

Tabela 1 — Principais conjuntos dualistas

<i>culture / cultura</i>	<i>nature / natureza</i>
<i>reason / razão</i>	<i>nature / natureza</i>
<i>male / macho</i>	<i>female / fêmea</i>
<i>mind / mente</i>	<i>body / corpo</i>
<i>master / senhor</i>	<i>slave / escravo</i>
<i>reason / razão</i>	<i>matter (physicality) / matéria (fiscalidade)</i>
<i>rationality / racionalidade</i>	<i>animality / animalidade</i>
<i>reason / razão</i>	<i>emotion / emoção</i>
<i>mind, spirit / mente, espírito</i>	<i>nature / natureza</i>
<i>freedom / liberdade</i>	<i>necessity / necessidade</i>
<i>universal / universal</i>	<i>particular / particular</i>
<i>human / humano</i>	<i>non-human / não-humano</i>

<sup>8</sup> “[...] inclui as emoções, o corpo, as paixões, a animalidade, o primitivo ou incivilizado, o não-humano, matéria, fiscalidade e experiência sensorial, bem como a esfera da irracionalidade, da fé e da loucura” (tradução nossa).

<sup>9</sup> “[...] estrutura de exclusão, negação e depreciação da esfera feminina, da esfera natural e da esfera associada à subsistência (tradução nossa).

<i>civilised</i> / civilizado	<i>primitive</i> / primitivo
<i>production</i> / produção	<i>reproduction</i> / reprodução
<i>public</i> / público	<i>private</i> / privado
<i>subject</i> / sujeito	<i>object</i> / objeto
<i>self</i> / eu	<i>other</i> / outro

Fonte: Plumwood, 1993 (tradução nossa).

A partir da tabela proposta por Plumwood (1993), percebemos a cristalização de características que incidem sobre a vida e o comportamento das mulheres, evidenciando as principais formas de opressão na cultura ocidental. Ao realizarmos uma breve análise do lado esquerdo da tabela notamos qualidades tradicionalmente associadas aos homens e, conseqüentemente, aos humanos, ao passo que, do lado direito, são apresentadas qualidades excluídas dos ideais masculinos e comumente relacionadas às mulheres, “*the sex defined by exclusion, ‘made from the dross and refuse of a man’*”<sup>10</sup> (PLUMWOOD, 1993, p. 44).

Entretanto, na contemporaneidade, observamos o desenvolvimento de uma conflitante vinculação entre homem e natureza, onde esta última surge como selvagem, violenta, competitiva e sexual, sendo associada à essência masculina imutável, ou seja, à virilidade, em oposição à mulher, vista como um ser doméstico, assexuado e civilizado (PLUMWOOD, 1993, p. 20). Tanto as tradições dominantes mais antigas, quanto as contemporâneas são observadas na construção das personagens de ambos os romances selecionados como corpus de análise da presente pesquisa. No tocante ao problema em questão, cabe a nós analisarmos se as representações acima citadas surgem como coniventes ao modelo fornecido pelo imaginário dominante ou como possibilidade de desconstruir e/ou problematizar estereótipos de gênero disseminados historicamente através da literatura.

<sup>10</sup> “[...] o sexo definido por exclusão, ‘feito de escória e refugo de um homem’” (tradução nossa).

### 3 IMAGINÁRIO E ANIMALIDADE

*Aos poucos foi arranjando mais serviço como diarista, alimentando a família e apanhando todo dia em casa, calada, com pena daquele homem, antes tão carinhoso e alegre, agora virado no Cão, mas não era ele mesmo, não sabe?, era o álcool, por isso ela rezava e aguentava, até que ele sumiu no mundo.*

Maria Valéria Rezende, Quarenta dias

O imaginário, segundo Antonio Rediver Guizzo (2013, p. 18), é o princípio do qual provém a força subterrânea capaz de transformar autor, obra e sociedade, tornando-se fundamental para compreender os sentidos figurados nas obras literárias. A presença de imagens e as relações estabelecidas com as estruturas figurativas do imaginário, dessa forma, são fontes de sentido indispensáveis na interpretação mitopoética ou figurativa, mas também de extrema relevância na análise de contextos culturais e sociais representados. Sob essa ótica, nos apoiaremos na teoria das estruturas antropológicas do imaginário, desenvolvida por Gilbert Durand (2001; 2012), para orientar a análise do imaginário, mais especificamente, do simbolismo animal e as intersecções com a violência contra a mulher estabelecidas nos romances de estréia de Raduan Nassar e Sheyla Smanioto.

No que tange à compreensão de imaginário adotada nessa investigação, Gilbert Durand, amplificando as aquisições bachelardianas, irá se situar no nível de uma antropologia geral e “sistematizará uma verdadeira ciência do imaginário” (WUNENBURGER, 2007, p. 19). Partindo de uma compreensão em que o ser humano não se restringe apenas às condições sócio-históricas e ambientais (externas), mas também biológicas (internas), Durand irá buscar na constituição psicofisiológica humana o lastro que une homem, cultura e meio (ambiente) na formação das estruturas do imaginário humano. De acordo com o antropólogo, todo o pensamento humano é uma representação que se instaura através das articulações simbólicas, sendo o imaginário o elo entre o homem e o mundo, ou seja, o “conector obrigatório pelo qual formam-se qualquer representação humana” (DURAND, 2001, p. 41).

A imagem, por sua vez, se apresenta em diferentes graus de representação na consciência, indo de uma cópia fiel até uma simples assimilação, sendo este último caso onde se encontram os símbolos imaginários. Gilbert Durand também observa que imagens diferentes atuam em processos de convergência, tornando possível

a classificação do imaginário humano na forma de regimes e estruturas — constelações com características próprias e estruturadas por meio de isomorfismos<sup>11</sup> encontrados no trajeto antropológico constitutivo das imagens (DURAND, 2012, p. 43).

Para sistematizar a convergência das imagens em constelações simbólicas, Durand parte das considerações acerca da reflexologia dos recém-nascidos, buscando os núcleos organizadores na teoria dos gestos dominantes de Betcherev (DURAND, 2012, p. 47-48). Assim, o isomorfismo percebido entre as imagens se organiza em três sistemas reflexológicos, a saber: os reflexos posturais, que referem-se a tendência natural do recém-nascido à postura ereta e à distinção entre verticalidade e horizontalidade; os reflexos digestivos, que se manifestam por reflexos de sucção e orientação da cabeça; e os reflexos sexuais, desencadeados por secreções hormonais na fase adulta (DURAND, 2001, p. 43).

Dessa forma, o imaginário é enraizado em um sujeito complexo cujas imagens não são livres, mas se desenvolvem através de uma estruturação e devem sua eficácia pela ligação indissolúvel entre estruturas e significações simbólicas, “reguladas por um número finito de esquemas, de arquétipos e de símbolos” (WUNENBURGER, 2007, p. 20). É esta trajetória da imagem que Gilbert Durand classificou como o “movimento ontogênico da representação humana e denominou trajeto antropológico do imaginário” (GUIZZO, 2013, p. 30).

O trajeto antropológico das imagens, conforme foi observado, segue o seguinte percurso: os reflexos dominantes (reflexologia de Betcherev) expandem-se até a formação de um *schème*<sup>12</sup>, uma tendência geral dos gestos, anterior à imagem e responsável pela união entre os gestos inconscientes e as representações. Posteriormente aos *schèmes*, forma-se o arquétipo: imagem primeira e de caráter coletivo, encontrada ao longo da história humana em diferentes épocas e sociedades. A partir do arquétipo, forma-se o símbolo, signo concreto que evoca uma entidade ausente ou impossível de ser percebida. Durand ainda destaca que a reunião de conjuntos simbólicos formará o mito, sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tende à constituição de um relato, e pode ser considerado o início de uma racionalização (GUIZZO, 2013, p. 30).

Além do trajeto antropológico, Durand notou pontos de convergência entre as imagens simbólicas (as quais tendem a formar constelações imaginárias que

---

<sup>11</sup> De acordo com o dicionário online de português, isomorfismo refere-se, no sentido figurado, a uma relação de semelhança entre uma coisa e outra. No caso específico do imaginário, a semelhança entre o percurso e o significado das imagens que se agrupam em torno de um mesmo tema arquetipal. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/isomorfismo/>>. Acesso em: 08 jul. 2021.

<sup>12</sup> O termo *schème* (esquema) diz respeito à unificação entre os “gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações”, além de ser responsável por dar forma ao esboço funcional da imaginação (DURAND, 2012, p. 60).

compartilham isomorfismos) e as organizou em estruturas — que denominou de estruturas antropológicas do imaginário — e as dividiu em um Regime Diurno, que tem ligação com a dominante postural, e um Regime Noturno, que subdivide-se nas dominantes digestivas e cíclicas (DURAND, 2012, p. 58). A partir dessa divisão, Gilbert Durand irá indicar que cada regime possui uma formação de conjuntos de orientação simbólica — denominada de estrutura (GUIZZO, 2013, p. 31).

Sobre o Regime Diurno da imagem, Gilbert Durand afirma que este se divide em duas grandes partes contrárias, sendo a primeira “consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz” (DURAND, 2012, p. 68). A esta parcela o antropólogo descreve três conjuntos simbólicos que, em um primeiro momento, podem parecer díspares, mas “cuja constelação permite induzir a um regime multiforme da angústia diante do tempo”: os símbolos teriomórficos, os símbolos nictomórficos e os símbolos catamórficos, os quais surgem da observação do mundo exterior ao sujeito (o cosmos) e são representados através das figuras dos animais, das trevas e da queda, respectivamente (DURAND, 2012, p. 120) — os quais utilizaremos na presente pesquisa, sobretudo os referentes aos símbolos animais.

Os símbolos teriomórficos, primeiro grupamento, são ligados à animalidade e agregam valorizações tanto negativas — como as imagens de répteis, ratos, pássaros noturnos, entre outras — quanto positivas — como a pomba, o cordeiro e os animais domésticos. Entretanto, antes de serem grupos imóveis, tais imagens tendem a se mover entre polaridades valorativas conforme seu trajeto de formação e relação com as demais imagens coexistentes nas representações em que são inseridas. É válido ressaltar que tais imagens não são necessariamente de animais físicos, mas sobretudo remetem à particularidades do movimento animal — como o formigamento, que infere o movimento caótico e desordenado — ou a partes do animal — como a boca dentada, que também infere movimentos terrificantes.

Nessa assimilação com o movimento, a valoração negativa das imagens se relaciona, sobretudo, às primeiras experiências dolorosas da infância, tais como o nascimento, as bruscas manipulações da parteira, a dentição, entre outras, e, desse modo, vão constituir um substrato para a constituição de um imaginário animal negativo por um sistema de analogias entre o movimento do animal e a formação psicofisiológica humana. Nessa relação, o movimento do trauma da dentição, por exemplo, vai deslizar a um simbolismo teriomórfico negativo, orientado pelo movimento mordificante e, como

consequência, originará a imagem negativa da boca dentada, assimilada no imaginário de diferentes animais. Assim, as características físicas e a forma do movimento do animal, reforçado pelo traumatismo da dentição, torna-se, no imaginário, a boca terrível, sádica e devastadora que constitui uma das epifanias da animalidade.

O segundo grupamento são os símbolos nictomórficos, relativos à noite e às trevas, podendo ser relacionado ao temor dos riscos naturais da noite e da escuridão. Tais símbolos também se relacionam com a depressão, com o pecado, com a revolta e com a irracionalidade e podem estabelecer analogias com os símbolos teriomórficos. As trevas também se alinham à cegueira, símbolo de mutilação, que pode associar-se com a perda da razão ou aproximar-se com a figura do cego e do louco, assimilando-se à uma consciência decaída (DURAND, 2012, p. 94). Outra variação nictomórfica é a água hostil, negra e tenebrosa, substância simbólica da morte que associa-se com o lodaçal e com o pântano, assim como com as lágrimas e com o afogamento.

Os símbolos nictomórficos da água, através do isomorfismo da cabeleira, irão deslizar para uma feminização, a qual é suscitada pelo movimento ondulante dos cabelos que remetem à ondulação das águas em movimento. É devido a esta feminização do símbolo que ocorre um isomorfismo entre a água e o sangue menstrual, arquétipo nefasto do elemento aquático. Desse modo, por relacionar-se frequentemente com o ciclo lunar, a lua também constelará como símbolo nictomórfico — “a lua está indissolúvelmente ligada à feminilidade, e é pela feminilidade que encontra o simbolismo aquático” (DURAND, 2012, p. 102). Aos símbolos nictomórficos ainda pertencem a mancha, a nódoa, o estigma, a mácula, matizes morais da culpa, todos eles arquétipos dramáticos da passagem temporal (GUIZZO, 2012, p. 35).

O terceiro grupamento imaginário é representado pelos símbolos catamórficos, que residem na dinâmica da queda e originam-se do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido contra a queda, relacionando-se à dominante postural. Nessa associação, os movimentos bruscos da parteira e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento vão constituir a base para a valoração negativa do imaginário e, como consequência, originam a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo. “São as primeiras mudanças desniveladas e rápidas que suscitam e fortificam o engrama da vertigem”, sendo esta última um lembrar brutal de nossa humana condição terrestre (DURAND, 2012, p. 112).

A queda, assim, transforma-se em símbolo de punição — tema que se

multiplica em uma mesma cultura, como, por exemplo, a queda de Adão e a queda dos anjos maus, que se repetem no cristianismo — e de pecado — através de uma moralização e/ou psicopatologia da queda, que passa a ser confundida com uma possessão pelo mal. Os símbolos catamórficos também sofrem uma feminização, exemplar no pecado original, por meio de um isomorfismo entre a queda e os ciclos menstruais. Essa modificação do esquema da queda seria, ao mesmo tempo, a sua eufemização, pois, como acentua o antropólogo, “os sistemas de imagens que reservam um grande lugar para o esquema da queda estão sempre a caminho da eufemização” (DURAND, 2012, p. 117).

Em contrapartida à negatividade desses símbolos, o imaginário também conformará constelações imaginárias positivas a partir das mesmas matérias, mas por um distinto trajeto antropológico. Assim, forma-se a estrutura heróica do imaginário diurno, representada pelas imagens de armas de combate — o cetro e o gládio — utilizadas contra as ameaças noturnas e cujo conjunto de imagens é orientado pela dominante postural (DURAND, 2012, p. 121). Os primeiros símbolos positivos serão os ascensionais, cuja verticalidade representará a escalada contra o tempo e contra a morte — como a flecha e a asa. No segundo conjunto estão os símbolos espetaculares, relacionados à luz e a visão. Já o terceiro grupo liga-se aos símbolos diairéticos, representados pelas armas dos heróis, assim como as coberturas protetoras — como as muralhas e as casas.

Ao que concerne ao Regime Noturno da imagem, este, diferentemente do Regime Diurno, irá afastar a face temível do tempo através das atitudes de fundir e de harmonizar (GUIZZO, 2013, p. 43). Este regime será constituído pelos símbolos de inversão, nos quais os símbolos temporais serão eufemizados (a queda torna-se um descida delicada e a noite um local de comunhão) e pelos símbolos da intimidade, que invertem e sobredeterminam a valorização da morte e do sepulcro (os transformando em locais de repouso) — ambos ilustrações das estruturas místicas do imaginário. Também constituem este regime os símbolos cíclicos, estruturados em duas categorias, a saber: o poder de repetição infinita dos ritmos temporais e o papel progressista do devir (representados pelas figuras da moeda e do bastão) (GUIZZO, 2013, p. 49)<sup>13</sup>.

Gilbert Durand (2012, p. 429), ao determinar tais regimes e estruturas, afirma ser o imaginário, assim como o mito, importante elemento constitutivo do

---

<sup>13</sup> A presente pesquisa não aprofunda-se em questões referentes ao Regime Noturno da imagem, pois este não será utilizado no desenvolvimento das análises

comportamento humano, o que torna a análise do imaginário indispensável para compreender o pensamento humano e sua relação com a realidade exterior. Desse modo, explorar a sintaxe imaginária presente em ambas as narrativas selecionadas como *corpus* no presente trabalho torna-se fundamental para desvelar as relações entre o símbolos imagéticos, sobretudo os ligados à animalidade, e as construções figurativas das assimetrias sociais e culturais estabelecidas historicamente e representadas nas obras, especialmente as assimetrias de gênero e a conseqüente violência contra a mulher, tutelada, entre outros pontos, pela analogia entre feminilidade e animalidade.

### 3.1 O DESESTERRO DE SHEYLA SMANIOTO

*ora, uma maria assim tão dada  
uma maria assim tão nua  
uma maria assim com virgindade tão apertada  
uma maria como todas as outras, pronta pra violação.*  
Nina Rizzi, E danço um tango com você

Sheyla Smanioto tornou-se uma das escritoras mais inovadoras da literatura brasileira contemporânea. Nascida em 1990, na cidade de Diadema, São Paulo — na época uma das cidades mais violentas do país —, a escritora pesquisa e vive a relação entre a criação e o corpo, experimentando a escrita como manifesto em um projeto literário que busca relacionar a literatura com questões políticas contemporâneas, especialmente as feministas. Smanioto é graduada em Estudos Literários pela UNICAMP e mestre em Teorias Literárias pela mesma universidade. Fez parte, no ano de 2017, da seleção *Forbes under 30*<sup>14</sup>, sendo apontada pela revista como um dos jovens com menos de trinta anos que fazem a diferença no Brasil.

No ano de 2015, publicou seu primeiro romance, intitulado *Desesterro* (2015), com o qual, no mesmo ano, recebeu o *Prêmio Sesc de Literatura* e, em 2016, recebeu o *Prêmio Jabuti* (3º lugar), o *Prêmio Machado de Assis* da *Biblioteca Nacional* e foi finalista do *Prêmio São Paulo de Literatura*. Antes desse romance, Sheyla Smanioto escreveu o livro de poemas *Dentro e Folha* (2012) e produziu o curta-documentário *Osso da fala* (2013), com os quais ganhou, respectivamente, o *1º Prêmio Estante Literária* e o *Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo*. Também escreveu a peça *No ponto cego* (2014),

<sup>14</sup> Disponível em:

<<https://forbes.com.br/listas/2017/03/91-destaques-brasileiros-abaixo-dos-30-anos/#foto18>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

vencedora do *IV Concurso Jovens Dramaturgos*. No ano de 2020, a autora lançou seu segundo romance, intitulado *Meu corpo ainda quente* — o qual integra a tetralogia iniciada em 2015 com *Desesterro*. O romance é um conto de fadas distópico e também um manifesto poético-feminista com o qual a autora segue percorrendo a relação entre literatura e corpo, problematizando questões políticas que envolvem o acúmulo de violência contra o corpo feminino e o controle compulsório sobre o mesmo exercido por uma estrutura dominante e conservadora, estritamente ligada à manutenção da dinâmica política e social.

O romance de Smanioto, por ser estreante no campo literário, é objeto de poucos estudos da crítica literária, dentre os quais, ao ser pesquisado no *Google Scholar* (*Google Acadêmico*), foram encontrados nove trabalhos, dos quais sete são artigos, sendo dois desenvolvidos em 2017, um desenvolvido em 2019 e quatro desenvolvidos em 2020; uma dissertação de mestrado realizada em 2019; e uma tese de doutorado escrita no ano de 2019. Entre as temáticas encontradas, foram analisadas questões acerca da representação da violência contra a mulher, subalternidade e identidades marginais, a construção dos corpos femininos na literatura contemporânea e a representatividade de animais não-humanos presentes na narrativa.

Entre os trabalhos encontrados, destacamos a dissertação realizada por Karine Mathias Doll, denominada *Gatilho - Literatura: as narrativas de estupro na ficção de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto* (2019), em que a pesquisadora reflete sobre os crimes de estupro, as motivações e as formas representacionais presentes nessas obras literárias. Para Doll (2019), há uma perceptível mudança narrativa de formas tradicionais em que a figuração do estupro se confunde com narrativas eróticas e/ou sexuais e recai em discursos históricos conservadores, automaticamente associados ao prazer e não ao sofrimento. Assim, a pesquisadora busca evidenciar como é possível, através da representação do estupro no campo literário, problematizar esta violência a partir de uma escrita consciente e preocupada com a denúncia de um crime.

Nesse viés temático, também destacamos a tese intitulada *Entre a dor e o silêncio: a violência contra a mulher em romances contemporâneos* (2019), realizada por Paula Queiroz Dutra, na qual a pesquisadora analisa nove romances latino-americanos — dentre eles o romance de estréia de Sheyla Smanioto — para investigar como se dá a representação da violência contra as mulheres na literatura contemporânea e, em que medida, tais representações diferem de acordo com a

perspectiva social e o lugar de fala dos autores e autoras. Dutra (2019) confirma que as obras de autoria feminina, quando comparadas com autores masculinos, são mais eficientes ao descrever e problematizar o sofrimento das mulheres no campo literário.

Quanto ao estilo literário, a narrativa de Sheyla Smanioto destaca-se em dois aspectos: a crueldade, a qual ocorre através das variadas formas de violência engendradas ao longo de seus romances, e a desordem e/ou deformação, presente tanto na construção lexical quanto na complexa rede temporal de suas narrativas. A literatura produzida por Smanioto, de acordo com Karine Mathias Doll (2019, p. 93), valendo-se dos estudos realizados por Érica Peçanha do Nascimento, também é alinhada à concepção de literatura marginal<sup>15</sup>, pois esta não faz uso de uma linguagem institucionalizada, como também representa e dá visibilidade a grupos tradicionalmente excluídos e/ou oprimidos em obras literárias (especialmente as canônicas).

Desse modo, no universo literário smaniotiano, no qual a literatura deve ser lida com o corpo inteiro e provocar reações físicas em seus leitores, somos apresentados a narrativas de densa complexidade prosódica, que exploram potencialidades sonoras e dialetais e cujos discursos são mesclados com elementos de “crenças populares e a precisão do dizer de personagens sistematicamente silenciadas”, aproximando-nos, despudoradamente, de uma realidade violenta e crua (BIONE, 2020, p. 338). É justamente por esta capacidade de explorar a temática da violência social e, especificamente, da violência de gênero, desnudando a ‘cruza humana’ através de uma linguagem direta, que a narrativa de Smanioto se aproxima da prosa brutalista, iniciada por Rubem Fonseca, em 1963 (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27). O contista, assim como Sheyla Smanioto, agride o leitor não só pela temática, mas também através dos recursos técnicos utilizados (CANDIDO, 1989, p. 210)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Karine Mathias Doll (2019), baseando-se nos apontamentos de Érica Peçanha do Nascimento, ressalta que a marginalidade das produções de Sheyla Smanioto difere de outros grupos de escritores, tais como Carolina Maria de Jesus ou Ferréz, em que a marginalidade advém do fato de suas produções estarem à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação e/ou circularem em meios divergentes ao sistema editorial vigente. A pesquisadora parte de dois significados que caracterizam o conceito de literatura marginal, ambos propostos por Nascimento, e que dizem respeito à linguagem e à representação de grupos oprimidos em obras literárias. Doll afirma que, “se a literatura marginal traz consigo ‘um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época’, então não haveria dúvidas sobre o valor marginal-literário de *Desesterro*” (2019, p. 91). A pesquisadora também parte do pressuposto de que “o texto de *Desesterro* tem como ‘projeto intelectual (...) reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos”, não se contentando apenas em descrever ou desenvolver enredos pressupostos de personagens marginalizadas (p. 92).

<sup>16</sup> É necessário esclarecer que tanto Schollhammer (2009) quanto Candido (1989) referem-se apenas às produções de Rubem Fonseca. As aproximações com a narrativa de Sheyla Smanioto foram desenvolvidas na presente pesquisa.

Observa-se que o estilo literário de Smanioto afasta-se dos estereótipos tradicionalmente destinados à escrita feminina, dentre os quais podemos citar a análise realizada por Schollhammer (2009, p. 136) acerca do estilo literário de Adriana Lisboa, onde o crítico, após reconhecer a qualidade literária da autora, realiza considerações negativas quanto ao seu estilo e ao que ele chama de “sensibilidade e simplicidade feminina”. Tal procura por uma ‘dicção feminina’ em obras produzidas por mulheres, segundo Marcela da Fonseca Ferreira (2020, p. 35), “corroborava para a existência de uma escrita feminina carregada de estilos literários únicos, segregando o que é feminino e masculino e reforçando, assim, estereótipos construídos socialmente”.

É válido ressaltar que a literatura de autoria feminina, segundo Lúcia Osana Zolin (2009, p. 330), mencionando os conceitos de Elaine Showalter, percorreu três grandes fases, a saber: a fase feminina, caracterizada pela repetição de padrões dominantes, ou seja, patriarcais; a fase feminista, marcada pelo protesto e ruptura de tais modelos; e a fase fêmea, marcada pela autodescoberta e pela busca da identidade. A pesquisadora Elódia Xavier (1998 apud ZOLIN, 2009, p. 331), baseando-se nesta trajetória da autoria feminina proposta por Showalter, afirma que, no Brasil, após o ano de 1990, começam a ser produzidos romances que se enquadram nesta última fase (fêmea), em que se vislumbra a “representação de uma nova imagem feminina, livre do peso da tradição patriarcal”, dentre as quais evidenciamos a narrativa de Sheyla Smanioto.

O texto literário de Smanioto, considerado pela mesma como um manifesto poético-feminista, apresenta um ponto de vista interno e, portanto, possível de aproximar com as pesquisas desenvolvidas por Regina Dalcastagnè (2007, p. 130), em que a pesquisadora afirma que autoras mulheres compõem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluindo temáticas que podem passar despercebidas por autores homens, além de problematizar questões que costumam estar marcadas por estereótipos de gênero. É válido ressaltar que homens possuem experiências de vida distintas e, conseqüentemente, uma perspectiva diferente. Assim, a perspectiva social feminina enriquece a obra, pois alcança discussões e reflexões sobre a violência e a condição das mulheres, por exemplo, que, quase sempre, foram silenciadas, constituindo o que Luiza Lobo (2000) chama de “um olhar da diferença” — percepção que está presente seja na voz das personagens, seja na voz do narrador, ou na sua *persona* ativa na narrativa (LOBO, 2000, p. 5).

Engendrando narrativas povoadas de personagens femininas, Smanioto

entrega a cada uma de suas personagens uma complexidade particular, legitimando suas vozes e sempre buscando associar o real e o mágico. Voltando-se para nosso objeto de análise, *Desesterro* (2015), as personagens mulheres são inseridas em diferentes formas de opressão, fazendo com que a violência seja o ponto comum entre todas. O narrador onisciente nos apresenta de maneira intermitente os acontecimentos, ocasionando em um ir e vir da narração que coage o leitor a relacionar as informações já dadas e reorganizar sua compreensão com as informações apresentadas posteriormente.

O romance centra-se na vida de cinco mulheres, quatro gerações ligadas por um laço de família e pela pobreza, a fome constante e a seca de um “Brasil profundo”, de acordo com as palavras utilizadas por Michel Laub e Noemi Jaffe no paratexto do livro. A partir de duas cidades fictícias, Vilaboinha e Vila Marta, o sertão nordestino e a periferia de São Paulo, respectivamente, a obra traz ao enredo questões relacionadas à migração nordestina ocorrida entre as décadas de 1960 e 1970 para as periferias de grandes centros urbanos.

O eixo temático principal da narrativa é a “violência contra as mulheres, sua perpetuação entre as diferentes gerações de uma família e a invisibilidade dessa violência que mata mulheres diariamente, principalmente (mas não apenas) nas camadas mais pobres da população brasileira” (DUTRA, 2019, p. 96). A narrativa desenvolve-se a partir das sequelas dessas mulheres fraturadas pela experiência brutal do trauma e os desdobramentos da agressão sexual que se iniciou com Maria da Penha, a matriarca da família, e que irá afetar as demais gerações de mulheres, as quais irão buscar proteção em suas crenças religiosas e que, por este motivo, carregam todas, ou melhor, quase todas, o nome de Maria, pois “criança com nome de santa a gente não amaldiçoa” (SMANIOTO, 2018, p. 47).

Através de uma narrativa fragmentada e não linear, conhecemos Maria da Penha, a matriarca da família, responsável por cuidar das duas netas (e posteriormente da bisneta) após o falecimento de sua única filha. A referência à Lei Maria da Penha no nome da personagem sinaliza para a temática do romance, onde a violência torna-se personagem do enredo (DUTRA, 2019, p. 97). Sendo responsável pela família, Penha resguarda as demais mulheres da única forma que aprendeu, através de palavras ríspidas, agressões verbais e físicas, desprovida de afeto, mas, mesmo assim buscando ensiná-las a se comportar de maneira análoga aos cães como estratégia de sobrevivência.

Penha sabe do que Vilaboinha é capaz, por isso ensinou também as netas a levarem a vida quietinhas quietinhas, dentro do silêncio, escondidas. Disfarça, Maria de Fátima, baixa esses olhos, menina. Não inventa, ou vai acabar espantando a vida. Por isso ensinou as netas. Elas não têm que passar pelo que passou por ela (SMANIOTO, 2018, p. 10).

Esta preocupação exacerbada de Penha é resultado dos diversos traumas sofridos por ela, dentre eles a morte de toda a sua família pela fome, vários abortos espontâneos, o abandono do marido, entre outros fatores que colaboraram para que ela enlouquecesse. Já mais velha, e denominada por todos como “a louca da Penha”, é atacada por vários homens que decidem ‘curá-la’ através de um estupro coletivo, repleto de espancamentos e variadas formas de humilhação, “todo mundo fazendo fila pra botar dentro dela o que não coubesse, bicho, chicote de pesca, um braço [...], tudo o que não podia, enxada, palma vale mais pontos, ovo de galinha, [pois] é assim que se cura loucura rasgando tudo de cabo a rabo” (SMANIOTO, 2018, p. 162). O principal argumento apresentado por seus agressores é o descrédito da vítima, utilizado constantemente como instrumento de silenciamento, fazendo com que Penha buscasse algum alívio através de variadas tentativas falhas de suicídio (DUTRA, 2019, p. 103-104).

É a partir das lembranças de Maria da Penha que conhecemos sua filha, Maria Aparecida, também chamada de Cida. Assim como a mãe, foi vítima de um estupro perpetrado por um estrangeiro que “foi ciscar na nuca da Cida nos beiços nos peitos” (SMANIOTO, 2018, p. 65), cuja língua não compreendia e que desapareceu deixando-a grávida de Maria de Fátima, personagem que analisaremos nas seções seguintes. Abandonada, foi obrigada a casar-se com Tonho, pois já não era ‘mulher direita’, segundo as normas patriarcais social e historicamente estabelecidas. A relação com Tonho desenvolveu-se através de variadas formas de violências, entre elas, violências físicas e sexuais, resultando em uma segunda gravidez, desconhecida por Cida, pois a mesma não possuía barriga. Acabou morrendo no parto, sem poder dar nome para a filha.

A menina, segunda filha de Cida com Tonho, surgiu do silêncio, “quietinha entre as pernas da mãe frias” (SMANIOTO, 2018, p. 74), amaldiçoada e culpada constantemente pela morte materna. Descrita sempre negativamente, como um incômodo, é ela quem tem a existência mais consciente, pois via de tudo, até o que não devia, inclusive o que estava prestes a acontecer. Indesejada, Maria menina é a prova concreta dos variados estupros perpetrados no decorrer da narrativa, o de sua própria mãe, o qual resultou em sua existência, e o de sua irmã pelo mesmo personagem

(Tonho), que ela presenciou enquanto se escondia embaixo da pia. É através dela que o desejo de liberdade de todas as mulheres da narrativa é concretizado, pois consegue fugir para Vila Marta com os documentos da irmã após esta ser espancada até a morte por Tonho. Entretanto, assim como o nome da irmã, também herda a violência que acompanhou a vida de Fátima, assim como um destino triste, vivendo constantemente com medo e resultando em uma ação trágica no desfecho do romance, o assassinato de sua meia irmã e também sobrinha, Scarlett.

Scarlett é a única da família que irrompe com a tradição dos nomes de santa, recebe o nome de uma estrela de cinema, pois, segundo sua mãe, Maria de Fátima, criança com esse nome já nasce sofrida, mas mesmo assim sua bisavó, Penha, insiste em chamá-la de Scarlett Maria. Assim como as demais mulheres da família, é fruto de constantes estupros, de pancadas e de ausências. Entretanto, já nasce forte, em um parto sem qualquer recursos, em uma jornada de nascer por si mesma:

Só nasce mesmo a criança que vai tateando até a beira, não cansa, o miúdo que vai tateando, tateando e até que alcança, na carne, a vida esse buraco imenso. As outras ficam perdidas, o cordão umbilical pelo pescoço, uma preguiça de sair da barriga, dormindo dentro mais um pouco (SMANIOTO, 2015, p. 45).

Scarlett, com vinte anos de idade, após a morte de Maria da Penha, vai sozinha para Vila Marta em busca da pessoa que acreditava ser sua mãe, e acaba sendo espancada até a morte pelas memórias da violência que acompanharam Maria menina, personagem que sempre esteve exposta à atrocidades e barbárie (NIGRO; SOARES, 2019, p. 76). Desse modo, por abordar tantas formas de violência contra a mulher, da infância até a velhice, a narrativa de Smanioto demonstra e problematiza como a violência de gênero está enraizada em nosso cotidiano, tornando o texto literário uma possibilidade de confronto social (DUTRA, 2019, p. 104).

A obra *Desesterro*, como afirma Karina Mathias Doll (2019), é feita de pulsões e possui como maior triunfo o estranhamento, causado já de início através do título, um neologismo contrário de desterro, representando um infindável desenterrar daquilo que se insiste em manter enterrado. É através de um estranhamento consciente, que a narrativa representa “a história dessas mulheres, marcada também pela herança do desespero contido”, não sendo possível representá-las de outro modo (DOLL, 2019, p. 89). Assim, nota-se que, através da representação desses corpos femininos da narrativa, há uma denúncia que demonstra a condição a que estas mulheres eram/estão

submetidas, assim como as sequelas dessa submissão em uma sociedade patriarcal. Tais representações serão analisadas nas seções seguintes, através das construções imagéticas atribuídas aos personagens Tonho e Maria de Fátima, sobretudo ao que concerne ao imaginário canino.

### 3.1.1 Maria (cadela) de Fátima

*Durante anos, porém, os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era por pânico. Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel de seu querer: me vergastava com socos e chutos. No final, quem chorava era ele para que eu sentisse pena de suas mágoas. Eu era culpada por suas culpas.*  
Mia Couto, Os olhos dos mortos

Já nas primeiras linhas de *Desesterro* (2015), notamos a forte presença do imaginário animal na narrativa, fato observado através da constante presença da figura canina no romance, espécie que ganha considerável espaço no campo simbólico da obra. Para melhor visualizarmos a frequente presença do cão no romance de estréia de Sheyla Smanioto, apresentamos uma relação dos termos relacionados à animalidade canina e o número de vezes que foram utilizados na obra<sup>17</sup>:

Tabela 2 — Relação de termos relacionados à figura canina

cão	115 vezes
cães	62 vezes
cachorro	6 vezes
cachorros	13 vezes
cachorra	14 vezes

<sup>17</sup> Algumas das conclusões da presente análise são oriundas de pesquisas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa *Imaginários da Violência na Literatura Latino-Americana*, financiado pelo Programa de Infraestrutura para Jovens Pesquisadores – Programa Primeiros Projetos – PPP (Acordo CNPq/Fundação Araucária), e das pesquisas realizadas no *Grupo de Pesquisa Imaginários Latino-Americanos* (ILA), financiado pelo Programa Institucional de Apoio aos Grupos de Pesquisa da Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). Os resultados foram publicados no artigo “Entre cães e cadelas: a constância da figura canina na narrativa de Sheyla Smanioto”, publicado na Revista *Memorare*, volume 7, número 1, no ano de 2020. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare\\_grupegp/article/view/8994](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupegp/article/view/8994)>. Acesso em: 29 set. 2021.

cadela	31 vezes
cadelinha	12 vezes
caninos	5 vezes
vira-lata	3 vezes

Fonte: elaborada pela autora.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018), o imaginário canino assume diferentes significados simbólicos para o humano, variando entre características positivas — psicopompo (guia do homem na morte), herói civilizador e ancestral mítico (responsável pela origem da raça humana) e herói pirogenético (conquistador e/ou possuidor do fogo) —, cujas dimensões simbólicas se vinculam a uma face diurna de um símbolo, e características negativas — animal impuro, amaldiçoado, presságio de morte, causador de enfermidades, responsável pela queda do homem —, relacionadas à face noturna do imaginário. Este segundo grupo possui influência das crenças monoteístas, religiões que marcam profundamente a cisão entre humanidade e animalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 179), onde este último, segundo Gabriel Giorgi (2016, p. 10), funciona como signo de uma alteridade heterogênea, inassimilável para a ordem social e sobre o qual foram projetados hierarquias e exclusões diversas.

Como observado, a figura do cão abarca significados antagônicos, oscilando constantemente, a um só tempo como espírito protetor e benéfico e, também, como suporte da maldição divina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 181). Gilbert Durand (2001) também realiza reflexões acerca dos diferentes pólos valorativos de um mesmo conjunto de imagens, os quais são explicados a partir de um sistema de convergências simbólicas. O antropólogo observa que o simbolismo animal agrega valorizações tanto negativas, como as imagens dos répteis, ratos e pássaros noturnos, como positivas, como a pomba, o cordeiro e os animais domésticos em geral. Entretanto, antes de serem grupos imóveis, essas imagens tendem a se mover entre as polaridades valorativas conforme seu trajeto de formação e relação com as demais imagens coexistentes nas representações em que são inseridas.

Conforme exposto anteriormente, o eixo positivo/negativo é estabelecido, principalmente, a partir de particularidades referentes à forma de movimento do animal ou de parte do animal (DURAND, 2001). Ou seja, o imaginário animal será constituído a

partir de um sistema de analogias entre o movimento do animal e a formação psicofisiológica humana, cujas constelações imaginárias serão constituídas a partir das mesmas matérias, mas por um trajeto antropológico distinto. Ao realizarmos a leitura de *Desesterro*, vemos o funcionamento das duas dimensões do imaginário canino, o qual auxilia na construção figurativa das discrepâncias sociais e culturais estabelecidas historicamente e representadas na obra, sobretudo as assimetrias de gênero e a consequente violência contra a mulher, tutelada, entre outros pontos, pela analogia entre feminilidade e animalidade.

O romance de Sheyla Smanioto, como mencionado anteriormente, se passa entre as décadas de 60 e 70, representando as migrações nordestinas que ocorriam para as periferias de São Paulo. Nesta perspectiva, é válido ressaltar que o cão foi trazido para a América pelos europeus durante a colonização, ou seja, a escolha desta figura como “protagonista” da obra é justificada pelo poder simbólico deste animal, não restrito a determinado contexto geográfico, como também, de forma indireta, insere-se em um contexto migratório. Igualmente por estar associado à morte, percebemos que outro animal não seria mais adequado para ilustrar a atmosfera do romance.

Uma das principais dimensões do imaginário animal observado na obra é sua relação com a feminilidade. Conforme observado por Karine Mathias Doll (2017, p. 6), “os animais e as mulheres são apresentados e descritos segundo uma mesma lógica de opressão no texto de Sheyla Smanioto”, sendo por meio da negação da animalidade e da figura feminina que é construída uma definição de humano na sociedade ocidental. De acordo com Gabriel Giorgi (2016), essa operação biopolítica — fundada, sobretudo, na divisão das vidas a preservar e das vidas a se deixar morrer — reescreve e desloca não só o dualismo humano/animal, mas também as divisões de raça e gênero ao posicionar um dos elementos no campo humano e outro do lado animal.

Nesta perspectiva, a aproximação entre mulher e animal destitui a vida das mulheres da obra do valor jurídico atribuído à vida do homem. Tal analogia é observada na passagem abaixo, onde tanto mulher quanto cão estão restritos a essa vida destituída de valor, sendo necessário todo o cuidado individual para preservá-la, pois o imaginário simbólico a destitui de uma proteção integral da sociedade:

Não é à toa que em Vilaboinha só a Penha tem cachorro. Ele late quieto, levanta com a terra, só uiva dentro do vento. Penha sabe do que Vilaboinha é capaz, por isso ensinou também as netas a levarem a vida quietinhas quietinhas, dentro do silêncio, escondidas. Disfarça Maria de Fátima, baixa esses olhos, menina. Não

inventa, ou vai acabar espantando a vida. Por isso ensinou as netas. Elas não têm que passar pelo que passou por ela. Penha sabe do que Vilaboinha é capaz, vive na cidade tem tanto tempo, meu Deus, tem tempo demais. Penha sabe, por isso não dá mole, não, o cão tem que aprender a dar seu jeito, A penha não dá mole, não, as netas têm que aprender (SMANIOTO, 2018, p. 10).

Podemos observar que as mulheres da narrativa tornam-se criaturas inferiores que devem ser domesticadas pelo homem, mantendo uma posição de subordinação e submissão ao dono/homem soberano, em concomitância com a subordinação dos cães, cujo comportamento deve ser seguido como exemplo para que as personagens femininas possam se manter vivas. Também observamos a imagem da negatividade atribuída ao animal, ser que, se notado, deve ser destruído, pois representa em si o perigo à vida representado pela animalidade canina. Consequentemente, este imaginário machista — existente na época em que se passa a narrativa e ainda presente na contemporaneidade — irá posicionar a mulher como mero objeto de desejo, resultando na legitimação de diversas manifestações de violência.

Dentre as formas de violência perpetradas contra o corpo feminino na narrativa de estréia de Sheyla Smanioto, destaca-se a violência sexual, definida como qualquer ato ou contato sexual onde a vítima é usada para a gratificação sexual do agressor sem seu consentimento, por meio do “uso da força, intimidação, coerção, chantagem, suborno, manipulação, ameaça ou aproveitamento de situação de vulnerabilidade” (FBSP, 2021, p. 110). Nesta manifestação específica, ressaltamos o estupro, “uma modalidade da violência sexual e um dos mais brutais atos de violência, humilhação e controle sobre o corpo de outro indivíduo” e cujos traumas resultam em sérios efeitos na esfera física e/ou mental (FBSP, 2021, p. 110).

Lia Zanotta Machado (1998, p. 251), ao analisar o transformismo dos sentidos culturais em torno da ideia de estupro, afirma que este tornou-se, no imaginário cultural e social, o lugar do exercício da afirmação da identidade masculina viril — a qual oscila entre a reafirmação da concepção da sexualidade masculina como único lugar da iniciativa e do apoderamento do corpo do outro e como instrumento de poder sobre o gênero feminino —, onde a subjugação do corpo feminino reassegura a virilidade masculina e reafirma o caráter sacrificial do corpo da mulher. A socióloga também ressalta que “a violência não precisa ter razões outras além da afirmação do poder de violência, que passa a ter exclusivamente uma ação especular: inscrever um herói sacrificador” (MACHADO, 1998, p. 255). Esta manifestação de violência é perpetrada por Tonho contra

Maria de Fátima enquanto esta se debatia “feito cadela”.

[...] devia ser jogo de mulher quer não quer, essa maldita cadela. É verdade eu quis continuar ainda mais, diacho, tem coisas que um homem não tem que não fazer, eu nem sabia onde estava a mão dela. Ela começou se debateu feito cadela, e eu queria ainda mais, diacho, quanto mais ela se debatia, a cadela, mais fundo eu ia nela. A outra cadela não largava minha canela. Daí eu tinha era mais sanha, porque ela bem que ficou merecendo, cadela, esse é bem o jeito de uma cadela querer. [...] Eu fiquei esse tempo todo esperando vendo a rapariguinha lá na terra sentada com as pernas abertas enquanto pegava chupava engolia a mãe dela na beira da pia, eu fiquei esse tempo todo esperando porque achei que ela não entendia. Mas a rapariga se debate como ninguém, minha tia, eu acabei foi gostando desse jeito dela se mexendo toda comigo dentro, raivosa, isso é o que um homem quer, devorar a puta enterrada nela (SMANIOTO, 2018, p. 112-113).

A dualidade de sentido entre a cadela/mulher Maria de Fátima e a cadela/animal Magrela — o único animal que não foi morto por Tonho em Vilaboinha — às igualam como seres inferiores, colocando-as na posição de Outro, ou seja, aquele que, conforme afirma Simone de Beauvoir (1970), devido à sua condição secundária, é objeto de poder e dominação do homem. Machado (1998, p. 242), citando os trabalhos realizados por Bataille, ressalta que este, ao realizar análises de imagens da ‘baixa prostituição’, evidenciou que estas eram associadas à imagem das porcas e das cachorras em muitas civilizações, imaginário utilizado visando se referir à mulheres que não eram consideradas direitas. Tal fato é observado na fala de Tonho, que afirma que “nem toda mulher é boa mulher, diacho, a senhora entende. Já viu a neta da Penha?” (SMANIOTO, 2018, p. 110), referindo-se à Maria de Fátima.

É válido esclarecer que a passagem citada anteriormente refere-se a uma fala da personagem Tonho — a qual compreende cinco páginas do romance<sup>18</sup> —, em que este relata para a sua tia o momento em que estuprou Fátima pela primeira vez. De acordo com as estatísticas apresentadas pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2021, p. 105), no ano de 2020 foram registrados 60.460 casos de estupro no país, dos quais pouco mais de 64% foram cometidos contra pessoas vulneráveis, ou seja, menores de 14 anos de idade ou incapazes de consentir sobre o ato, seja por conta de sua condição — como, por exemplo, deficientes — ou por não possuir discernimento para tanto (FBSP, 2021, p. 112). Nesta perspectiva, durante o discurso de Tonho, percebemos que Fátima era ainda criança no momento em que foi abusada sexualmente pela primeira

---

<sup>18</sup> A citada passagem será transcrita na íntegra na seção seguinte, intitulada “O cão dentro de Tonho”, a partir da página 62, pois acreditamos que a mesma não surte o efeito desejado se intermediada por recortes. Sendo esta uma fala direta da personagem Tonho, decidimos realizar a transcrição inteira na seção que compreende a análise da personagem masculina.

vez, pois, apesar de a narrativa não especificar idade, sabemos através da fala da personagem que a menina brincava na terra com as pernas abertas, posição que, segundo Tonho, indicava uma provocação por parte da mesma.

Durante o longo discurso de Tonho notamos como o mesmo apresenta Fátima a partir de uma concepção estereotipada da figura feminina, constantemente associada à sedução, ou, conforme o personagem afirma, valendo-se de um “jogo de mulher quer não quer”. Lia Zanotta Machado (1998, p. 243) afirma que “toda a sexualidade feminina é concebida pelo imaginário dominante como aquela que se esquivava para se oferecer”, o que, inevitavelmente, confunde o dizer não com uma forma sedutora de dizer sim. Desse modo, sendo a mulher culpada pela sedução, também é sobre ela que recai a responsabilidade sobre o estupro, pois, conforme o imaginário hegemônico da sexualidade ocidental, são assim que estas atuam, adequando-se à posição de objeto sexual por excelência (MACHADO, 1998).

No decorrer da cena de estupro — em concomitância com o momento em que Maria Aparecida morre durante o parto — Tonho relata que Vilaboinha é tomada pela escuridão: “Eu ia falando com ela mas sabe a escuridão que deu esses dias? Eu ia falando de repente a escuridão de repente eu não via mais nada, minha tia, veio a escuridão e eu nem sabia mais onde ela estava, diacho, quanto menos a mãe dela” (SMANIOTO, 2018, p. 110). Associada com os símbolos nictomórficos, a escuridão, assim como a noite, representam a maximização de todos os perigos e, de acordo com Gilbert Durand (2012), podem relacionar-se ao temor primordial dos riscos naturais que estes arquétipos representam. Ainda segundo o antropólogo, a negrura é sempre valorizada negativamente, possuindo numerosas marcas terrificantes como, por exemplo, “a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas” (DURAND, 2012, p. 91), estabelecendo analogias com os símbolos teriomórficos — “as trevas são sempre caos e ranger de dentes” (DURAND, 2012, p. 92).

Nesta perspectiva, esta escuridão irá corresponder ao momento principal da incorporação do imaginário canino pela personagem Tonho — animal que, conforme aponta Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 178), torna-se o guardião dos infernos ou empresta sua face aos senhores dos infernos —, assim como o momento em que este “não via mais nada”, ou seja, que ficou momentaneamente cego, condição que também relaciona-se com as trevas, que, por sua vez, associa-se com a perda da razão, assimilando-se à uma consciência decaída (DURAND, 2012, p. 94). Do mesmo modo,

esta escuridão irá simbolizar o momento de angústia de Fátima, que será violentada pelo seu próprio padrasto — o Anuário (FBSP, 2021, p. 114) destaca que em 85,2% dos casos de estupro os autores eram conhecidos da vítima — para, em seguida, após a morte de Cida, ser obrigada a se casar com seu abusador.

Com a mãe de Fátima morta, ela não era mais minha filha. Fiquei doido só de pensar em outro homem indo lá devorando minha cadelinha, e de pensar nela se debatendo em vara que não é nem minha. Rapariga não quer saber de homem bom, minha tia, eu tive que dar jeito essa danada eu tive que dar um jeito dela ser minha. Eu saí de lá deixei ela e a outra cadela caída no chão fingindo de morta a putinha e fui ter com a vó dela. Fui bem direto: ela não dá mais pra homem certo, comi até o cu dela. A Penha dizem que é louca, mas é mulher boa, disse pra mim, Tonho, faça o que for preciso, só deixe a menina da Cida comigo. Parece que a Cida morreu tendo filha. Acredita? Vou casar, minha tia (SMANIOTO, 2018, p. 113-114).

Conforme aponta Paula Queiroz Dutra (2019, p. 100-101), o casamento de Fátima, consentido pela avó, “é uma legitimação do estupro de uma menor — prática vigente em diversos países, incluindo Brasil, que tem o maior número de casamentos infantis da América Latina e o 4º mais alto do mundo”. O casamento de Fátima, assim como toda a sua vida, é marcado por uma sucessão de violências, condição que reflete o destino de muitas mulheres do Brasil, como também observamos nas estatísticas, que apontam que em 2020 foram registradas 230.160 denúncias de violência contra a mulher, o que corresponde a uma média de 630 mulheres procurando uma autoridade policial diariamente para denunciar um episódio de violência doméstica (FBSP, 2021, p. 93).

Sendo constantemente estuprada, espancada, dominada e violentada física e psicologicamente por Tonho, observamos no decorrer da narrativa a reprodução da dominação masculina nas atitudes de Maria de Fátima. Pierre Bourdieu (2020, p. 62), ao analisar a reprodução das estruturas de dominação através do comportamento dos dominados, afirma que “as próprias mulheres aplicam a toda a realidade, e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produtos da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundadoras da ordem simbólica”. Nesta perspectiva, Saffioti (2011, p. 18) também ressalta que, de acordo com cientistas, vítimas de abusos físicos, psicológicos, morais e/ou sexuais tornam-se indivíduos com maior probabilidade de reproduzir contra outras pessoas a violência sofrida.

A Fátima o corpo ardendo, A Fátima suas próprias feridas, chegou no louco que nem louca varrida, esfregou seu corpo contra o dele cadela no cio esfregou seu

corpo contra o dele vaca faminta [...]. A Fátima cabrita se esfregou toda nas feridas, metendo os dedos entre as peles penduradas, o louco doido, socava socava o pinto, enfurecido, [...] o louco gritando que não queria explodiu mesmo assim de alegria, era o corpo, era o corpo que pedia. O louco ficou chorando de felicidade. [...] A Fátima foi correndo embora, braços partes cabeça quentes, passou urgentes, foi embora enorme maior que tudo a gente, foi correndo foi dar jeito na menina em seu cão dormindo, a Fátima foi embora bagunçando a estrada foi correndo louca, cabritinha não, cadela, e o louco chorando de felicidade nunca mais deixou aberta a janela (SMANIOTO, 2018, p. 191-192).

Deparamo-nos com a descrição do momento em que Fátima estupra um homem com deficiência mental — personagem que também enquadra-se na categoria de pessoa vulnerável, ou seja, estupro de vulnerável. Aqui a analogia mulher/cadela expande-se também à vaca e à cabrita. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 156-157), a respeito do sentido simbólico correspondente à imagem da cabra, destaca-se seu gosto pela liberdade feita de impulsos imprevisíveis. Essa liberdade advém da satisfação dos impulsos sexuais da protagonista no momento em que a mesma estupra e domina “o louco doido”, que corresponde ao outro, inferior socialmente à Fátima e transformado, assim como ela, em ‘não pessoa’ face à posição de objeto (sexual) em que é colocado (MACHADO, 2000, p. 6). Ao que concerne à figura da vaca, esta é símbolo de fecundidade e fonte nutriz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 926) e, por estes (e outros) motivos, é frequentemente associada de maneira metafórica ao corpo feminino, com o intuito de ofender.

O nascimento de Scarlett, filha de Maria de Fátima com Tonho, fruto dos constantes estupros conjugais que fazem parte do cotidiano da protagonista, é o impulso final para que Fátima decida fugir de Vilaboinha e de seu próprio marido. A personagem teme que a filha compreenda a violência doméstica — modalidade da violência de gênero que deriva de uma organização que privilegia o masculino, além de possuir características específicas, como a rotinização, a qual contribui para a codependência e para o estabelecimento de relações fixadas, constituindo-se em verdadeiras prisões (SAFFIOTI, 2011) — como algo natural, como observado no trecho a seguir:

Ela olhava a criança e apanhava, quieta ela apanhava quietinha, mais uma vez não implorava para viver, mais uma vez não dizia nada. Era o corpo quem sofria, não ela, o corpo dela era de Tonho, não dela. Ela só olhava a criança torcendo para que os gritos do pai a surra toda para que nada disso acordasse, na filha, a vontade de ser que nem a mãe (SMANIOTO, 2015, p. 183-184).

Apesar de apanhar quieta, Fátima está constantemente planejando sua fuga, visando se livrar dos abusos e surras cotidianas. É válido citarmos os apontamentos

de Heleieth Saffioti (2011, p. 79), que afirma que “raramente uma mulher consegue desvincular-se de um homem violento sem auxílio”, tal ruptura exige, via de regra, uma intervenção externa. Desse modo, destaca-se a atitude de Fátima, que decide sozinha se afastar e recomeçar uma nova vida em Vila Marta, evidenciando sua capacidade de resistência (DUTRA, 2019, p. 101). Entretanto, ao invés de sair antes que o marido retorne para casa, levando a filha conforme planejado, Fátima decide esperá-lo e, assim, finalmente confrontá-lo. No momento em que ele regressa, ela o acerta na cabeça com uma panela e Tonho desfalece. Acreditando que o mesmo havia falecido, Fátima começa a dizer tudo o que sempre guardou para si, atitude que alimenta a fúria de seu marido, que desperta do golpe sofrido e acaba com a vida de Fátima violentamente.

Ele toma Fátima pelos calcanhares ela cai que nem trouxa de roupa. Tonho dá com a mão nela o sangue escorrendo de sua cabeça escorre também o dela. Segura pela garganta. Não tem cão nenhum, Tonho aperta, não tem cão nenhum ele sente o silêncio de Fátima preso na goela. É nela que ele bate, só nela, não tem cão nenhum não late, é ela quem chuta o Tonho, só ela, diacho de cadela, nem apanhar quieta não sabe. Tonho puxa o cabelo de Fátima, as unhas dela comendo sua carne, Tonho arrasta a cara de Fátima suas olheiras no chão, é nela ele bate só nela, não tem cão nenhum não late, só as costas depenadas, o sangue tomando os olhos os trapos da mulher no chão e essa vontade. Aperta Fátima espreme seu pescoço tronco insosso, dá outro tapa nas suas bolas cansadas de jegue, outro tapa pra ver se ela aprende. Arrasta a cara de Fátima lamaceiro de sangue, mas ainda é ela, tem que ser ela caída no chão, saco de pancada, tem que ser ela pé no pescoço, não morre ainda, desgraçada. O sangue deixa a terra grudada. É ela ainda se debatendo, as pernas loucas, cadela, é ela ainda, essa raiva que nunca acaba. Diante de Fátima moída de apanhar de novo ele bate, não tem cão nenhum, só Fátima descascada e essa vontade. Ele pisa em Fátima, em seu corpo todo ele pisoteia a terra o seu tronco. Ele descansa em Fátima, arrasta Fátima pelo chão, machucando a terra. Xinga Fátima. Chora nela. Cospe. Era pra ser sempre sua cadela. Manda a mulher desgraçada manda a mulher pro inferno, diacho, como ela pôde como ele pôde amar essa diaba? Ela diz você vai ter que me matar ela diz uma parte sua eu levo comigo ela fala. Diacho, como ele amava o silêncio de Fátima. Tonho vai pra cima entrar nela, Fátima se debatendo, Tonho lembra Fátima se debatendo gostoso, seu jeito de não querer as coisas, Tonho lembra, Fátima nunca esqueceu, Tonho pega puxa vai devorar sua cadela, Fátima alcança um pedaço, Fátima morde, cachorra, Fátima arranca, cospe, Fátima mal dá um sorriso, e morre (SMANIOTO, 2018, p. 212-213).

Esta cena aborda uma situação comum em relacionamentos que carregam um histórico de violência contra as mulheres, formando parte de um *continuum* de violência que afeta a vida das mesmas de forma cotidiana, encontrando no feminicídio seu desfecho mais extremo. De acordo com o relatório *Visível e invisível: a vitimização de mulheres do Brasil* (2021), “a tentativa de rompimento com o agressor e histórias repetidas de violências são fatores de vulnerabilidade que podem aumentar as chances de mulheres serem mortas por seus parceiros íntimos”, ou seja, a separação corresponde

tanto como uma tentativa por parte da mulher de interromper a violência, como também o momento em que a mesma fica mais vulnerável (FBSP; DATAFOLHA, 2021, p. 12).

É válido esclarecer que o feminicídio é o assassinato de mulheres por conta de sua condição de existência como mulher, ou seja, é a morte de mulheres por serem mulheres e geralmente ocorre quando o agente não consegue mais controlá-la, relegando-a a condição de objeto. Segundo a Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher (2013, p. 1003), o feminicídio é um crime de ódio contra as mulheres, justificado socioculturalmente por uma “história de dominação da mulher pelo homem e estimulada pela impunidade e indiferença da sociedade e do Estado”. Ainda de acordo com o Relatório Final da CPMI-VCM (2013, p. 1003), este é considerado a última instância do controle masculino sobre a vida e a morte das mulheres, expressando-se de diversas formas, a saber:

[...] como afirmação irrestrita de posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex-parceiro; como subjugação da intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato; como destruição da identidade da mulher, pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante (BRASIL, 2013, p. 1003).

Tais formas de controle são observadas no momento da morte de Fátima, que é alocada na posição de objeto (sexual) de posse de Tonho, que não aceita o desejo de ir embora da esposa e, por este motivo, assassina a mesma após espancá-la e estuprá-la por uma última vez, visando assegurar sua posição de macho dominante. Nesta perspectiva, conforme aponta Saffioti (2011, p. 61-62), quando a iniciativa do rompimento da relação é da mulher, o homem, na condição de macho dominador, por não suportar o abandono, independente do motivo, sente-se afrontado pela mulher, resultando em crueldades extremas por parte do mesmo. Desse modo, assim que Fátima enfrenta Tonho pela primeira vez, que decide não se calar mais, esta é assassinada pelo mesmo, com o intuito de restabelecer a soberania masculina temporariamente perdida. É válido citarmos as reflexões realizadas por Silvia Federici (2017, p. 203), que afirma que, desde a caça às bruxas, período em que o Estado encontrou uma forma de legitimar o assassinato em massa de mulheres, “o preço da resistência era, sempre, o extermínio”.

Após ser constantemente desumanizada e servir como objeto sexual para Tonho, Maria de Fátima torna-se mais uma mulher assassinada por sua condição de gênero, ou seja, por ser mulher. Entretanto, esta informação só é confirmada para os

leitores nos últimos capítulos do romance, pois durante o desenrolar da narrativa, somos levados a crer que Fátima conseguiu sobreviver e fugir para Vila Marta conforme planejado, mas, na realidade, foi sua irmã, Maria menina, que presenciou toda a cena escondida embaixo da pia, quem realmente consegue fugir de Vilaboinha com os documentos que roubou de sua irmã. Após esta revelação, somos levados a refletir sobre o conceito de vidas precárias, desenvolvido por Judith Butler (2020).

No livro intitulado *Vida precária: os poderes do luto e da violência* (2020), Butler problematiza, através do conceito que dá nome ao livro, a violência na guerra, principalmente a partir dos atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos. A filósofa realiza reflexões acerca de quais vidas não são vividas, ou seja, que já nascem mortas, e que, por este motivo, não são passíveis de luto.

Se a violência é cometida contra aqueles que são irreais, então, da perspectiva da violência, não há negação ou violação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas [...]. Elas não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas [...]. A desrealização do “Outro” significa que ele não está nem vivo nem morto, mas interminavelmente espectral (BUTLER, 2020, p. 54).

Butler (2020, p. 80) afirma ser “crucial nos perguntarmos sob quais condições algumas vidas humanas deixam de se tornar elegíveis aos direitos humanos básicos, se não universais”. Com base nas reflexões realizadas pela filósofa, percebemos que a vida das mulheres não é passível de luto na sociedade patriarcal, uma vez que, naturalizadas em função da manutenção dessa própria ordem, são forçadas a entregar seus corpos ao grupo dominante que derrama seu sangue por todo seio social. Ou seja, dentre estes corpos precários, distingue-se a questão de gênero, pois, em uma sociedade sexista e misógina, a precariedade da vida é desigualmente distribuída. Dessa forma, a violência constitui um artifício fundamental para distinguir as vidas que são passíveis de luto das que não são, concretizando a desumanização de determinados sujeitos.

Assim, a trajetória de Maria de Fátima, juntamente com o imaginário canino presente em toda a narrativa, contribui para trazer à tona o jogo biopolítico, arbitrário e instável entre pessoa e não pessoa, “entre vidas reconhecíveis e legíveis socialmente e vidas opacas à ordem jurídica da comunidade” (GIORGI, 2016, p. 27). Do mesmo modo, o fim trágico da personagem irá confirmar os apontamentos realizados por Roberto Esposito acerca da distribuição normativa e sistematicamente violenta e desigual da noção de pessoa, pois é necessário ter controle sobre o próprio corpo para ser considerada uma pessoa plena, o que, como vimos, não é o caso de Fátima, cuja vida foi

reduzida à sua expressão mínima, irreconhecível social e politicamente (GIORGI, 2016).

### 3.1.2 O cão dentro de Tonho

*e assim ficou revirada no chão, esfregada de dores corpo todo, a respeitar-me infinitamente para se salvar de não morrer [...]. como eu preferia que se mantivesse perfeita, para num todo me atrair de fantasias. mas poupá-la da morte era o único que me permitia, tão louco de paixão estava, tão grande amor lhe tinha, não poderia matá-la. de outro modo acabaria também de remorsos.*  
Valter Hugo Mãe, O remorso de Baltazar Serapião

Conforme mencionado nas seções anteriores, o imaginário animal oscila entre constelações imaginárias positivas e negativas, onde este último é estabelecido através de valorações negativas das primeiras experiências dolorosas da infância — o nascimento, as manipulações bruscas da parteira, a dentição, entre outras. Nessa relação, o movimento do trauma da dentição, por exemplo, vai deslizar a um simbolismo teriomórfico negativo, orientado pelo movimento mordificante e, em consequência, originará a imagem negativa da boca dentada assimilada no imaginário de diferentes animais. Nessa composição, a mordedura canídea e o animal, por uma relação metonímica, transformam-se em imagem de destruição, de morte e do tempo — este último enquanto imagem da finitude inexorável da vida.

Ao observarmos a constante aparição da figura canina no desenrolar da narrativa, é possível perceber, já nas primeiras linhas da obra, a vinculação da imagem canina à representação do som caótico, característica também relacionada à representação negativa do imaginário, a qual é originada do movimento anárquico em que participam imagens como o ranger de dentes, o caos, o som desarmônico, os gritos, o choro compulsivo, entre outras representações encontradas em diversas mitologias (como o inferno cristão). Na passagem a seguir é possível observar um exemplo desse imaginário, no qual o latido participa do presságio da morte, relação simbólica contra a qual o personagem Tonho tenta reagir na construção imagética da narrativa.

Em Vilaboinha, lá para as bandas do norte, quase não tem cão nenhum fora o da vó Penha. Não é proibido, mas o Tonho não gosta do barulho deles todos latindo quando alguém vem chegando. O Tonho não gosta dos latidos, diacho, ninguém tem que saber que ele vem chegando, por isso ele mata tudo que é cão na paulada. Ele assobia, o Tonho. Chama o cão assim bem perto. O cão vacila, abaixa o rabo. O cão vacila, acaba que vai. Quer saber por que chamam. Ele

acerta nas costas do bicho e fica ganindo baixinho. O cão, não o Tonho. O cão devagarzinho vai morrendo. O Tonho não, ele gosta é de ouvir o latido esparramado do cão no chão com tripa sangue osso suspiro. Não do cão, do Tonho. Se bem que um pouco assim bem antes do cão ter morrido [...] não dá nem pra dizer quem é cão e quem é Antônio (SMANIOTO, 2018, p. 09).

É válido ressaltar que Tonho é o único personagem homem da narrativa e carrega consigo o que todos os humanos, conforme aponta Maria Esther Maciel (2016, p. 51), sempre arrogaram: o poder de dispor sobre a vida e a morte desses outros<sup>19</sup>. Nas tradições culturais latino-americanas, este outro sistemático do humano era, por excelência, o animal — no caso específico da passagem acima os cães. Entretanto, conforme aponta Gabriel Giorgi (2016, p. 8), a partir dos anos 1960, ocorre uma nova distribuição de corpos na imaginação cultural, despontando em uma animalidade não mais separada com precisão da vida humana.

A questão animal, conforme ressalta Giorgi (2016, p. 14), traz à tona ordenamentos biopolíticos de corpos, o qual realiza distinções entre vidas humanas em contraposição aos “corpos irreconhecíveis social e politicamente, no arco que vai do animal à não-pessoa”. Ou seja, nem todo corpo ou vida humana corresponde a uma pessoa, estes são definidos segundo especificações múltiplas, como classe e gênero, que, em *Desesterro*, irá compreender também as mulheres — assim como no caso da sociedade brasileira, se levamos em conta as estatísticas apresentadas pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2021), que apontam que, no ano de 2020, ocorreram 1.350 feminicídios no Brasil<sup>20</sup>.

Neste ponto, sobrepõe-se à negatividade do cão, animal frequentemente morto por Tonho, a crueldade estabelecida pela única personagem masculina da narrativa como ordem no sertão de Vilaboinha. Em uma perspectiva cultural, cabe destacar a

---

<sup>19</sup> Para melhor exemplificar a relação entre o fato de Tonho ser a única personagem masculina da narrativa e, por este motivo, carregar o poder de dispor sobre a vida e morte desses outros, retomemos as reflexões realizadas por Simone de Beauvoir (1970, p. 179), que afirma que “a história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro”.

<sup>20</sup> Apesar de as estatísticas apontarem o registro de 1.350 casos de feminicídio no Brasil, o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ao realizar uma análise geral dos casos de homicídios femininos ocorridos em 2020 — um total de 3.913 registros —, aponta que existe a possibilidade de que “muitos casos de feminicídios tenham sido classificados erroneamente apenas como homicídios” (FBSP, 2021, p. 95). Tal reflexão é realizada pois, levando em consideração que a maioria dos feminicídios são perpetrados pelo parceiro íntimo da vítima, 14,7% dos casos registrados como “homicídios femininos tiveram como autor o parceiro ou ex-parceiro íntimo da vítima, o que deveria torná-los automaticamente um feminicídio” (FBSP, 2021, p. 96). Ou seja, cerca de 377 homicídios de mulheres registrados no ano de 2020 são, na realidade, crimes de feminicídio.

observação realizada por Maria Esther Maciel (2016, p. 34) acerca das associações realizadas por Michel de Montaigne a respeito da crueldade dos homens contra os animais e a crueldade dos homens contra os próprios homens. Para a pesquisadora, segundo Montaigne, as índoles sanguinárias com relação aos animais revelam uma natural propensão para a crueldade infligida aos próprios seres humanos.

Tonho derruba a porta, bem que eu disse coitada da Fátima. Tonho não vê nem nada, vai direto na mulher. Por que diacho essa porta fechada? Ele bate na mesa, vira a cabeça. Ele bate na mesa bate na mesa perdeu a cabeça. Então ele bate: pra se livrar do cão. De novo ele bate: pra sofrer nos outros. Ele bate tudo que é dia ele bate. Ele bate ele não vê corpo, ele bate, bate, bate ele não vê corpo, ele bate bate bate em cão nenhum ele bate. Ele não vê corpo nenhum ele nem vê nada até topar Fátima pouca ele não vê Fátima nenhuma no meio de tanto Tonho até topar com Fátima quase morta (SMANIOTO, 2018, p. 103).

Na passagem acima é possível observar a incorporação do imaginário canino pela personagem. Tonho alega agredir Maria de Fátima como forma de “se livrar do cão” — que, neste momento, está representando a face negativa do símbolo teriomórfico —, imaginário que é incorporado pela personagem como forma de amplificar a agressividade e a desumanização de sua conduta, tanto com os animais como com as mulheres. Desse modo, simbolicamente, toma-se a figura do animal de empréstimo para revelar mais claramente o caráter violento de Tonho, que utiliza o imaginário do cão para explicitar a animalidade presente nele, atitude que dificulta a identificação dos limites entre animal e humano.

Ao associar-se com a figura de um animal, visando desumanizar sua conduta, Tonho fundamenta-se em um mito socialmente construído e amplamente difundido em nossa sociedade: o mito do agressor monstro. É necessário, neste momento, retomar brevemente o conceito de mito proposto por Roland Barthes (2001), o qual reflete sobre o mesmo, partindo de um sentimento de impaciência diante da forma ‘natural’ com que a sociedade dissimula continuamente a realidade. O escritor define o mito como uma fala despolitizada, constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas e cuja função é evacuar o real (BARTHES, 2001, p. 163).

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação; [...]. Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar

sozinhas, por elas próprias (BARTHES, 2001, p. 163-164).

Simone de Beauvoir (1970), por sua vez, define os mitos sociais como desprovidos de fundamento científico, fluidos e contraditórios. Nesta perspectiva, Tonho, ao fundamentar-se no mito do agressor-monstro, irá reforçar a ideia estereotipada de que o estupro ocorre apenas em condições de completa ausência de humanidade por parte do agressor — o qual constantemente é associado à figura de psicopatas, doentes mentais, entre outros — fazendo com que ele torne-se a exceção e não a regra<sup>21</sup>. Entretanto, por mais que a personagem insista em se colocar como “aquele que tem o cão dentro de si” visando justificar seus atos violentos, é válido ressaltar que ele é um homem do sertão nordestino, o qual carrega, além da violência legada aos habitantes desse “Brasil profundo”, costumes conservadores, rústicos, ásperos e masculinos, definido como um ser viril, macho por excelência, a encarnação do falo, conforme descreve Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013).

É também através da figura do cão que as atitudes libidinosas de Tonho são justificadas, pois, de acordo com Gilbert Durand (2012, p. 73), o sentido teriomórfico é mais primitivo e universal que as especificações freudianas da libido. Em outras palavras, conforme o antropólogo, quando as respostas cinestésicas são acompanhadas de analogias com as respostas dos animais, indica-se uma invasão da psique por apetites considerados socialmente grosseiros, atitude que, quando observada em adultos, é sinônimo de inadaptação e regressão às pulsões mais arcaicas do ser humano. Na passagem a seguir, por exemplo, trata-se de um tipo de construção imaginária que aproxima a animalidade à ausência dos limites impostos socialmente à relação sexual.

Foi o cão, Tonho sempre diz. Não foi o Tonho chegando arrancando a roupa de Fátima, claro que não, Tonho é homem bom. Fátima até quis perguntar pra Tonho o que é isso de um cão latir dentro da gente, ela não sabe [...]. Perguntar ela até quis, mas não perguntou foi nada, ficou é quieta bem quietinha, coitada: o Tonho com seu cão beirando os olhos faz a gente ficar assim diante dele, sem palavra (SMANIOTO, 2018, p. 173).

Observamos na narrativa o emprego da violência — fenômeno amplificado através da incorporação do imaginário canino pela personagem — como forma de confirmação da virilidade masculina de Tonho. Lia Zanotta Machado (1998), ao analisar a construção da virilidade a partir de falas de presos penitenciários acusados e

---

<sup>21</sup> Ver mais em: MEAGHER, Tom. The Danger of the Monster Myth. In: **White Ribbon Ireland**. Disponível em: <<https://whiteribbonblog.com/2014/04/17/the-danger-of-the-monster-myth/>>. Acesso em: 06 out. 2021.

condenados por estupro, afirma que a mesma é associada ao lugar simbólico do masculino como lugar da iniciativa sexual, sujeito por excelência, em contraposição à mulher, objeto sexual maculável e sacrificial. Ainda segundo a socióloga, “apoderar-se do corpo da mulher é o que se espera da função viril”, convicção que faz do estupro o lugar do exercício da afirmação da identidade masculina, onde a subjugação do corpo feminino reassegura a virilidade masculina (MACHADO, 1998, p. 251).

Machado (1998, p. 253) afirma ainda que “a virilidade aparece fundada na sexualidade masculina vivida como restauração contínua pela imposição da força, do seu lugar hierarquicamente esperado como superior e como realização de uma sexualidade naturalizada onde o objeto é a mulher”. Nesta perspectiva, o homem viril sente sempre disposição à conquista, a qual é exercida através do uso de força, e acredita ter livre acesso a todas as mulheres que desejar. Tal comportamento é observado na fala de Tonho, quando este narra para sua tia o dia em que estuprou Fátima pela primeira vez — fala que compreende cinco páginas do romance e que será transcrita na íntegra, pois acreditamos que não surte o efeito desejado se intermediada por recortes:

— Vamos dizer que eu tive que fazer uma coisa. A coisa mesmo nem se importe. A senhora minha tia entende, um homem tem que fazer suas coisas, nem toda mulher é boa mulher, diacho, a senhora entende. Já viu a neta da Penha? Ela ficava na terra com as pernas arreganhadas, ela pequena e me fazendo querer arreganhar de vez aquelas pernas. Eu falei pra ela, conheço esse jogo de rapariga, esse jogo de quer não quer, eu sei bem o que você quer. Eu falei pra ela, eu sou boa pessoa, diacho, você sabe que já tinha era morrido de fome se eu não tomo conta de você, de sua mãe Aparecida. Eu ia falando com ela mas sabe a escuridão que deu esses dias? Eu ia falando de repente a escuridão de repente eu não via mais nada, minha tia, veio a escuridão e eu nem sabia mais onde ela estava, diacho, quanto menos a mãe dela. Agora você me agradece, eu aproveitei e falei pra ela. Ela ficou meio raivosa, acredita, minha tia? Ela ficou nervosa saiu tropeçando nas coisas e a cachorra junto dela, deve ser da louca da Penha, diacho, a cachorra não parava de latir. Desde pequena sentada na terra com aquelas pernas, e agora que eu ia ter o que é meu isso é jeito? Eu fui pai pra ela, minha tia, não quero que ela ache que sou má pessoa, então expliquei volte aqui eu gritei, mesmo na escuridão eu expliquei, ela é minha por direito, eu procurei a danada com as mãos eu achei ela se encontrando nas coisas, não via nada mas enxerguei Fátima na marra, mesmo com a cadelinha latindo desgraçada. Eu entendo esses jeitos de mulher dizer que não quer, minha tia, mas a vida não é só o que você quer, eu falei pra ela, eu falei quando ela começou a se debater, a cadelinha pregada na minha canela. A vida é dura, Maria de Fátima, você está achando o que? Eu sei que isso é jogo de mulher quer não quer, eu sei que você quer ou não tinha as pernas assim meio abertas, diacho, os peitos desse jeito embaixo dos panos, anda, aproveita que sua mãe não esta olhando, eu sei bem o que você quer. É normal ter medo, eu falei pra ela enquanto ela se debatia, a cadela na minha canela, é normal sentir dor, eu falei enquanto ela se debatia comigo nela, diacho, gostoso demais. No começo eu achei ela tinha entendido, mas a rapariga falou pra eu parar, minha tia, a Cida ia logo chegar e ela pedindo pra eu parar, acredita? Diacho, você não pode mudar de ideia no meio em caminho, eu bem que falei sem nem parar claro que não, você foi deixando as

pernas soltas esse peito perto de fora da roupa diacho esses peitinhos perto de mim que sou louco em mulher, queria o quê? Isso não é jeito, depois desse tempo todo com as carnes por perto esse tempo todo botando a saia mais comprida e eu faminto, acredita, minha tia? Eu decidi que ia continuar, ela não podia mudar de ideia no meio do caminho, o diacho da cadela na minha canela, devia era ser jogo de mulher quer não quer, essa maldita cadela. É verdade eu quis continuar ainda mais, diacho, tem coisas que um homem não tem que não fazer, eu nem sabia onde estava a mãe dela. Ela começou se debateu feito cadela, e eu queria ainda mais, diacho, quanto mais ela se debatia, a cadela, mais fundo eu ia nela. A outra cadela não largava minha canela. Daí eu tinha era mais sanha, porque ela bem que ficou merecendo, cadela, esse é bem o jeito de uma cadela querer. No começo eu falei pra ela não se incomodar, eu ia ser rápido, ela ia acabar era gostando, mas a rapariga se debatia, então ficou tendo o que mereceu. Só podia mesmo ser seu jeito de cadela de me querer ainda mais. Diacho, queria ter visto a cara dela, mas foi na escuridão, minha tia, na escuridão que deu esses dias. Começou a chorar, a desgraçada, como se eu estivesse fazendo mal pra ela. Eu aguentando esse tempo todo os dentes da cadelinha dela pregados na minha perna, eu aguentando sem nem fazer nada, diacho, e ela me tendo por diabo. Eu não sou má pessoa, não tem condição de eu fazer mal pra ela. Do jeito que ela chorava até parecia do jeito que ela chorava eu até fui gostando. Chutei a cadela. Sossega, eu martelei bem fundo nela, para de fingir que não gosta, eu sentia nas pernas putas dela que é disso que ela gosta, sentia nas mãos a cara rapariga dela, e ela resolvia mudar de ideia? Jogo de mulher quer não quer, diacho, igualzinho à mãe dela. Eu disse pra ela, eu não vou machucar você, para de fingir que não gosta ou eu vou machucar você, eu sei que você gosta, diacho, eu falei pra ela. A cadela voltou na minha perna e eu dei outro chute nela. Ela ficou chorando, esperneada, feito sonsa, assim é que eu gosto. A rapariga sabe o que faz, cala essa boca, eu falei, assim que eu gosto você se debatendo louca, eu falei pra ela. Diacho, a senhora entende, eu sei ela não é boa mulher, mas se debate que nem bicho no abate, raivosa, cravando as unhas, tentando sair pelas beiradas, diacho, gostoso demais. Eu fiquei esse tempo todo esperando vendo a rapariguinha lá na terra sentada com as pernas abertas enquanto pegava chupava engolia a mãe dela na beira da pia, eu fiquei esse tempo todo esperando porque achei que ela não entendia. Mas a rapariga se debate como ninguém, minha tia, eu acabei foi gostando desse jeito dela se mexendo toda comigo dentro, raivosa, isso é o que um homem quer, devorar a puta enterrada nela, não uma cadelinha chorona, perninhas abertas na terra lá fora. Eu falei pra ela que a mãe dela ia ficar era brava com ela se descobrisse a putinha que ela é. Eu por mim fiquei louco, minha tia. Diacho. Achei que ela fosse outra, quieta, mas não, ela se debateu todinha em mim, diacho, gostoso demais. Bem o sol voltou e eu via a cara dela os olhos dela me encarando, eu vi a Fátima naqueles olhos, ela não parava de me encarar, acredita? Foi quando bateram na porta pra avisar que morreu a Cida. Fiquei doido só de pensar, fiquei doido, minha tia. Com a mãe de Fátima morta, ela não era mais minha filha. Fiquei doido só de pensar em outro homem indo lá devorando minha cadelinha, e de pensar nela se debatendo em vara que não é nem minha. Rapariga não quer saber de homem bom, minha tia, eu tive que dar jeito essa danada eu tive que dar um jeito dela ser minha. Eu saí de lá deixei ela e a outra cadela caída no chão fingindo de morta a putinha e fui ter com a vó dela. Fui bem direto: ela não dá mais pra homem certo, comi até o cu dela. A Penha dizem que é louca, mas é mulher boa, disse pra mim, Tonho, faça o que for preciso, só deixe a menina da Cida comigo. Parece que a Cida morreu tendo filha. Acredita? Vou casar, minha tia (SMANIOTO, 2018, p. 110-114).

Nos deparamos com uma cena de estupro sendo narrada pela perspectiva do próprio estuprador — Smaniotto revela em entrevista à Bondelê (2018)

que, para desenvolver as falas de Tonho, baseou-se no *Projeto Unbreakable*<sup>22</sup>, que reúne fotografias de pessoas vítimas de violência sexual segurando cartazes com as falas de seus estupradores — “que justifica suas ações como algo incontrolável da natureza dos homens, como uma resposta à ‘provocação’ que a menina exercia sobre ele” (DUTRAS, 2019, p. 99). Tal atitude, exemplificada pelo trecho em que Tonho afirma que “tem coisas que um homem não tem que não fazer”, é problematizada por Heleieth Saffioti (2011, p. 27), que afirma que “os condicionamentos sociais induzem muitos a acreditarem na incontrolabilidade da sexualidade masculina”, o que consequentemente legitima a violência contra a mulher.

Na longa descrição de toda a cena, percebemos ainda no início que Fátima era apenas uma criança no momento em que foi violentada pelo próprio padrasto. Lia Zanotta Machado (2000, p. 12), ao analisar estupros incestuosos — no qual enquadram-se tanto pais biológicos como padrastos —, afirma que os agressores entendem que a “relação sexual com a filha social é a extensão dos seus direitos de pai ou padrasto (provedor) e o papel das filhas é a extensão dos deveres do papel da mãe enquanto mulher do pai”. Ou seja, a relação de parentesco é transformada em uma relação de dever, fato observado nas falas de Tonho, quando este afirma que “ia ter o que é meu” ou “ela é minha por direito”. Este papel de provedor, ressaltado por Tonho quando afirma que Fátima “já tinha era morrido de fome se eu não tomo conta de você”, de acordo com Saffioti (2011, p. 36), “constitui o elemento de maior peso na definição da virilidade”, e, dessa forma, como provedor, acredita ter direito de exigir o ressarcimento das mulheres da família através do ato sexual.

Ao retomarmos o mito do agressor-monstro, este evidencia que o senso comum associa o agressor a alguém totalmente desconhecido. Entretanto, tal falácia é desconstruída pelos dados apresentados no Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2021 (FBSP, 2021, p. 237) que, ao analisar a violência contra crianças e adolescentes no país, afirma que “independente da faixa etária, em 83% dos casos de estupro de 0 a 19 anos, os agressores são pessoas conhecida das vítima” e, quanto mais novas estas forem, maiores as chances de sofrerem violência em suas residências. O anuário também

---

<sup>22</sup> O *Projeto Unbreakable* (Projeto Inquebrável) foi desenvolvido pela fotógrafa norte-americana Grace Brown, no ano de 2011, que, inicialmente, reunia imagens de pessoas vítimas de estupro segurando cartazes com as frases que escutavam de seus agressores ou que foram ouvidas ao falarem sobre o caso, com o intuito de ajudar as vítimas a exporem seus traumas visando dar sentido ao sofrimento. Em seguida, o projeto passou a agregar também imagens de pessoas que passaram por situação de violência doméstica.

revela que, apenas no ano de 2020, foram registrados 46.289 estupros de vítimas entre 0 a 19 anos — 34,46% apenas na região nordeste —, das quais mais de 60% tinham até 13 anos de idade — classificado pelo código penal brasileiro como estupro de vulnerável.

Também percebemos através do discurso de Tonho que este erotiza a dor que Maria de Fátima estava sentindo, que estava chorando e se debatendo na tentativa de se desvencilhar do seu agressor, atitude que causava ainda mais prazer em seu padrasto, que afirmava que “é normal sentir dor” e que “ela ia acabar era gostando”. A respeito disso, Saffioti (2011, p. 23) afirma que as mulheres são socializadas para ‘sofrer’ a relação sexual, a qual é destinada exclusivamente à procriação e não para extrair prazer. Nos defrontamos com uma personagem que em nenhum momento se responsabiliza pelo próprio desejo, que culpabiliza Fátima pela agressão sofrida, quem o provocava com as pernas arreganhadas enquanto brincava na terra, onde a responsabilização da vítima torna-se apenas uma consequência de toda a manipulação discursiva que fundamenta este tipo de violência.

Outra perspectiva simbólica possível de ser observada no romance, conforme exposto anteriormente, é a positividade da figura canina, a qual passa a exercer a função de protetor. Nesse direcionamento imaginário, nas páginas finais de *Desesterro*, essa lealdade canina é representada no momento em que os cães matam Tonho para, de certa forma, proteger Maria de Fátima — que coincidentemente leva o nome de uma santa. Ao descobrir o paradeiro de sua esposa — a pessoa que ele acreditava se tratar de Fátima mas que, na realidade, era Maria menina —, Tonho, que ao perder sua propriedade/mulher, anseia por reavê-la, desloca-se para Vila Marta e acaba sendo devorado vivo pelos cães da periferia:

Às vezes os olhos enganam a gente e fazem ver um homem entre os cachorros repartido, vai ver nem é mais homem, faz a festa dos cachorros da Vila Marta. Vai ver nem é mais homem, é só braço, é perna, é parte, vai ver não é mais homem, é só carne, é osso, não é mais homem, é sobra para os cachorros. Diacho, os cães nem latem, de jeito nenhum eles largam o osso. Às vezes os olhos enganam a gente e fazem não ver nem homem nem partes, às vezes a gente não quer ver e os olhos enganam pra gente não ver o abate (SMANIOTO, 2018, p. 276).

Tonho, neste momento, retrocede da posição de homem, de soberano, tornando-se apenas um pedaço de carne que é dilacerado pelos cães de Vila Marta. Essa inversão dos papéis, isto é, de dominante tornando-se dominado, surge com o intuito de desordenar e problematizar o modo como a cultura deu forma ao humano através de uma contraposição e hierarquia sobre o animal — e sobre a mulher —, o outro que se torna

peça fundamental no desfecho da narrativa. Do mesmo modo, também opera dentro de uma lógica de inversão metonímica, a qual é observada por Gilbert Durand nas operações imaginárias em que a negatividade é vencida, ou seja, em que o pleno soberano torna-se a parte insignificante. O distanciamento simbólico construído entre Tonho e as personagens femininas da narrativa termina no momento em que ele é devorado pelos cães e que a vida a se proteger, cuidar e futurizar — tradicionalmente masculina, branca e heterossexual — torna-se a vida eliminável, coisificada e sacrificável.

### 3.2 A LAVOURA ARCAICA DE RADUAN NASSAR

- *Aprenda isso de uma vez por todas, filha: assim como uma bússola precisa apontar para o norte, assim também o dedo acusador de um homem sempre encontra uma mulher à sua frente. Sempre. Nunca se esqueça disso, Mariam.*  
Khaled Hosseini, *A cidade do sol*

Raduan Nassar é considerado um dos maiores estilistas da língua portuguesa. Sétimo filho de João Nassar e Chafika Cassis, imigrantes libaneses que vieram para o Brasil em 1920, Nassar nasceu na cidade de Pindorama, interior de São Paulo, no ano de 1935. Graduou-se em filosofia, no ano de 1963 — curso que ingressou em 1957 e abandonou no ano seguinte, retornando apenas em 1962 — pela Universidade de São Paulo (USP), na qual também ingressou nos cursos de direito e letras clássicas, em 1955, ambos interrompidos. Passou a se dedicar exclusivamente à literatura no ano de 1959, carreira da qual também desiste, no ano de 1984, substituindo-a pela reclusão e dedicação exclusiva a sua propriedade rural.

Com sua obra primogênita, *Lavoura arcaica*, publicada somente no ano de 1975, recebeu, um ano após a publicação (1976), o *Prêmio Coelho Neto*, da Academia Brasileira de Letras, o *Prêmio Jabuti*, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria de revelação de autor, e o *Prêmio APCA*, na categoria revelação de autor, além de Menção Honrosa da Associação Paulista de Críticos de Arte. Seu romance de estreia foi adaptado para o cinema no ano de 2001 por Luis Fernando Carvalho. Em 1978, publica seu segundo (e último) romance, intitulado *Um copo de cólera*, com o qual obteve, no mesmo ano, o *Prêmio APCA*, na categoria melhor ficção, da Associação Paulista de Críticos de Arte, e foi indicado ao *Man Booker Internacional*, com sua versão em inglês, no ano de 2016. Seu último romance também ganhou uma versão cinematográfica em 1995, dirigido

por Aluizio Abranches. Também é autor de um livro de contos, *Menina a caminho*, publicado em 1994, com contos escritos entre os anos 1960 e 1970, sendo contemplado, no ano de 1998, com o *Prêmio Jabuti*, na categoria contos e crônicas. No ano de 2016, o autor venceu o *Prêmio Camões*, o qual lhe foi atribuído dando destaque à “extraordinária qualidade de sua linguagem e da força poética de sua prosa” (G1, 2016).

Apesar de ser autor de uma produção breve, as obras literárias de Raduan Nassar são objetos de inúmeros estudos de críticos literários. Voltando-se para o objeto de análise da presente pesquisa, *Lavoura arcaica* (1975), Marcela da Fonseca Ferreira (2020) realiza um levantamento dos trabalhos relacionados à obra em questão desenvolvidos até o ano de 2020. De acordo com a autora, em uma busca no *site* de catálogo CAPES, “há 124 trabalhos relacionados à obra, compostos de 99 dissertações e 25 teses” (FERREIRA, 2020, p. 67). De acordo com Marcella Abboud (2017, p. 29), as temáticas centram-se, majoritariamente, na análise estética (a análise da prosa poética, segundo a pesquisadora, é o enfoque mais recorrente); na crítica psicanalítica, levantando questões como o incesto e o mito do pai da horda; na crítica ideológica, mais especificamente na relação com a tradição árabe; e na intertextualidade bíblica.

Ainda sobre a temática, ao que concerne às mulheres do romance, estas aparecem sempre como coadjuvantes da trama e, para realizar a análise das mesmas, a crítica optou, essencialmente, pelo caminho da psicanálise, realizando comparações com Édipo, tanto no campo da análise freudiana quanto no campo da teoria literária (ABBOUD, 2017, p. 36). Quanto à questão da violência contra a mulher, objetivo central da presente pesquisa, tal problema é deixado em segundo plano, e quanto aos dois momentos de violência sofridos pela personagem coadjuvante Ana, o incesto e o filicídio — este último, como afirma Abboud (2017), nunca denominado também como feminicídio pela crítica literária —, estes raramente são mencionados (ABBOUD, 2017, p. 36).

Entre os trabalhos encontrados cuja temática aproxima-se do objetivo da presente pesquisa, destacamos a tese de doutorado desenvolvida por Marcella Abboud, intitulada *Lavoura arcaica e os símbolos do mal: uma leitura crítica da violência contra a mulher* (2017), onde a pesquisadora discute a construção de extrema violência em relação ao feminino presente na obra que, para ela, é extremamente misógina. Abboud (2017) questiona o deslumbramento poético provocado por Nassar, buscando entender qual o fascínio envolto no escritor (que já não escreve mais) e como este fator, além da preocupação excessiva com a estética, acaba por impedir uma leitura meticulosa sobre a

violência sofrida pela mulher no decorrer da narrativa, destacando a omissão e/ou neutralidade da crítica em não a retratar.

Ainda neste viés temático, evidenciamos a dissertação desenvolvida por Leandra Postay Cordeiro, intitulada *A volta para casa: patriarcalismo e violência em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar* (2016), em que a pesquisadora analisa o romance de estréia do autor baseando-se, principalmente, na filosofia de Theodor Adorno, acerca das relações estabelecidas entre história e obra de arte, e ética e estética. Cordeiro (2016) foca sua análise no assassinato da personagem Ana, em como o ambiente parece tornar a morte inevitável, além de refletir sobre a tendência de escritores a se dedicarem a construir narrativas cujo acontecimento de impacto que as motiva seja a morte da personagem feminina, a qual é narrada por um personagem masculino. A pesquisadora salienta que “falar sobre a morte feminina, na literatura e na história brasileira, é necessariamente falar da sociedade patriarcal e de seus esquemas violentos” (p. 10).

Também ressaltamos a dissertação de mestrado realizada por Marcela da Fonseca Ferreira, intitulada *O homo sacer nas obras Sinfonia em branco (2001) e Lavoura arcaica (1975): as representações da (in)visibilidade e do silenciamento social do gênero feminino* (2020), que analisa, através do conceito de Homo Sacer, a violência que as personagens secundárias sofrem em ambas as obras e como esta violência é apagada tanto pela voz do narrador como pelas vozes discursivas dos personagens. De acordo com a pesquisadora, ambas as personagens coadjuvantes dos romances analisados são metonímia do silenciamento vivenciado pelas mulheres em nossa sociedade, na qual a violência contra corpos femininos é naturalizada, evidenciando a importância de desenvolver pesquisas nesse viés temático.

Ao que concerne ao estilo literário, o maior destaque nas produções nassarianas é a experimentação com a linguagem, trazendo para o texto em prosa uma forma diferenciada de escrita, com forte presença lírica, além de uma forma de escrever ambígua. Nassar se dedicou às “cascas” das palavras mesclando grafia, sons, pontuação e ritmo, assim como os significados que essas compunham, ou seja, suas gemas<sup>23</sup>. Hugo Marcelo Fuzeti Abati (1999), ao apresentar uma compilação da fortuna crítica do escritor brasileiro, destaca as diferentes características apontadas em sua obra ao longo de

---

<sup>23</sup> Em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira (publicação semestral do Instituto Moreira Sales – nº. 2, set/ 1996), Raduan Nassar relata que seu projeto literário era mexer com as palavras. “Não só com a casca delas, mas com a gema também” (CADERNOS, 1996, p. 24 apud FERREIRA, 2020, p. 55).

estudos realizados entre 1976 à 1977, os quais exaltam a força do discurso da narrativa, revelam o processo psicológico do romance, mencionam o caráter oral de tom confessional, o tom rapsódico<sup>24</sup> de contar, solene e coloquial, outras vezes ‘profético’ e litúrgico, o fluxo de consciência, associando a escrita do autor ao estilo literário de Virginia Woolf, entre outras qualidades (ABATI, 1999, p. 25).

Raduan Nassar, portanto, torna-se uma grande referência de produção autêntica para a literatura brasileira, sendo considerado um dos maiores nomes da literatura no país. Desse modo, mesmo com o reduzido número de obras publicadas, o escritor é comparado, por María Tai-Wolff (1985 apud ABATI, 1999), com autores renovadores da ficção brasileira que possuem um vasto número de produções literárias, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Osman Lins. Voltando-nos para o objeto de análise na presente pesquisa, *Lavoura arcaica* (1975), esta surge como uma obra de difícil classificação, um fenômeno isolado, transcendendo o estilo literário característico dos anos 70, afastando-se das prosas panfletárias e jornalísticas, oferecendo ao leitor poesia e filosofia, sendo considerado um romance solitário no cenário literário brasileiro (ABATI, 1999, p. 16).

O estilo individual de Raduan Nassar é reconhecido pela criação de enredos que se diferenciam da literatura produzida na época. De acordo com o jornalista José Carlos Abbate, as narrativas do escritor paulista possuem uma “linguagem singular, cheia de densidade, tensa, musical pelo seu ritmo que nunca perde o tom e com a utilização incomum de símbolos e imagens” (ABBATE, 1976 apud ABATI, 1999, p. 19). Dentre estas imagens, o arquétipo da terra torna-se uma presença constante nas produções literárias nassarianas, funcionando como uma marca de autoria. A terra, de acordo com Daiane Crivelaro de Azevedo (2015), surge como “divisa (in)violável de *Lavoura arcaica*, localização da (des)ordem em *Um copo de cólera* e espaço de *flâneur*<sup>25</sup> em ‘Menina a caminho’”, resultando em passagens (sub)terrâneas que interligam as produções nassarianas (AZEVEDO, 2015, p. 15).

Entretanto, não é somente o elemento terrestre que possibilita

---

<sup>24</sup> Relativo à rapsódia. Na Grécia antiga, dava-se o nome de rapsódia (composições musicais e poéticas definidas por serem livres e muito emocionais) a um poema épico para ser recitado por um rapsodo (poeta popular que ia de cidade em cidade recitando poemas).

<sup>25</sup> Termo criado por Charles Baudelaire para se referir a alguém que observa a cidade e seus arredores, experimentando um passeio não só fisicamente, mas também valendo-se de um pensamento filosófico e uma forma reflexiva/questionadora de ver e sentir as coisas. Símbolo da modernidade, o *flâneur*, além de ser observador, tem por característica ser aquele habitante que vive, sente e estabelece relações mais diretas e incisivas com a cidade.

aproximações nas produções de Raduan Nassar. A temática da violência contra a mulher, como afirma Marcella Abboud (2017), também está fortemente presente nos dois romances produzidos pelo escritor, assim como a sexualização violenta das parceiras e a necessidade de se estabelecer uma hierarquia entre macho e fêmea. Nos deparamos com dois romances cujos narradores são pouco confiáveis, egocêntricos, com enredo violento, agressivo, e com uma política sexual que diminui a figura feminina, reproduzindo os mesmos estereótipos. Tal estrutura textual corrobora para a reprodução de espaços de opressão em que a violência ocorre de maneira simbólica e opaca (ABBOUD, 2017, p. 48-49) — fato que acaba refletindo nas análises realizadas pela crítica literária, em que esta violência é naturalizada e, até mesmo, romantizada.

Voltando-se para o romance de estréia de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* (1975) se desenvolve através da perspectiva de André (narrador-personagem), o filho tresmalhado, o eterno convalescente, o vagabundo irremediável, que através de flashes de memória e fluxos de pensamento, nos apresenta seu núcleo familiar e os acontecimentos que marcaram a vida de todos os personagens e resultaram no desmoronamento da ordem. É através dos olhos de André que, de maneira peculiar, nos são apresentados os demais personagens e a maneira com que eles se relacionavam. O narrador irá nos apontar as diferenças entre os membros da família a partir do lugar que cada um ocupava à mesa — a qual traz em si uma história, pois carrega as marcas de um tempo passado e contínuo.

A caracterização feita por André sobre a disposição da família à mesa de jantar inicia com a figura do patriarca da família, Iohána, quem ocupa a cabeceira — assim como a outra cabeceira era ocupada pelo avô inominado, já falecido e cuja memória “dormem as nossas raízes” (NASSAR, 1989, p. 58), ou seja, a tradição familiar, passada de geração em geração através de sermões de cunho religiosos. É na mesa de refeições (o púlpito ideal) que Iohána discorre sobre o modo como a família deve ser e as leis que regem o pacto desta lavoura familiar, as quais também são definidas por ele. Extremamente autoritário, tradicionalista e dominador, o pai é a figura de Deus e Lei, uma vez que sua palavra tem poder criador e destruidor, cujo poder soberano controla a vida e a morte (como veremos no desfecho da narrativa) (ABBOUD, 2017, p. 98).

Do lado direito da mesa acomodam-se os filhos exemplares. Em primeiro lugar está Pedro, aquele que “abriu primeiro a mãe, [...] que foi brindado com a santidade da primogenitura” (NASSAR, 1989, p. 108). Sentado ao lado do pai, busca rigorosamente

seguir seus passos, assim como seus discursos, para se tornar o futuro patriarca da família, pois, como observamos, na trama nassariana o poder é associado aos homens primogênitos, assim como a relação forte com a tradição. É Pedro quem, futuramente, irá ocupar a cabeceira da mesa e repetirá às futuras gerações os sermões do pai.

Ao lado de Pedro estão, por ordem de idade, Rosa, Zuleika e Huda, extremamente obedientes aos costumes rígidos e arcaicos repassados pela figura paterna. As três irmãs não possuem destaque no romance, mas suas breves aparições confirmam que estas se conformam bem com os ensinamentos do patriarca e não representam obstáculo às palavras recitadas à mesa como lei. Estas estão sempre juntas e inexpressivamente definidas como as outras irmãs que não Ana, cuja existência, para André, não tem importância. É válido ressaltar que “a escassez da presença feminina, em contraste com a quase onipresença de Iohána e mesmo de Pedro, é por si só índice do lugar relegado à mulher naquele cenário” (CORDEIRO, 2016, p. 103).

Ao lado esquerdo do pai estão aqueles que corrompem a ordem da casa e, torna-se válido destacar, é a partir da figura da mãe que surgem os filhos degenerados (FERREIRA, 2020, p. 64). A mãe, além do avô já falecido, é a única figura ainda viva que não possui nome na narrativa. A falta de nome insinua a anulação de uma existência individualizada da personagem, fato que nos leva a associá-la como representação metonímica da mulher na sociedade patriarcal, a qual nasce e é criada para se casar e ser submissa à figura paterna, assim como ao filho primogênito, pois ocupa uma posição hierárquica inferior em relação aos homens (CORDEIRO, 2016, p. 106). A ela, assim como as demais personagens femininas, está designado o espaço privado, onde lhes cabe administrar a casa, como observamos no trecho a seguir:

[...] a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, perdidas entres os afazeres na cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na despensa (NASSAR, 2012, p. 23).

Na sequência do ‘galho esquerdo da mesa’ sentavam-se André e Ana, personagens que analisaremos nas seções seguintes, e, por fim, Lula, o caçula que, assim como André, pretende fugir da prisão familiar e dos sermões do pai e, diferentemente do irmão, não planeja falhar: “vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para nunca mais voltar, não vou ceder a nenhum apelo, tenho coragem” (NASSAR, 1989, p. 178). Lula, assim como os demais personagens masculinos (exclusivamente),

possui falas na narrativa, observadas especificamente ao final do romance, após o retorno do irmão pródigo. A despeito disso, Lula e André interagem durante uma cena que sugere um (segundo e/ou terceiro<sup>26</sup>) incesto, após o narrador-personagem alisar o peito completamente liso de menino do irmão caçula, o qual irá indagar amedrontado: “Que que você está fazendo, André?” (NASSAR, 1989, p. 180), evidenciando que a relação não era consensual.

Nessa perspectiva, podemos notar que o eixo temático principal do romance de estréia de Raduan Nassar divide-se entre a temática da religião, da família (e os conflitos de gerações que a envolvem), assim como a temática do incesto que permeia toda a narrativa. Todo o romance é repleto de digressões de memória do narrador-personagem que, através de uma escrita pouco conservadora, com muitas vírgulas e pontos escassos, além de diálogos confusos, onde as vozes que falam — sempre masculinas — se mesclam com pensamentos e lembranças do narrador-personagem, irá nos apresentar as motivações que levaram à fuga de André do convívio familiar.

O romance se passa em dois locais, o quarto da pensão em que André passou a morar após ter fugido de casa, o qual serve de espaço para grande parcela da primeira parte da obra — intitulada de “A partida” —, e a fazenda da família, onde ocorre a segunda parte da obra — intitulada de “O retorno” —, local também citado nas regressões de memória do narrador-personagem na primeira parte do livro. Quanto à construção temporal, esta não é claramente especificada ao leitor, estruturas arcaicas, como sugere o próprio título, anteriores à moralidade e às leis políticas, são constantemente contrastadas com elementos contemporâneos presentes nos discursos da narrativa (ABBOUD, 2017, p. 50). Narrado através de digressões da memória de um personagem que está constantemente embriagado pelo vinho, tal fato impossibilita a construção de um relato contínuo e linear, resultando em uma narração abarrotada de imagens enevoadas do passado, a qual é composta por um universo totalmente simbólico, através da frequente utilização de metáforas com a natureza, assim como o imaginário animal, que também ganha considerável espaço na narrativa, o qual será analisado nas seções seguintes.

---

<sup>26</sup> Além da relação incestuosa entre André e Ana e André e Lula, um terceiro incesto é sugerido no decorrer da narrativa entre André e sua mãe, quando o narrador-personagem sugere um jogo de mãos debaixo do lençol entre ambos que oscila entre o carinho maternal e uma indicação incestuosa: “[...] só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol” (NASSAR, 1989, p. 25).

### 3.2.1 A tríade animal em Ana

*A mão de um homem sobre o seio alvíssimo. A pele virgem.  
O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A  
mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e  
aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele  
onde um volume aparecia vindo não se sabia de onde. O  
fecho eclair que ele abriu com a mão direita enquanto a mão  
esquerda procurava alguma coisa entre as coxas dela.*  
Adriana Lisboa, Sinfonia em branco

Como exposto na seção anterior, o imaginário animal possui grande relevância na narrativa, fato possível de ser observado através do discurso de André, o qual possui como uma das principais características discursivas a constante animalização das personagens. Entre todos os integrantes da estirpe do filho tresmalhado, é Ana quem mais serve como exemplo de animalização aos olhos do narrador-personagem. Ao realizarmos a leitura da obra de estréia de Raduan Nassar, percebemos que André animaliza Ana em três momentos principais<sup>27</sup>. O primeiro ocorre já no início da trama, quando, ao descrever a dança com passos de cigana da irmã, compara o ato com o movimento de uma serpente. Em seguida, neste mesmo momento, após afirmar como a irmã sabe fazer as coisas, destaca a capacidade da mesma em esconder a peçonha sob a língua (NASSAR, 1989, p. 29). Desse modo, André constantemente apresenta Ana a partir de uma concepção estereotipada da figura feminina, a qual é associada à sedução que leva ao pecado, transgressão historicamente relacionada à figura da serpente.

Gilbert Durand (2012, p. 316), ao analisar o simbolismo da serpente, afirma ser este um dos símbolos mais importantes da imaginação humana, cheio de variadas direções simbólicas, com especial evidência à sua tenacidade e prevalência no imaginário, como também a polivalência, representando diferentes significações. Segundo as definições de Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 814), a serpente é o animal que mais se distingue das demais espécies no imaginário. Os pesquisadores afirmam que homem e

<sup>27</sup> As conclusões da presente análise são oriundas de pesquisas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa Imaginários da Violência na Literatura Latino-Americana, financiado pelo Programa de Infraestrutura para Jovens Pesquisadores – Programa Primeiros Projetos – PPP (Acordo CNPq/Fundação Araucária), e das pesquisas realizadas no Grupo de Pesquisa Imaginários Latino-Americanos (ILA), financiado pelo Programa Institucional de Apoio aos Grupos de Pesquisa da Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). Os resultados foram publicados no artigo “O caráter sacrificial do corpo feminino: análise da representação da violência e sua relação com a simbólica animal na obra de Raduan Nassar”, que foi aceito para publicação pela Revista Antares em 30 de setembro de 2021, com data de publicação prevista para o final de dezembro de 2021.

serpente são opostos e complementares, “há algo de serpente no homem e, singularmente, na parte de que seu entendimento tem o menor controle”, ou seja, na psique inferior, obscura, incompreensível e misteriosa. Entretanto, é com o sexo feminino que este animal rastejante possui maior ligação, o qual, através da universalidade das tradições, faz da serpente, assim como a lua, a mestre das mulheres, principalmente por representar a fecundidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 822).

Por possuir ligação com os diferentes símbolos teriomórficos do bestiário lunar, a serpente torna-se uma epifania da lua e, por esta razão, é também fonte de fertilidade, assim como sua capacidade de mudar de pele e regenerar-se, características que a tornam imortal, “uma força que distribui fecundidade e ciência” (BEAUVOIR, 1970, p. 191). Esta capacidade de arranjar uma nova pele, de regenerar-se, é o que causa a rivalidade entre a serpente, duplicação animal da lua, e o homem decaído de sua imortalidade primordial (DURAND, 2012, p. 114). Vale ressaltar que esta mortalidade, no imaginário cristão, é causada pela mulher juntamente com a serpente, as duas responsáveis pelo pecado original e pelos males do mundo.

Esta mortalidade, de acordo com Gilbert Durand (2012, p. 112), é relacionada ao esquema simbólico da queda, símbolo catamórfico relacionado à dominante postural, originada do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido para a verticalidade. No imaginário, a temática da queda aparece como signo da punição, da ‘possessão’ pelo mal e dos “pecados de fornicção, inveja, cólera, idolatria e assassinio” (DURAND, 2012, p. 114). Em *Lavoura arcaica*, é sobre esta queda que Pedro fala em seu discurso a André, como tentativa de fazer com que este último retornasse para casa, independentemente de suas motivações para a fuga, pois, de acordo com os sermões do patriarca da família, se esta permanecesse unida, tudo ficaria bem.

[...] falando dos tropeços a que cada um de nós estava sujeito, e que era normal que isso pudesse ter acontecido, mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda (não importava de que natureza), era este o cuidado, era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro, o quinhão a que cada um estava obrigado, pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás (NASSAR, 1989, p. 21).

Algumas páginas à frente, mais especificamente no capítulo 9, nos deparamos com o discurso de Iohána — o qual nos é repassado através das lembranças de André — onde este fala sobre a possibilidade de um sopro pestilento adentrar sorratamente e alcançar um “membro desprevenido da família, mão alguma em nossa

casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido” (NASSAR, 1989, p. 59). Entretanto, esta é uma afirmação que não se aplica às mulheres, pois, como nos mostra Simone de Beauvoir (1970, p. 91-92), não existe reciprocidade entre os sexos, a mulher será sempre considerada o Outro, o não sujeito, o inessencial, eternamente submissa à autoridade paterna, assim como a do irmão e/ou a do marido. Esta subordinação é justa aos olhos de Santo Ambrósio (BEAUVOIR, 1970, p. 118) pelo fato de ser a mulher a culpada por conduzir o homem ao pecado. No imaginário cristão, como consequências desta queda e visando expiar essa culpa que recai constantemente sobre o sexo feminino, as mulheres passam a menstruar (DURAND, 2012, p. 115) — um dos vários castigos que lhes foram impostos.

Assim, a menstruação passa a ser considerada em algumas tradições como consequência secundária da queda, feminizando o pecado original, transformando a mulher em um ser impuro (DURAND, 2012, p. 115). É também a serpente, figura que representa o mal no cristianismo, considerada responsável pela menstruação, a qual resultaria de sua mordida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 822). A este líquido que escorre do sexo feminino, desde o advento do patriarcado, só se atribuem poderes nefastos, como a capacidade de estragar colheitas, devastar jardins, fazer cair os frutos, azedar o leite e fazer do vinho vinagre, negatividade motivada unicamente por encarnar a essência da feminilidade (BEAUVOIR, 1970, p. 189-190).

Tais capacidades maléficas também podem ser notadas em *Lavoura arcaica*, onde observamos Ana se tornando responsável, aos olhos do patriarca da família, por destruir o santuário familiar em que viviam. Estes supostos poderes femininos obscuros de Ana, denominada por André de dançarina oriental, começam a ser observados durante sua primeira dança, quando esta se deslocava no meio da roda “magnetizando a todos”.

[...] desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores do cesto, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, [...] e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, magnetizando a todos (NASSAR, 1989, p. 29).

Habilidosamente André descreve Ana como impaciente, impetuosa e que, assim como ele e mais que qualquer outro na casa, trazia a peste no corpo (NASSAR, 1989, p. 28-29), associando-a constantemente a um aspecto nefasto, impuro e votada ao

mal. Vale ressaltar que tais descrições são feitas de acordo com a perspectiva de André, o qual constantemente projetava a imagem da própria irmã de forma sensual:

[...] e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (NASSAR, 1989, p. 30).

Esta imagem sedutora e provocante que André constrói de Ana pode ser associada à figura de Lilith, demônio feminino de espírito livre que constantemente é representado pela figura de uma mulher irresistivelmente sedutora, maligna e depravada. A figura de Lilith possui origens diversas, cuja história é preservada principalmente na tradição da mitologia judaica e suméria. Ao ser representada como um demônio, podemos associá-la à serpente, ofídio que representa universalmente a imperatriz do inferno, o deus das trevas, “o grande Dragão [...] o chamado Diabo ou Satanás” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 823). Nesta perspectiva, na obra de Raduan Nassar, observamos que, no discurso de André, Ana é convertida na própria serpente em si, com “serpentes nos braços, peçonha na língua, capaz de tumultuar as dores” (ABBOUD, 2017, p. 92), transformando a personagem coadjuvante na própria personificação do mal<sup>28</sup>.

O último momento em que a figura da mulher-serpente nos é narrada por André ocorre no penúltimo capítulo do livro, em um momento em que a cena da dança de Ana se repete — passagem que já nos foi apresentada no início do livro, precisamente no capítulo 5. Entretanto, diferentemente da primeira aparição, desta vez Ana surge utilizando as “quinquilharias mundanas” das prostitutas com as quais André se relacionou e que este trouxe consigo em seu retorno para casa. Desse modo, de acordo com Leandra Postay Cordeiro (2016, p. 111), Ana utiliza seu corpo como voz e sua dança como denuncia, “um meio de extravasar o que as palavras não podem comunicar”, ou melhor, o que André não permitiu que nos fosse comunicado.

Nesta segunda dança, André relata (de acordo com sua própria perspectiva) que a dançarina surge mais ousada, mais petulante, com a graça calculada

---

<sup>28</sup> A atribuição de características da serpente à mulher é uma peculiaridade que vemos também presente no romance *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, onde o protagonista masculino, em meio a uma discussão com sua companheira, diz que a mesma possui uma “língua peçonhenta saindo e se recolhendo” (NASSAR, 1992, p. 44).

de um “demônio versátil” — mais uma referência à Lilith e à serpente —, derramando sobre os próprios ombros nus uma taça de vinho (NASSAR, 1989, p. 188). Tal atitude de embeber a carne com uma bebida que simboliza a imortalidade — a mesma que foi tirada dos homens pela mulher e pela serpente — e o conhecimento — advindo do fruto proibido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 956) — e a junção dessa à dança sensual de Ana, a qual o irmão estava mais certo do que nunca de ser direcionada exclusivamente para ele, causou em André, o lado esquerdo da família, uma excitação extrema que foi saciada, como de costume, tirando os sapatos e enfiando os pés na terra úmida — outro elemento feminino penetrado por André sem chances de argumentar contra. Por outro lado, à parte direita da família, essa ação desencadeou tremenda ira. Pedro, que nesse momento estava com os olhos alucinados, busca tresloucado a figura do pai e, ao encontrá-lo, dispara até ele “agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana” (NASSAR, 1989, p. 190).

Ao transformar Ana nesta figura demoníaca e fatalmente sedutora, a serpente responsável por todo o mal do jardim familiar, André deposita toda a culpa em sua vítima, cujo único crime foi nascer mulher, eximindo-se de qualquer responsabilidade. Ana, que já havia se banhado com a bebida sacrificial como se previsse o que lhe iria acontecer, foi assassinada por seu pai — o filicídio é também um feminicídio (ABBOUD, 2017, p. 142) —, submetida à dominação masculina em um dos lugares mais visíveis de seu exercício: a unidade doméstica (BOURDIEU, 2020, p. 16).

Nesse sentido, podemos observar no romance de estreia de Raduan Nassar uma representação de como são incorporadas, sob a forma de esquemas simbólicos, as estruturas históricas da ordem masculina que nos fazem acreditar que a figura feminina é sempre a culpada pela queda familiar, pois novamente é sobre o corpo feminino que recai a culpa do pecado. Tal queda, no romance, seria evitada, como afirma Iohána, através da união familiar, sem que houvesse jamais a necessidade de levantar a mão contra um dos membros. Entretanto, tal união carrega em si o papel social destinado à mulher — o recato, o pertencimento ao lar, a submissão, etc — e, no momento em que Ana dissocia-se desse papel, mesmo a responsabilidade sendo de André, é ela quem merece ser sacrificada; sacrifício através do qual ocorrerá a expiação do mal.

O segundo momento em que Ana é comparada a um animal ocorre no capítulo dezessete quando, ao observar a irmã pela janela do quarto, meio escondida,

assustadiça, com um olhar desconfiado e o rosto branco, André recorda das pombas que caçava quando criança (NASSAR, 1989, p. 95). Tais aves, assim como a irmã, são ressabiadas, arriscas e avançam com desconfiança pelo caminho de grãos de milho rumo à armadilha preparada por André, que aguardava às escondidas o tempo certo de ser ágil, ciência que aprendeu ainda menino, proporcionando um “doce aprisionamento” para suas presas. Após a captura, o narrador-personagem arrancava as penas de suas asas, “cortando temporariamente seus largos voos, o tempo de surgirem novas penas e novas asas, e também uma afeição nova” para que, depois deste processo, sempre retornassem para André (NASSAR, 1989, p. 96).

Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 728) afirmam que a pomba, advinda da simbologia judaico-cristã, é símbolo de pureza e simplicidade. Gilbert Durand (2012, p. 132) sustenta que esta puridade é justificada pela capacidade que os pássaros, de modo geral, possuem de voar, característica que partilham com os anjos, fazendo com que a animalidade seja eufemizada no imaginário pela positividade da elevação. A imagem da pomba também aparece como metáfora universal sobre a mulher, fato justificado por sua beleza e graça, sua ‘alvura imaculada’ e a ‘doçura do seu arrulho’ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 728). Assim, a figura da pomba será utilizada reiteradamente por André para se referir a Ana, simbolizando a pureza (e a virgindade) da irmã.

Em concomitância com o simbolismo da pomba branca, a imagem da mata virgem também é apresentada nas divagações do narrador-personagem. Para Simone de Beauvoir (1970, p. 196), tais imagens sempre fascinaram os exploradores, pois nada é mais “desejável ao homem do que o que nunca pertenceu a nenhum ser humano [...] [e] o que só ele tocou e penetrou parece-lhe, em verdade, ser criação sua”.

[...] todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja no interior, como quem penetra num círculo de pessoas em vez de circundá-lo timidamente de longe (NASSAR, 1989, p. 87).

Ainda segundo a teórica, notamos que os objetos domesticados pelo homem — no caso as mulheres que, assim como a terra, são fecundadas pelo homem, e cuja existência depende deste — tornam-se um instrumento e perdem suas mais profundas virtudes (BEAUVOIR, 1970, p. 196). Ao levarmos em consideração o organograma<sup>29</sup> desenvolvido por Pierre Bourdieu (2020, p. 25), notamos que ocorre a

---

<sup>29</sup> Figura disponível em anexos e denominada “Figura 1 - Organograma”.

associação do masculino (dominador) à foice e à colheita e a associação do feminino (dominado) à terra, à morte e aos campos lavrados. Desse modo, “fica claro que os campos lavrados associados ao feminino correspondem à defloração pelo masculino, foice ou enxada, ou seja, à violentação” (CORDEIRO, 2016, p. 119).

Estas aproximações entre a imagem da mata virgem e da pomba surgem para André logo antes de o narrador-personagem se recordar das pombas de sua infância, que o filho pródigo espreitava do canto do paiol para conseguir capturá-las e, após sua conquista, “corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha” (NASSAR, 1989, p. 95). Na sequência, arrancava as penas das asas para cortar temporariamente seus voos e, assim, desenvolver uma afeição nova, “pois não era mais do que amor o que eu [André] tinha e o que eu queria delas” (NASSAR, 1989, p. 96). Podemos observar que André romantiza a armadilha: suas pombas eram livres para voar, mas a conquista das mesmas ocorria por meio de estratagema, enganação e lesão (CORDEIRO, 2016, p. 112). Desse modo, o narrador-personagem nomeia o amor como justificativa para a captura, a qual se configura como um ato de violência.

Também é possível observar que a importância atribuída às asas, a pureza do ato de voar que nos foi apresentado por Gilbert Durand (2012, p. 132), foi metaforicamente arrancada pena por pena das pombas-objetos de André, que as domestica e as possui para que estas sempre retornem para ele, submetendo-as a um processo de cativo ou, como quer nos fazer acreditar o narrador-personagem, “um doce aprisionamento”. Desse modo, verifica-se a presença da violência física, através do ato de arrancar as penas e de macular o corpo, assim como a violência simbólica, “por ser o gesto que retira da pomba não só sua liberdade, mas também um dos principais elementos identificadores do pássaro” (CORDEIRO, 2016, p. 112).

Assim como as pombas, Ana não podia escapar, e, por este motivo, o irmão necessitava de muita paciência, “porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil”, ciência que aprendeu ainda na infância (NASSAR, 1989, p. 95). Para capturar a irmã, André imagina a possibilidade de tramar uma trilha sinuosa com grãos de uva que iam até o pé da escada, assim como o caminho de grãos de milho para as pombas do quintal, que eram presas assim que a peneira lhes caísse sorradeira em cima. Em sincronia com o destino da pomba, a pureza de Ana — suas penas, sua virgindade — também lhe foi roubada no momento em que atravessou a soleira da porta do quarto e fica “imóvel, de asas arriadas”, se encontrando “esmagada sob o peso de um destino

forte” (NASSAR, 1989, p. 101).

Ao se aproximar do corpo da irmã, já presa em sua armadilha, “deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo”, André nota que os olhos da irmã estavam fechados como os olhos de um morto (NASSAR, 1989, p. 101). O irmão, que neste momento já estava nu, pois, como nos mostra Abboud (2017, p. 126), este “descalça os pés como quem despe a roupa e expõe o sexo [...], pênis e pés já não se distinguem mais e quando se descreve a ereção, crescem também esporas nos calcanhares”, corre em direção à irmã, queimando ao lado dela:

[...] agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma naquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão (NASSAR, 1989, p. 102).

Quando Ana não responde às carícias do irmão, André, desesperado, começa a suplicar por um milagre à Deus, oferecendo em troca da expiação de seus pecados um sacrifício: “em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada” (NASSAR, 1989, p. 104). É válido ressaltar que o simbolismo do pássaro, no Corão, é constantemente tomado como sinônimo de destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 688). Neste caso específico, é o destino de Ana que nos está sendo previamente revelado no momento em que André oferece uma ovelha do seu rebanho familiar para o sacrifício e expiação dos pecados — simbolismo que analisaremos mais à frente.

Na sequência, desde o momento em que André descreve a irmã desfalecida até o momento do ato sexual, não podemos comprovar com certeza se Ana está completamente consciente. Os eventos que se sucedem são exclusivamente descritos através do ponto de vista de André, que constrói a imagem da própria irmã como sendo a personificação da “mata virgem que ele pretende fecundar há tempos, como posse, como pomba, como sua” (ABBOUD, 2017, p. 129).

[...] com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo (NASSAR, 1989, p. 113).

Após o ato sexual, no qual só André age, este adormece “num sono ligeiro” (NASSAR, 1989, p. 114), o que resulta na fuga imediata de Ana, fato que pode ser

um indício de que a mesma não concordou com a relação, que foi violada enquanto estava inconsciente e acordou sem suas penas, ou seja, desvirginada. André, ao notar a falta da irmã, sai em uma busca violenta por sua pomba perdida e a encontra na capela. Dá-se início a um monólogo onde o filho pródigo tenta desesperadamente convencer Ana de que o que ocorreu entre eles foi um milagre, seguido de uma tentativa de redenção e arrependimento. Após a falha tentativa de se dispor como um renegado, construindo uma imagem amável para si, André muda seu discurso e nos revela sua real intenção: a posse de sua irmã, a mata virgem explorada a pouco por ele.

[...] quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do seu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a razão a que tenho direito (NASSAR, 1989, p. 124).

Assim como as penas arrancadas e a mata virgem explorada, Simone de Beauvoir (1970, p. 196) afirma que o homem acredita possuir o corpo feminino mais intimamente quando destrói o hímen e, através desta ação irreversível, faz deste corpo um objeto inequivocamente passivo, afirmando seu domínio sobre o mesmo. Vale ressaltar que, de acordo com o imaginário erótico cultural, a iniciativa sexual é masculina e o feminino é o objeto sexual por excelência, objeto morto porque não sujeito, imaginário que legitima a atitude de André em capturar sua própria irmã (MACHADO, 2000, p. 6). Também é justificável a atitude agressiva masculina, pois, no imaginário hegemônico da sexualidade ocidental, é uma confirmação da virilidade do homem, sendo o estupro uma das variadas formas de validação (MACHADO, 2000, p. 8).

Alicerçando-se nesta cultura hegemônica em prol do masculino, André está convicto de que o amor de Ana é sua posse e que, por este motivo, tem pleno direito de reivindicá-lo desta forma, mas esta pomba específica resiste, assim como muitas mulheres desde sempre fizeram, silenciando-se. Ana acaba se exilando em seu silêncio, pois acredita carregar a culpa do relacionamento incestuoso, sentimento comum às vítimas de abuso sexual. Nesta perspectiva, Heleieth Saffioti (2011, p. 23) afirma que “as mulheres são treinadas para sentir culpa. Ainda que não haja razões aparentes para se culpabilizarem, culpabilizam-se, pois vivem numa civilização da culpa”. É válido recordar o fantasma da sedução, constantemente apontado por André como intrínseco à Ana, onde dizer não ou, neste contexto específico, não dizer nada, torna-se, aos olhos masculinos, uma forma sedutora de dizer sim (MACHADO, 2000, p. 8). Desse modo, esta suposta

sedução também pode resultar em um profundo sentimento de culpa, pois induz Ana a acreditar ser co-participante de sua própria violação.

Ana, que está imersa em um contexto familiar e cultural extremamente arcaico e misógino, acaba cedendo à violência do irmão por ser portadora do que Saffioti (2011, p. 131) denomina de uma “consciência de dominada”, partilhada por todas as mulheres que, por não possuírem conhecimento para decidir — pois, ao serem incorporadas como mulheres subordinadas na estrutura social, acabam assegurando o reconhecimento do direito patriarcal do homem —, acabam cedendo diante de ameaças ou violências concretas. Assim, ocorre a “interiorização da vontade e da ação alheias pela vontade e pela ação da parte dominada”, resultando em uma perda de autonomia, a qual não é percebida nem reconhecida, mas submersa em uma heteronímia que não é percebida como tal (SAFFIOTI, 1994, p. 446). Em concomitância com tal assertiva, Pierre Bourdieu (2020, p. 30) afirma:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão.

Nesta condição de subordinada, Ana é incentivada cotidianamente a suportar calada as variadas formas de violência a ela infligidas, pois, estando submersa em um contexto arcaico cujo poder se concentra em mãos masculinas, não existem argumentos a seu favor, portanto silencia-se. É válido ressaltar que a violência contra o corpo feminino é um importante meio de controle social, cuja função consiste na domesticação das mulheres de modo geral (SAFFIOTI, 1994, p. 460). Apoderando-se desta condição de adestrador, André considera o ato sexual — assim como a ação de arrancar as penas das pombas por ele captadas e a simbólica mata virgem por ele explorada — uma forma de apropriação, de posse, embasado unicamente através da lógica da conquista, seja esta sua própria irmã ou as pombas do quintal.

O último (e mais trágico) momento em que a personagem Ana é animalizada ocorre no capítulo 29, o penúltimo do livro, quando a dançarina oriental é assassinada por Iohána durante a comemoração do retorno do filho pródigo. Neste momento, a animalização da personagem aparece de forma indireta, através de sutis detalhes como a escolha verbal de André ao se referir à família como um rebanho ou os “balidos estrangulados” emitidos pelos membros familiares de Ana após sua morte

(NASSAR, 1989, p. 191). Também é possível realizar a comparação da atitude do pai com o ato de sacrificar um cordeiro do rebanho em busca da purificação da família e da expiação dos pecados cometidos, sendo Ana o cordeiro escolhido.

A respeito da definição simbólica do cordeiro, Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 287) afirmam que este animal possui um padrão simbólico constante que é disseminado dos “judeus aos cristãos e destes aos muçulmanos”. Ainda de acordo com os autores, este mamífero ruminante “encarna o triunfo da renovação, a vitória [...] da vida sobre a morte” e que, justamente por essa função arquetípica, torna-se a vítima propiciatória cujo sacrifício assegura a salvação. É também através do sangue deste animal que as forças do mal são afastadas e o pecador é libertado. Vale ressaltar que, assim como o cordeiro, a ovelha possui um simbolismo semelhante e o carneiro tornou-se uma “variante do Cordeiro de Deus que se oferece à morte para a salvação dos pecadores” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 189).

Através do imaginário cristão, amplamente difundido nas sociedades Ocidentais e Orientais, o cordeiro assume características de um animal doce e inofensivo (DURAND, 2012, p. 314). Tais estereótipos são comumente presentes no mito do ideal feminino, disseminado historicamente na estrutura misógina da sociedade e presente também nas virtudes humanas da vassala, a qual, de acordo com Simone de Beauvoir (1970, p. 273), deve ser fiel, doce, humilde e resignada como mulher, obrigada a se submeter às vontades de seu soberano. Desse modo, ao definirem a mulher como sujeito subordinado ao homem, visando o gozo do mesmo, o corpo feminino/objeto torna-se facilmente descartável e, sendo assim, matável — destino concomitante ao do cordeiro.

É válido, neste momento, retomarmos o momento da dança final de Ana. Judith Butler, no livro *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2015), ao analisar poemas escritos por prisioneiros de guerra em Guantánamo, ressalta a capacidade de um corpo torturado transformar a sua dor em palavra, em discurso, em poesia, servindo como denúncia das atrocidades a que foram submetidos, assim como uma declaração de sobrevivência, “atos críticos de resistência” (BUTLER, 2015, p. 97). Ana, dominada dentro de seu próprio meio familiar — o qual não lhe conferiu proteção alguma —, além de ser obrigada a conviver com seu irmão/abusador, encontrou através da dança uma forma de dar visibilidade a sua dor e resistir. Entretanto, conforme exposto por Silvia Federici (2017, p. 203), o preço desta resistência, desde a caça às bruxas, sempre foi o extermínio.

Após servir como objeto sexual para André e ser constantemente desumanizada pelo mesmo — como serpente, como pomba, como cordeiro —, Ana, a única vítima plausível no romance de Raduan Nassar, é sacrificada como um território dominado, uma mata desvirginada não mais fascinante e desejável ao homem (BEAUVOIR, 1970, p. 196). Ana, desse modo, torna-se a vítima propiciatória para ser sacrificada e, assim, restaurar a pureza e afastar o mal que foi disseminado no meio familiar, fato que já nos foi revelado previamente através do prenúncio presente ao longo de toda a narrativa, como observamos na passagem a seguir:

[...] em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste; arregaçarei os braços, reúno faca e cordas, amarro, duas a duas, suas tenras patas, imobilizando a rês assustada debaixo dos meus pés; minha mão esquerda se prenderá aos botões que despontam no lugar dos cornos, torcendo suavemente a cabeça para cima até descobrir a área pura do pescoço, e com a direita, grave, desfecho o golpe, abrindo-lhe a garganta, liberando balidos, liberando num jorro escuro e violento o sangue grosso (NASSAR, 1989, p. 104-105).

Durante sua negociação com Deus, André propõe derramar o sangue de uma ovelha — jovem e amedrontada como Ana — do rebanho (familiar) de seu pai em troca do atendimento às suas orações. A morte deste animal ocorrerá através de um único golpe ao seu pescoço, assim como acontece com Ana, ao ser atingida por Iohána com um só golpe do alfange. É válido ressaltar que alfange e foice — imagem presente no organograma de Bourdieu (2020, p. 25) — são sinônimos, ambas ferramentas de lâmina utilizadas para ceifar a terra, matéria feminina por excelência frequentemente penetrada pelos pés de André todas as vezes em que este precisava saciar-se de maneira imediata (ABBOUD, 2017, p. 152). Desse modo, Ana, assim como a terra, torna-se um objeto passivo cujo corpo destina-se a ser possuído (BEAUVOIR, 1970, p. 199) e cujo sofrimento é invisibilizado.

É válido, neste momento, retomarmos o conceito de vidas precárias, desenvolvido por Judith Butler (2020), que afirma que algumas vidas não são vividas, ou seja, já nascem mortas e, por esta razão, não são passíveis de luto. Salientamos que esta precariedade compreende, principalmente, vidas femininas, pois em uma sociedade sexista e misógina, onde a violência contra a mulher já está naturalizada em nossas estruturas de pensamento e cujo poder concentra-se exclusivamente em mãos masculinas — ou, conforme Saffioti (2011, p. 31), “é macho, branco e, de preferência, heterossexual” —, a precariedade da vida é desigualmente distribuída. Conforme exposto

nas seções anteriores, percebemos que a vida das mulheres não são passíveis de luto na sociedade patriarcal, uma vez que, socializadas na ordem patriarcal de gênero, entregam seus corpos ao grupo dominante que derrama seu sangue por todo seio social, fato comprovado através das estatísticas — de acordo com o relatório do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2020), houve um crescimento de 22,2% em casos de feminicídios em 2020 no Brasil. Assim, a violência torna-se um artifício fundamental para distinguir quais são as vidas passíveis de luto e, conseqüentemente, quais vidas não são, concretizando a desumanização de determinados sujeitos.

Indo de encontro com os apontamentos acerca da negação ao luto que compreende o corpo feminino, o desfecho do romance de estréia de Raduan Nassar evidencia tal afirmação, pois, após o momento em que Ana é assassinada por Iohána, seguem-se as seguintes palavras de lamentação: “pobre irmão! Pobre pai! Pobre Família! Não há nenhuma menção a Ana, nada de ‘pobre Ana’. A todos é dada uma atenção no discurso desse narrador, que descreve o sofrimento, mas, no momento de seu sacrifício, já não fala mais no nome da irmã” (ABBOUD, 2017, p. 142). Ou seja, após ser transformada em uma vítima sacrificial, a existência de Ana é apagada da memória do narrador-personagem, pois esta é entendida unicamente como um objeto descartável não passível de luto, cuja perda não é sentida pelos membros familiares, especialmente por André, quem tanto afirmou amá-la.

É necessário destacar que a disseminação de uma cultura de ódio ao corpo feminino legitima e perpetua o funcionamento de um Estado que controla e elimina corpos descartáveis, transgredindo as normas sociais, políticas e morais básicas, perpetuando a subordinação da mulher e reforçando a hierarquização e a reprodução da violência contra a mulher como mecanismo de controle. Tal naturalização da crueldade e da soberania masculina e a insignificância atribuída ao corpo feminino não passível de luto esclarecem possíveis questionamentos acerca de por que Iohána sentiu mais repulsa moral por Ana, ao ponto de assassiná-la, do que por André, ator inconfesso que culpabiliza a vítima, eximido de pagar por qualquer ação cometida. É válido ressaltar que o narrador-personagem busca durante toda a narrativa convencer o leitor de que Ana, apesar de não falar e muito menos agir, o conduziu para a perdição, visando reforçar como a mesma merece as variadas violências a que foi submetida.

Após o sacrifício, em que o alfanje atinge o corpo de Ana, o feminicídio é consumado, a cor vermelha irrompe e o sangue da dançarina oriental torna-se, assim

como o sangue do cordeiro, purificador (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 287). Mas é também este vermelho que irá representar o perigo constante sofrido pelo corpo feminino, que marca todas as mulheres que já nascem mortas e não são dignas de nota (BUTLER, 2020). É válido ressaltar, como afirma Ginzburg (2012, p. 61), que este é um episódio que se repete de forma recorrente na história da literatura: “morre uma mulher e um homem constitui-se como narrador”.

É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. Antropologicamente, tomando essa situação como um ritual, é uma cena sacrificial que se constitui. É preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado [...]. A literatura brasileira seria, ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre [...]. De tempos em tempos, em nossa ficção, uma figura feminina entrega-se para que a narração se constitua (GINZBURG, 2012, p. 61-62).

Juntamente com a insistência da imagem da morte feminina na literatura, a simbólica animal presente na narrativa irá contribuir para trazer à superfície esse ordenamento de corpos definidos através de um campo de diferenciações entre vidas por proteger e vidas para abandonar, explorar, coisificar e eliminar, restritas a uma vida destituída de valor e irreconhecível social e politicamente (GIORGI, 2016, p. 12-13). Ana contribui para os apontamentos realizados por Roberto Esposito (apud GIORGI, 2016, p. 21) acerca da distribuição desigual da noção de ‘pessoa’, uma vez que, para ser uma pessoa plena, é necessário ter controle sobre o seu próprio corpo. Sendo assim, não há uma distribuição simples entre humano e animal, mas uma divisão normativa e sistematicamente violenta entre pessoa e não pessoa, onde esta última é reduzida à sua expressão mínima, irreconhecível social e politicamente (GIORGI, 2016, p. 24).

### 3.2.2 As patas sagitárias de André

*Ele se aproxima da dona, retira sua blusa, seu sutiã, chupa seus peitos rapidamente, pois sente um forte cheiro de suor, retira sua calça e ri quando vê que a dona está de calcinha vermelha, ele retira seu pênis, põe a calcinha vermelha de lado e introduz, faz movimentos constantes durante meia hora, a dona nem se mexe, quando nota que está na hora de gozar, Elias Mineiro retira seu pênis e o coloca perto dos lábios da bela adormecida, goza no rosto da dona, se limpa na blusa dela, abre o trinco e sai.  
Ferréz, Capão pecado*

Para auxiliar na compreensão da personagem coadjuvante Ana, é preciso

conhecer André, o narrador-personagem. Como exposto anteriormente, *Lavoura arcaica* se desenvolve exclusivamente através da perspectiva de André, que constantemente se descreve como a ovelha negra da família, o vagabundo irremediável, o eterno convalescente, o fruto diferente, entre outras características negativas, com o intuito de se colocar no lugar do filho acometido pelo mal e, por este motivo, rejeitado. O discurso de André é opaco, violento e repleto de metáforas e, é válido destacar, não se dirige apenas às personagens da narrativa, mas também aos leitores, os quais o narrador-personagem incessantemente busca convencer acerca de sua isenção de qualquer culpa, visando se colocar na posição de vítima, seja do autoritarismo paterno ou da (suposta) sedução da irmã Ana.

Regina Dalcastagnè (2005) realiza reflexões acerca da inconfiabilidade do narrador contemporâneo, alguém que possui dúvidas, mente e se deixa enganar, tornando-se um narrador suspeito. De acordo com a pesquisadora, o narrador torna-se suspeito por duas possíveis razões: tem a consciência embaçada, como, por exemplo, um louco; ou possui interesses precisos (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 13). Nesta perspectiva, podemos observar que o narrador-personagem do romance de estréia de Raduan Nassar busca construir para si a imagem de virulento, epilético, maculado pela doença, atribuindo a si mesmo diversos fenômenos capazes de tirar alguém do próprio estado de consciência, buscando justificar possíveis contradições em sua narrativa. Entretanto, percebemos que André é extremamente traiçoeiro em seu discurso, o qual está repleto de armadilhas que objetivam manipular interpretações de acordo com seu próprio interesse, além de constantemente buscar vantagens pessoais.

Leandra Postay Cordeiro (2016) realiza um levantamento de pesquisas realizadas pela crítica, expondo que, apesar de teorias comprovarem que devemos suspeitar do narrador, aceitam o discurso do narrador-personagem de *Lavoura arcaica* (1975) como se este fosse inquestionável, tanto no que concerne ao enfrentamento da tradição, quanto à relação com Ana — exemplo da cumplicidade que o social constrói com a perspectiva do homem branco. Dentre os trabalhos expostos por Cordeiro (2016), citamos trechos das pesquisas desenvolvidas por Renata Pimentel Teixeira e Benedito Costa Neto, respectivamente:

Existe um nítido sentimento passional entre os irmãos, que é, aliás, concretizado fisicamente, nas fugas e passeios dos dois pelos bosques [...] (TEIXEIRA, 2002, p. 88 apud CORDEIRO, 2016, p. 55).

[...] ele [André] se descreve como sacerdote e fiel, mas talvez não perceba que é vítima, pois ele não violentou a irmã, e sim foi seduzido por ela, como a tradição diz haver ocorrido com Adão em relação a Eva (NETO, 2007, p. 144 apud CORDEIRO, 2016, p. 55).

Nas passagens acima fica evidente como grande parte da crítica recebeu o discurso de André sem contestá-lo. No primeiro trecho, vemos como a pesquisadora descreve o suposto amor entre os irmãos como algo nítido, ou seja, sem deixar qualquer dúvida, além de considerá-lo recíproco (CORDEIRO, 2016, p. 56). Teixeira desconsiderou o fato de que apenas André reitera constantemente seu amor por Ana, a qual, por sua vez, não expressou seus sentimentos em momento algum, pois foi silenciada por André durante todo o desenrolar da narrativa. A crítica, absorta em estruturas patriarcais, não conseguiu visualizar a questão de gênero presente no enredo e, desse modo, não levou em consideração que o irmão, enquanto narrador, construiu Ana da maneira que lhe era mais interessante: silenciando sua personalidade e seus desejos, metonímia de diferentes vozes silenciadas em diversos âmbitos de nossa sociedade.

Ao que concerne ao segundo trecho, notamos como a crítica, também seduzida pelo discurso bíblico da tentação feminina, tornou-se cúmplice de André, pois, assim como o narrador-personagem, responsabiliza Ana pela violação — aquela que, como a serpente, é culpada por toda a manipulação e sedução —, alocando André no lugar de vítima. É válido reiterar que durante toda a narrativa André busca atribuir à irmã todas as características que colaborem para tais interpretações, conferindo a mesma traços malignos — nomeando-a de demônio — e sedutores — ao afirmar que Ana “sabia fazer as coisas” (NASSAR, 1989, p. 29). Nesta perspectiva, “Ana precisa ser fatalmente sedutora e demoníaca para abarcar toda a culpa do relacionamento incestuoso” (ABBOUD, 2017, p. 140) e justificar o fim trágico que envolve a personagem coadjuvante no desfecho da narrativa, além de livrar o irmão de qualquer sentimento de culpa que o mesmo possa sentir ou que possa ser direcionado a ele.

Tais interpretações evidenciam como o discurso de André é convincente e sedutor, onde tudo é efeito do que o narrador-personagem acredita ou quer fazer acreditar que seja verdade. Ou seja, ao mesmo tempo em que se impõe como portador de uma peste maldita e que traz o demônio no corpo (NASSAR, 1989, p. 40) — indicando que é um narrador não confiável, que chama a atenção sobre si como manobra para destacar o que lhe interessa —, “procura cooptar a simpatia do leitor mostrando-se inapto para maquinações mais perversas” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 22). Cabe a nós aceitarmos ou

não suas palavras, pois, como afirma Regina Dalcastagnè (2005, p. 14), “um narrador suspeito exige um leitor comprometido”.

Um dos momentos que melhor ilustra o discurso persuasivo e violento do narrador-personagem ocorre no capítulo 20, quando, após a consumação do incesto, André cai em um sono ligeiro e Ana foge. Ao acordar e perceber a fuga da irmã, sai em uma violenta busca por sua pomba perdida, encontrando-a na capela. Neste momento André utiliza uma estratégia de manipulação que ele mesmo assume:

[...] “Ana, me escute, é só o que te peço” eu disse forjando alguma calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela [...]. (NASSAR, 1989, p. 117-118).

Após diversas tentativas falhas de convencer a irmã de que o que aconteceu entre eles foi positivo, valendo-se de um discurso ora despuadorado, ora arrependido, ora amável, ora desesperado, ora contraditório — o qual percorre vinte e cinco páginas da narrativa —, André retorna ao seu estado natural de conduta: uma violência extrema e ameaçadora. A cólera vai tomando conta do narrador-personagem e, aos poucos, animaliza André, que passa a possuir patas sagitárias e cascos (NASSAR, 1989, p. 134). Nono signo do Zodíaco, o sagitário é representado pela figura do centauro<sup>30</sup>, o qual, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 219), é um ser monstruoso da mitologia grega que se alimenta de carne crua, embriaga-se de vinho constantemente — assim como André — e possui forte tendência em raptar e violar mulheres. Simboliza a concupiscência carnal, ou seja, o desejo desmedido por prazeres sexuais, com todas as suas brutais violências que tornam o homem semelhante às bestas, os quais são dominados por instintos selvagens descontrolados (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 219).

Marcella Abboud (2017) defende a hipótese de que André desenvolve em sua narrativa um discurso confessional repetitivo valendo-se de elementos que permitam que sua confissão o isente de qualquer culpa. Ou seja, ao se auto identificar com inúmeras formas de estar não-consciente de suas ações, o narrador-personagem busca justificar a culpa que ele mesmo sente através de imagens impassíveis de punição: a de virulento, epilético, entre outras (ABBOUD, 2017, p. 103). Nesta perspectiva, ao se

---

<sup>30</sup> É válido esclarecer que, de acordo com os apontamentos realizados por Jorge Luis Borges, o centauro enquadra-se no grupo zooliterário de animais dos sonhos, que abriga seres fantásticos. O segundo grupo, conforme o escritor, é composto por animais reais, ou seja, existentes (MACIEL, 2016, p. 20).

descrever como portador de patas sagitárias, André, diferentemente do que busca afirmar durante toda a narrativa, confessa (indiretamente) que o que de fato aconteceu entre ele e Ana não foi resultado de uma paixão recíproca entre irmãos, mas sim consequência da personalidade altamente sexualizada e violenta do narrador-personagem — compartilhada com o centauro — que transformou sua irmã em um objeto de desejo.

Ao retomarmos a figura do centauro, Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 796) ressaltam que este é um ser que tende a se identificar com a flecha, a qual é símbolo de penetração e elemento de fecundidade, cuja aparência fálica é evidente, pois penetra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 435-436). Gilbert Durand (2012, p. 160), por sua vez, discorre sobre um ritual australiano<sup>31</sup> que evidencia o isomorfismo do falo, da flecha e da relha do arado. Também nesta perspectiva, Simone de Beauvoir (1970) afirma que a assimilação entre falo-arado e mulher-sulco possui origem religiosa e histórica. Segundo a filósofa, através do ato sexual o homem busca conquistar, possuir e penetrar a mulher assim como faz com o arado no sulco da terra, relegando-as à passiva posição de objeto (BEAUVOIR, 1970, p. 193). Do mesmo modo, André — que em variados momentos da narrativa refere-se ao próprio pênis como falo soberbo e/ou áspero caule, ressaltando a importância atribuída ao próprio órgão pelo narrador-personagem — relaciona o ato sexual mantido com Ana com a ação de arar a terra, relegando-a à passividade: “[...] corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeiei petúnias no seu umbigo” (NASSAR, 1989, p. 113).

Desse modo, é possível perceber que André assemelha-se muito com a figura do centauro. Além da tendência a embriagar-se de vinho e de se identificarem com figuras fálicas, também compartilham a concupiscência carnal, resultando em relacionamentos sexuais violentos não consentidos, seja com a irmã Ana, com o irmão caçula Lula, com a terra que com frequência André penetra com os pés — os quais também possuem significação fálica (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 695) — ou com Sudanesa, uma cabra com quem o protagonista se relacionava sexualmente — informação que chega ao leitor através de metáforas — e a qual é descrita por adjetivos atribuídos a humanos:

[...] a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam

---

<sup>31</sup> “Armados com flechas que agitam à maneira de falo, os australianos dançam à volta de uma fossa, símbolo de órgão feminino, e no fim plantam paus na terra” (DURAND, 2012, p. 160).

seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos humosas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela; mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes mais escuras mais pudentas, toda sensível quanto o pente corria o pelo gostoso e abaulado do corpo; [...] Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem, e, sacrilégio, me nomeei seu pastor lírico [...] Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (NASSAR, 1989, p. 18-19).

A escolha deste animal específico para descobrir sua sexualidade, uma das marcas mais intensas da personalidade de André, torna-se relevante ao levarmos em consideração o significado simbólico que o mesmo possui. Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 156-157) apontam que, do pouco que se conhece sobre a imagem da cabra, “seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis” é evidenciado. Ao compararmos tal característica com o que sabemos sobre o narrador-personagem, ambos se relacionam, pois André busca constantemente a libertação das normas impostas pelo pai, assim como das proibições sociais que envolvem seus impulsos sexuais, os quais são saciados através da subversão das normas.

É válido retomar a analogia entre vitimização de animais e vitimização de humanos, desenvolvida por Montaigne, que evidencia a tendência de o ser humano valer-se de atitudes violentas para com outros humanos da mesma forma que age violentamente com os animais (MACIEL, 2016, p. 34). Deslocando tais reflexões para o romance de estréia de Raduan Nassar, observamos que André possui relações sexuais não consentidas tanto com Schuda — apelido atribuído à cabra — como com sua irmã — a qual, ressaltamos, estava aparentemente inconsciente —, ambas relegadas à passividade. Do mesmo modo, o protagonista arranca simbolicamente a pureza das pombas ao arrancar as penas de suas asas, assim como arranca a pureza de Ana ao ter relações sexuais com a mesma ainda virgem — é válido recordar que ambas foram capturadas em uma armadilha, o que desconstrói o discurso de que tais relações eram positivas e recíprocas, mas sim resultado dos instintos incontroláveis de André.

Nesta perspectiva, reforçamos que, ao se descrever com patas sagitárias, André incorpora este imaginário animal fantástico como forma de (indiretamente) justificar a conduta de extrema violência que teve com as variadas figuras — em sua maioria

femininas — da narrativa, realocando-as ao lugar de Outro. Ao desumanizar sua conduta, André vale-se de um mito socialmente construído que tende a apresentar o homem agressor como monstro. Tal discurso, além de reforçar a crença popular de que o estupro ocorre apenas em condições de completa ausência de humanidade por parte do agressor, isenta o agente de qualquer responsabilidade pela conduta violenta e encobre as raízes patriarcais e históricas da violência, legitimando a violência contra a mulher.

Lia Zanotta Machado (2000), ao realizar entrevistas com apenados por estupro, afirma que estes desenvolvem rituais discursivos exorcizatórios visando reverter qualquer sentimento de impureza que possa ser destinado a eles — a impureza frequentemente se inscreve no corpo da mulher —, assim como isentá-los da culpa. Dentre os discursos citados pela autora, evidenciamos o de reparação do agressor incestuoso. Machado (2000, p. 12) afirma que as “[...] relações de parentesco são remanejadas como relações de aliança, e em nome do código individual, são remanejadas como jogos sexuais normais de livre consentimento, como se houvessem aí relações amorosas”. Ou seja, trata-se de transformar a relação em um momento amoroso, tendência observada na conduta do narrador-personagem, o qual busca nos fazer crer, assim como Ana, que o que aconteceu entre ambos foi um milagre.

[...] “foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; [...] foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante [...]” (NASSAR, 1989, p. 118).

Entretanto, mais à frente, vemos que, por mais que André insista em afirmar que a relação entre ele e Ana é recíproca, esse nos revela brevemente que não era correspondido:

[...] amar e ser amado era tudo o que eu queria, mas fui jogado à margem sem consulta, fui amputado, já faço parte da escória, vou me entregar de corpo e alma à doce vertigem de quem se considera, na primeira força da idade, um homem simplesmente acabado [...] (NASSAR, 1989, p. 137).

Através da leitura de trechos do discurso de André, foi possível observar os artifícios da construção utilizados pelo mesmo, cujas estratégias discursivas o alocam na posição de narrador suspeito, “[...] plasmando sua verdade a partir de toneladas de mentiras” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 28). No tocante ao problema em questão, é válido

relembrar que toda a narrativa é composta pelo ponto de vista de André, quem, como exposto anteriormente, vale-se de um discurso extremamente manipulador, cujas informações que chegam ao leitor são apenas o que o narrador-personagem nos conta e/ou o que ele quer que saibamos. Desse modo, notamos como André vale-se de falas amorosas para com a irmã, visando encobrir o que de fato aconteceu entre ele e Ana, um relacionamento inconstitucional e que, assim como as demais relações do narrador-personagem, foi resultado de uma conduta violenta de uma personagem que se faz crer incapaz de resistir aos seus instintos sexuais.

#### 4 REFLEXÕES COMPARATIVISTAS

*No lugar do automóvel temos uma pilha de mulheres mortas. Algumas de saia, outras nuas, umas sem cabeça, outras sem sapatos, esta magra, aquela velha, esta ricamente vestida, aquela fatiada, esta de Roraima, aquela de Fortaleza, esta casada, aquela solteira, esta de São Paulo, aquela de Ubatuba, esta do Norte, aquela do Sul, esta professora, aquela doméstica, esta branquela, aquela negra, esta negra, aquela negra, esta negra, aquela negra, mais uma negra e outra negra, são muitas, de todas as idades, mais jovens do que velhas, mais pretas do que brancas [...].*  
 Patrícia Melo, Mulheres empilhadas

Conforme Tania Franco Carvalhal (2010, p. 74), “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”. Ainda de acordo com a teórica, o comparativismo deixa de ser visto como uma forma de confrontar obras e autores — perspectiva adotada por teóricos tradicionalistas, cujas orientações, vigentes até o século XIX, foram fortemente questionadas por importantes estudiosos que influenciaram proposições metodológicas inovadoras, como, por exemplo, René Wellek e Dionýz Durisin — e passa a articular investigações com o social, com o político e com o cultural num sentido mais abrangente, contribuindo para a elucidação crítica de questões literárias que exigem perspectivas amplas (CARVALHAL, 2010, p. 86). Desse modo, através dos estudos interdisciplinares, ocorre uma ampliação dos campos de pesquisa da mobilidade da literatura comparada, possibilitando explorar o imbricamento da literatura com outras formas de conhecimento (CARVALHAL, 2010, p. 74).

Assim compreendida, é válido neste momento retomarmos as análises realizadas pela filósofa Val Plumwood (1993) acerca das vinculações entre homem e natureza e, sobretudo, entre mulher e natureza. A pesquisadora afirma que foi pela exclusão da figura feminina e pela adoção de características tradicionalmente associadas com a figura do masculino dominante — a racionalidade, a transcendência, a capacidade de intervenção e de dominação e o controle da natureza, por exemplo — que se forjou uma definição do conceito de humano. Em vista de tais reflexões, Plumwood (1993) desenvolve uma relação dos principais dualismos que sustentaram distinções universalizantes entre concepções de humano e não humano e, conseqüentemente, entre homem e mulher, os quais se tornaram uma importante ferramenta de opressão e

desvalorização do feminino. A filósofa aponta 17 propriedades dualísticas naturalizadas no pensamento ocidental — tais dualismos foram apresentados na “Tabela 1” na página 32 da presente pesquisa —, das quais ressaltamos: humano/não-humano; macho/fêmea; sujeito/objeto; eu/outro; e racionalidade/animalidade (PLUMWOOD, 1993, p. 43).

A partir das estruturas dualísticas evidenciadas por Plumwood (1993), podemos observar, assim como destaca Simone de Beauvoir (1970, p. 10), que a mulher, o inessencial, o Outro, determina-se e se diferencia em relação ao homem, o sujeito, o absoluto, que historicamente manteve as mulheres em estado de dependência e subordinação. Do mesmo modo, conforme aponta Gabriel Giorgi (2016, p. 7), o animal, em muitas tradições culturais, foi apresentado como o outro sistemático do humano, sendo associado a uma falha constitutiva cultural, racial e histórica. Entretanto, a partir da nova distribuição de corpos que ocorreu a partir dos anos 60, a animalidade traz à tona ordenamentos biopolíticos de corpos que realizam distinções entre vidas humanas em contraposição aos “corpos irreconhecíveis social e politicamente, no arco que vai do animal à não-pessoa” (GIORGI, 2016, p. 14). Em outras palavras, nem todo corpo ou vida humana corresponde a uma pessoa, estes passam a ser definidos segundo especificações múltiplas, como classe, raça e gênero, que, nas obras selecionadas como *corpus* da presente pesquisa, irá compreender também as mulheres, evidenciando as aproximações existentes entre feminilidade e animalidade, ambos alocados na posição de não-humano, irracional e objeto, ou seja, na condição de Outro.

Nesta perspectiva, o imaginário animal presente em ambas as narrativas — cadela, serpente, pomba e cordeiro —, e sua constante associação com as personagens femininas Maria de Fátima e Ana, os igualam como seres inferiores, alocando-os na posição de Outro, ou seja, de objeto de poder e dominação do homem devido à sua condição secundária (BEAUVOIR, 1970). Nesta condição de subordinação, ambas as personagens femininas, submersas em um contexto cujo poder se concentra em mãos masculinas, são incentivadas cotidianamente a suportar caladas as variadas formas de violência que lhes eram infligidas, fenômeno utilizado como importante meio de controle social e cuja função consiste na domesticação do corpo feminino (SAFFIOTI, 1994, p. 460). Desse modo, as mulheres das narrativas de Sheyla Smanioto e Raduan Nassar tornam-se criaturas inferiores e domesticáveis — assim com os animais —, mantendo uma posição de subordinação e submissão, condição que as posiciona como mero objeto de desejo e resulta na legitimação de variadas manifestações de violência.

Entretanto, apesar de as imagens construídas para as personagens femininas terem em comum o caráter desumanizador, é primordial compreender que existem diferenças significativas que produzem especificidades na forma como serão produzidas esta dominação em cada um dos casos, dentre as quais ressaltamos a questão da raça e classe social — dimensão que não foi analisada na presente pesquisa, sendo necessário outro estudo para a análise mais detida nesta perspectiva.

Dentre as formas de violência perpetradas contra o corpo feminino em ambas as narrativas, destaca-se a violência sexual, a qual, de acordo com Lia Zanotta Machado (1998), torna-se o lugar de afirmação da identidade masculina, onde a subjugação do corpo feminino reassegura a virilidade masculina e reafirma o caráter sacrificial do corpo da mulher. Dessa maneira, as personagens masculinas apropriam-se do corpo feminino, pois estão convencidas de que possuem um direito incontestável de cometer ataques sexuais visto que, dado o poder que a sociedade confere ao homem, para estes não importa se a mulher, objeto de seu desejo, não seja também sujeito desejante, ou seja, se não apresente disposição para manter relações sexuais (SAFFIOTI, 1987, p. 18). Assim, após estigmatizar a sexualidade do corpo feminino, utilizando-o como um objeto sexual inanimado, estes podem, enfim, descartá-lo.

É válido reiterar, conforme exposto por Roberto Esposito, que para ser considerado uma pessoa plena é necessário ter controle sobre o seu próprio corpo (GIORGI, 2016, p. 21), o que, como vimos, não é o caso de ambas as personagens femininas, as quais tiveram seus corpos dominados por homens que acreditam ter uma disponibilidade natural de apoderar-se do corpo da mulher a mercê do próprio gozo, impondo uma relação sexual não consentida para, por fim, após utilizá-lo como se propriedade fosse, descartá-lo facilmente. Desse modo, ao alocar a mulher na posição de mero objeto para a gratificação sexual masculina, estas perdem o controle sobre o próprio corpo e sobre a própria vida, a qual, conseqüentemente, é destituída de valor.

Nesta perspectiva, a trajetória de ambas as personagens femininas, juntamente com o imaginário animal presente nas obras de Smanioto e Nassar, contribui para trazer a tona o que Gabriel Giorgi (2016, p. 27) denomina de mecanismos ordenadores de corpos, os quais traçam distinções “entre vidas reconhecíveis e legíveis socialmente e vidas opacas à ordem jurídica da comunidade”, ou seja, vidas para abandonar, explorar, coisificar e eliminar, restritas a uma vida destituída de valor e irreconhecível social e politicamente. De maneira similar, Judith Butler (2020) afirma existir

uma divisão entre vidas dignas de serem vividas, preservadas e lamentadas, e vidas cuja existência não é considerada como vida, que já nascem mortas e, por esta razão, não são passíveis de luto. Assim, após o feminicídio de Fátima e Ana, considerado a última instância do controle masculino sobre a vida e a morte das mulheres (BRASIL, 2013, p. 1003), suas histórias são negligenciadas, suas perdas não são sentidas pelos demais personagens, pois não fazem parte dos enquadramentos normativos da sociedade patriarcal, onde a precariedade da vida é desigualmente distribuída.

Vale frisar que o espaço em que estas violências ocorrem é um elemento que exige interpretação em ambas as obras. Nas duas narrativas o feminicídio ocorre na própria residência das personagens, o que reforça os dados apresentados pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2021, p. 98), que revelam que 54% dos casos de feminicídios registrados no ano de 2020 ocorreram na residência das vítimas, ou seja, as personagens, assim como a grande maioria das mulheres, foram submetidas à dominação masculina em um dos lugares mais visíveis de seu exercício: a unidade doméstica (BOURDIEU, 2020, p. 16). A casa pode ser, para muitos, o conforto familiar, a segurança e o acolhimento, mas para outros tantos significa perigo de morte.

Ainda de acordo com o Anuário (2021, p. 96), “9 em cada 10 mulheres vítimas de feminicídio morreram pela ação do companheiro ou de algum parente”, assim como as personagens Ana e Maria de Fátima, que foram mortas pelo pai e pelo marido, respectivamente. O instrumento utilizado em casos de feminicídio também é bastante significativo, em 55,1% dos casos os autores utilizam armas brancas, como no feminicídio de Ana, que foi morta por um alfange; e 8,6% dos casos são decorrentes de agressões, como Fátima, que foi espancada até a morte. Tais dados evidenciam que o autor da violência costuma recorrer ao que estiver mais próximo para realizar as agressões e, como resultado final e extremo, o feminicídio (FBSP, 2021, p. 100).

Observa-se que os romances, ao abordarem a temática do feminicídio, revelam, cada qual à sua maneira, toda a normalização e invisibilização da violência presente em nossa sociedade. Após serem transformadas em vítimas sacrificiais não passíveis de luto, fica evidenciado o peso do esquecimento em relação a tantas outras vidas de mulheres que foram mortas sem que nada fosse feito a respeito. É necessário destacar que a institucionalização da violência apontada por Nilo Odália (2017), a qual torna-se parte integrante da estrutura social, transformando-se em algo suportável, natural e necessário, contribui para a perpetuação da subordinação da mulher e reforça a

hierarquização e a reprodução da violência contra o corpo feminino como mecanismo de controle. Assim, enquanto os padrões violentos permanecerem naturalizados e/ou disfarçados, a morte preservará seus ares de inevitabilidade.

Neste contexto, torna-se pertinente observar de que forma o imaginário animal se aplica aos personagens masculinos das narrativas, assim como observar as diferenças quando comparadas às atribuições realizadas às personagens femininas em ambas as obras. Esta análise se justifica pois, conforme destaca Heleieth Saffioti (1987, p. 29), não se pode realizar uma pesquisa sobre a mulher e deixar de lado o homem, uma vez que a “construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina”, logo, por estarem localizados em diferentes pólos da relação de dominação-exploração, não se pode abordar um e esquecer do outro.

Conforme exposto por Val Plumwood (1993), enquanto as vinculações entre mulher e natureza surgem para associá-las a um ser não-humano, irracional, doméstico e subordinado, as vinculações entre homem e natureza, por sua vez, surgem para evidenciar a essência selvagem, violenta, competitiva e sexual do sujeito masculino. Em concordância com tal assertiva, ambos os romances selecionados como *corpus* da presente pesquisa, ao associarem as figuras masculinas com símbolos animais, o fazem com o intuito de revelar o caráter extremamente violento de ambas as personagens, assim como amplificar a agressividade de suas condutas. Do mesmo modo, tais construções figurativas aproximam a animalidade à ausência dos limites impostos socialmente à relação sexual, resultando em personagens que acreditam ter livre acesso à todas os Outros que desejarem e, por este motivo, mantêm relações sexuais não consentidas com sua filha e, futuramente, esposa — como Tonho — e com sua própria irmã e demais figuras da narrativa — como André.

É válido destacar que ambas as personagens valem-se do discurso da incontrollabilidade da sexualidade masculina, o qual, de acordo com Heleieth Saffioti (2011), conseqüentemente legitima variadas manifestações de violência contra a mulher. Nos deparamos com duas personagens que em nenhum momento se responsabilizam pelo próprio desejo — os quais são justificados através da incorporação do imaginário canino e fantástico —, que buscam se isentar de qualquer responsabilidade pela conduta violenta, além de depositarem a culpa das agressões sofridas nas personagens femininas através de discursos manipuladores e traiçoeiros.

A violência estabelecida tanto em *Desesterro* (2015) quanto em *Lavoura*

*arcaica* (1975) ocorre como consequência da violência simbólica, fenômeno que se manifesta espontaneamente por meio da linguagem e suas formas, ocorrendo de forma invisível, dissimulada e velada, além de naturalizar e perpetuar diferentes formas de dominação social (ZIZEK, 2014). Esta manifestação imperceptível da violência que, conforme Pierre Bourdieu (2020), se confunde com um estado de normalidade e corrobora para legitimar a violência na prática, abre possibilidades para que outras manifestações mais visíveis ocorram, como a violência subjetiva, a qual presenciamos cotidianamente e é perpetrada por sujeitos facilmente determináveis (ZIZEK, 2014). No caso específico da violência contra as mulheres, por exemplo, os agentes são, majoritariamente, homens que no exercício da função patriarcal, recebem autorização e/ou tolerância da sociedade para punir, através do uso da violência, o que se lhes apresenta como desvio (SAFFIOTI, 2001).

É válido ressaltar que ambos os romances abordam diferentes formas de violência, assim como fazem uso de uma narrativa não linear e de uma escrita metafórica, explorando significativamente a desumanização das personagens femininas e masculinas como forma de despertar no leitor uma reflexão sobre o cenário de violência em que vivemos. Porém, torna-se fulcral pontuar que há um hiato entre os dois romances no que diz respeito à representatividade da violência contra as personagens femininas. Em *Lavoura arcaica*, a violência ocorre de forma simbólica, isto é, invisível, durante praticamente toda a narrativa, revelando-se de forma subjetiva apenas nos momentos finais do romance, quando Iohána, de maneira autoritária, resolve assassinar Ana. Já em *Desesterro*, esta manifestação subjetiva ocorre do início ao fim da obra, fato que induz o leitor a sentir aversão às variadas manifestações de violência que são perpetradas contra os corpos não-humanos da narrativa, sejam eles os animais ou as mulheres.

No entanto, o principal diferencial entre os dois textos é que estes se distanciam quanto às perspectivas apresentadas. No romance de Nassar nenhum espaço é dado à perspectiva feminina, além de ocorrer uma romantização do discurso masculino, fato que acabou refletindo na interpretação da grande maioria dos leitores e/ou pesquisadores da obra. Já o romance de Smanioto descreve a violência de forma impactante e cruel, visando problematizar a naturalização do fenômeno em nossa sociedade, além de fazer uso de uma polifonia de vozes que se alternam e trazem para o romance perspectivas diversas. Assim, ambos os romances exploram o confronto com a violência condicionada pelo patriarcalismo de nossa sociedade. Entretanto, tais

manifestações são constituídas de maneiras divergentes, o que reforça os apontamentos realizados por Regina Dalcastagnè (2007), que afirma que autoras mulheres compõe uma representação feminina mais plural e detalhada, incluindo temáticas que podem passar despercebidas por autores homens, além de desenvolverem uma escrita mais eficiente ao descrever e problematizar o sofrimento das mulheres.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo. Diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher. Tenho vergonha e nojo do momento. Nunca contei para ninguém o acontecido. Só agora, depois de trinta e cinco anos, neste exato momento, me esforço para falar em voz alta o que me aconteceu. Os mais humilhantes detalhes morrem na minha garganta, mas nunca nas minhas lembranças.*  
Conceição Evaristo, Isaltina Campo Belo

Não há uma resposta pronta ou fácil para a violência que brota da imensa distância que as estruturas patriarcais impõem entre o masculino e o feminino. No entanto, fica evidente a necessidade de falar sobre a violência que está arraigada em nossa sociedade, que “se insinua, frequentemente, como um ato natural, cuja essência passa despercebida” (ODÁLIA, 2017, p. 14), de modo que seja possível reconhecê-la em nosso dia a dia, visando desconstruir um cenário em que a violência contra a mulher é constantemente naturalizada e invisibilizada. Desse modo, acreditamos que a violência contra o corpo feminino deva ser confrontada tanto no âmbito simbólico quanto físico e, nesse sentido, este estudo é um dos meios para essa luta.

Torna-se relevante observar que a literatura exerce uma função crucial dentro de uma sociedade violenta, pois é através dela que, como pontuado por Jaime Ginzburg (2012), somos capazes de romper com percepções automatizadas da realidade, além de nos motivar a romper com a apatia, condição comum em uma sociedade cuja violência é institucionalizada e frequentemente disseminada através de discursos políticos de índole conservadora. Assim, é necessário que sejamos expostos a obras capazes de provocar choque, visando desconstruir uma percepção parcial, rasa, simplificada e, até mesmo, romantizada do fenômeno da violência, contribuindo para uma mudança social através da literatura, a qual nos permite ver distintas formas e consequências da violência que, por vezes, são invisibilizadas socialmente. Portanto, as vidas dessas mulheres em situação de violência precisam e merecem ser contadas, ainda que a violência narrada provoque choque, angústia ou inquietação. Afinal, conforme Antonio Candido (2011), é papel da literatura desenvolver e ampliar nossa quota de humanidade.

É válido reiterar a importância da análise do imaginário para compreender os sentidos figurados presentes em ambas as obras literárias utilizadas como *corpus* da presente pesquisa, sobretudo os símbolos relacionados à animalidade, os quais

contribuíram ricamente para a análise da representação da violência contra a mulher. Voltando-nos para o romance de estreia de Sheyla Smanioto, *Desesterro*, tornou-se possível observar, através da análise do imaginário canino, as diversas formas que a animalidade do cão exerce na construção imagética da obra, ampliando o sentido das relações sociais representadas. As aproximações entre Maria de Fátima e a figura animal as aloca na posição de subordinação e submissão, tornando-as criaturas inferiores e domesticáveis. Do mesmo modo, evidencia-se a divisão normativa e sistematicamente violenta entre pessoa e não pessoa, onde este último está restrito a uma vida destituída de valor (GIORGI, 2016), tornando-se, facilmente, descartável.

Ao que concerne à obra *Lavoura arcaica*, do escritor Raduan Nassar, foi possível observar que, ao descrever Ana como a serpente inimiga, personificação do mal e responsável, assim como o réptil, pelos pecados do mundo — que, neste caso específico, corresponde ao desmoronamento familiar —, André busca se eximir de qualquer responsabilidade que possa recair sobre si, além de tornar justificável qualquer ação violenta empregada contra a irmã. Na sequência, ao que concerne à simbólica da pomba, em concomitância com a imagem da mata virgem, evidencia-se a objetificação e a passividade atribuída historicamente à mulher, a qual deve permanecer submissa e suportar calada as variadas formas de violência a ela infligidas, para que, assim, o poder soberano designado ao homem possa se confirmar através de atos de virilidade. Por fim, igualada a um cordeiro, ou seja, a uma vítima propiciatória cujo sacrifício assegura a salvação, Ana, ao ser desumanizada e transformada em um mero objeto inanimado, torna-se descartável e sem valor, evidenciando o caráter sacrificial do corpo feminino.

Quanto às figurações atribuídas às personagens masculinas de ambas as narrativas, ao associá-las com símbolos animais, revela-se o caráter extremamente violento de ambas as personagens, assim como amplifica a agressividade e a desumanização de suas condutas. Do mesmo modo, tanto Tonho quanto André em nenhum momento se responsabilizam pelo próprio desejo — os quais são justificados através da incorporação do imaginário canino e fantástico —, buscando constantemente se isentar de qualquer responsabilidade pela conduta violenta, além de depositarem a culpa das agressões sofridas nas personagens femininas.

Por fim, é válido destacar que este trabalho tem grande importância no âmbito educacional, uma vez que o estudo dessas obras fomenta discussões sobre as configurações da violência que permeiam o nosso cotidiano, as quais são intrínsecas às

dinâmicas da estrutura social, além de serem facilmente banalizadas e naturalizadas. Desse modo, torna-se necessário que a análise sobre o fenômeno da violência seja realizada desde o ensino básico, com o intuito de desconstruir e desmistificar a visão que há muito se propaga nas escolas, local onde historicamente apresentam-se crenças que substituem a realidade do país. Por esta razão, analisar obras literárias que abordam a temática da violência, configura-se em uma importante ferramenta para desenvolver e/ou aprofundar, através da leitura, o senso crítico dos alunos.

Do mesmo modo, a análise de obras literárias em contexto acadêmico é de suma importância, pois contribui tanto como suporte interpretativo para professores que trabalham com a literatura em sala de aula, quanto para a formação profissional dos mesmos, visto que o exercício investigativo é imprescindível para a formação de professores pesquisadores, independente do nível em que lecionam. No que tange ao tema do presente trabalho, consideramos importante salientar que analisar obras literárias que abordam a temática da violência contra a mulher sempre será um trabalho crítico necessário, a fim de evidenciar o constructo que nos é imposto e que segue, historicamente, nos silenciando e nos matando.

## REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. **Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar**. 1999. 186f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

ABBOUD, Marcella. **Lavoura arcaica e os símbolos do mal: uma leitura crítica da violência contra a mulher**. 2017. 169f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino (1920-1940)**. 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

AZEVEDO, Daiane Crivelaro de. **Tradição e ruptura: a (des)ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar**. 2015. 148f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BIONE, Carlos Eduardo. Desesterro, de Sheyla Smanioto: ficar partir resistir, trajetórias do corpo feminino. In: **Revista Diálogos**. Questões de gênero: feminismos, sexualidade e suas interfaces, v. 8, n. 1, 2020.

BONDELÊ. **Casa Bondelê Flip 2018: Bate-papo com Sheyla Smanioto, autora de Desesterro**. 2018. (49m15s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-L84iNQ8gCo>>. Acesso em: 08 out. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BRASIL. **Decreto nº 1.973**. (1996). Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1996/d1973.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1996/d1973.htm)>. Acesso em: 19 ago. 2021.

BRASIL. **Lei 11.340**. (2006). Lei Maria da Penha, Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/lei-maria-da-penha-na-integra-e-com-entada.html>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRASIL. **Lei 13.104**. (2015). Lei do Femicídio, Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/13104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/13104.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRASIL. **Relatório Final da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre a Violência Contra as Mulheres.** Brasília, 2013. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/496481>>. Acesso em: 22 out. 2021.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência.** 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** v. 1. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** 5ª ed. São Paulo: Ática, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência.** ITOKAZU, Ericka Marie; CHAUÍ-BERLINCK, Luciana (org.). 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CORDEIRO, Leandra Postay. **A volta para casa: patriarcalismo e violência em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar.** 2016. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea.** Brasília: Editora Universidade de Brasília. Finatec, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. In: **O eixo e a roda.** v. 15, 2007, p. 127-135.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** [recurso eletrônico] 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOLL, Karine Mathias. **Gatilho-literatura: as narrativas de estupro na ficção de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto.** 2019. 121f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) — Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019.

DOLL, Karine Mathias. **Reflexões sobre o humano, o inumano e o ser mulher a partir da obra Desesterro (2015) de Sheyla Smanioto.** In: IX Ciclo e II Congresso Internacional de Estudos em Linguagem, Ponta Grossa, 2017. Disponível em: <<https://proceedings.science/ciel-2017/papers/reflexoes-sobre-o-humano--o-inumano-e-o-ser-mulher-a-partir-da-obra-desesterro--2015--de-sheyla-smanioto?lang=pt-br>>. Acesso em: 29 set. 2021.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

DUTRA, Paula Queiroz. **Entre a dor e o silêncio**: a violência contra a mulher em romances contemporâneos. 2019. 178f. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERREIRA, Marcela da Fonseca. **O Homo sacer nas obras Sinfonia em Branco (2001) e Lavoura arcaica (1975)**: as representações da (in)visibilidade e do silenciamento social do gênero feminino. 2020. 106f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) — Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, 2020.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário brasileiro de segurança pública**. Ano 15. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/anoario-brasileiro-seguranca-publica/>>. Acesso em: 07 out. 2021.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Violência doméstica durante a pandemia de COVID-19**. 2ª ed. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/06/violencia-domestica-covid-19-ed02-v5.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2021.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA; INSTITUTO DATAFOLHA. **Visível e Invisível**: a vitimização de mulheres no Brasil. 3ª ed. 2021. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/06/relatorio-visivel-e-invisivel-3ed-2021-v3.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2021.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. 1º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GUIZZO, Antonio Rediver. **O jardim de si**: paisagens líricas de Claudia Roquette-Pinto. 2013. 179f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2013.

GUIZZO, Antonio Rediver; KLUMB, Stefani Andersson. **Entre cães e cadelas**: a constância da figura canina na narrativa de Sheyla Smanioto. *Memorare*, v. 7, n. 1, 2020, p. 167-182. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare\\_grupep/article/view/8994](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/article/view/8994)>. Acesso em: 29 set. 2021.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA; INSTITUTO JONES DOS SANTOS NEVES (org.). **Atlas da violência 2021**. São Paulo: FBSP, 2021. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/212/atlas-da-violencia-2021>>. Acesso em: 29 out. 2021.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade. In: **Cadernos Pagu** (11), 1998, p. 231-273.

MACHADO, Lia Zanotta. **Sexo, estupro e purificação**. Brasília: Série Antropologia. 2000.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MENDES, Gigliola; SILVA, Lucrecia; SOUZA, Marcos Francisco de. Gênero e violência contra a mulher. In: VIZA, Ben-Hur; SARTORI, Myrian Caldeira; ZANELLO, Valeska (org). **Maria da Penha vai à escola: educar para prevenir e coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher**. Brasília: TJDFT, 2017, p. 97-131.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; SOARES, Luiz Henrique Moreira. Desesterro: silêncios, construtos e resistências na literatura latino-americana. In: **LETRAS**, Santa Maria, v. 29, n. 59, 2019, p. 67-78.

ODÁLIA, Nilo. **O que é violência**. 1ª ed. eBook. São Paulo: Brasiliense, 2017.

OLIVEIRA, Dennis de. A violência estrutural na América Latina na lógica do sistema da necropolítica e da colonialidade do poder. **Extraprensa**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 39-57, jan./jun. 2018.

PLUMWOOD, Val. **Feminism and the mastery of nature**. London: Routledge, 1993.

RADUAN Nassar vence o Prêmio Camões 2016. **G1**, São Paulo, 31 mai. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/05/raduan-nassar-vence-o-premio-camoes-2016.html>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. In: **Cadernos Pagu**. (16) 2001, p. 115-136.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Graphium, 2ª reimpressão, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Violência de gênero no Brasil atual**. Estudos Feministas, v. 2, Rio de Janeiro, 1994, p. 443-461.

SANTOS, Jeová Rodrigues dos. **O fenômeno da violência contra a mulher na sociedade brasileira e suas raízes histórico-religiosas**. 2014. 258f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2014.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino**. In: Organon, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33480/21353>>. Acesso em: 15 set. 2021.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; et al (org). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 236-259.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs). **Falas de Gênero**. Tradução de Ana Cecília Adoli Lima. Santa Catarina: Mulheres, 1999, p. 21-55. Disponível em: <[http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan\\_Scott-Experiencia.pdf](http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf)>. Acesso em: 19 ago. 2021.

SMANIOTO, Sheyla. **Desesterro**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

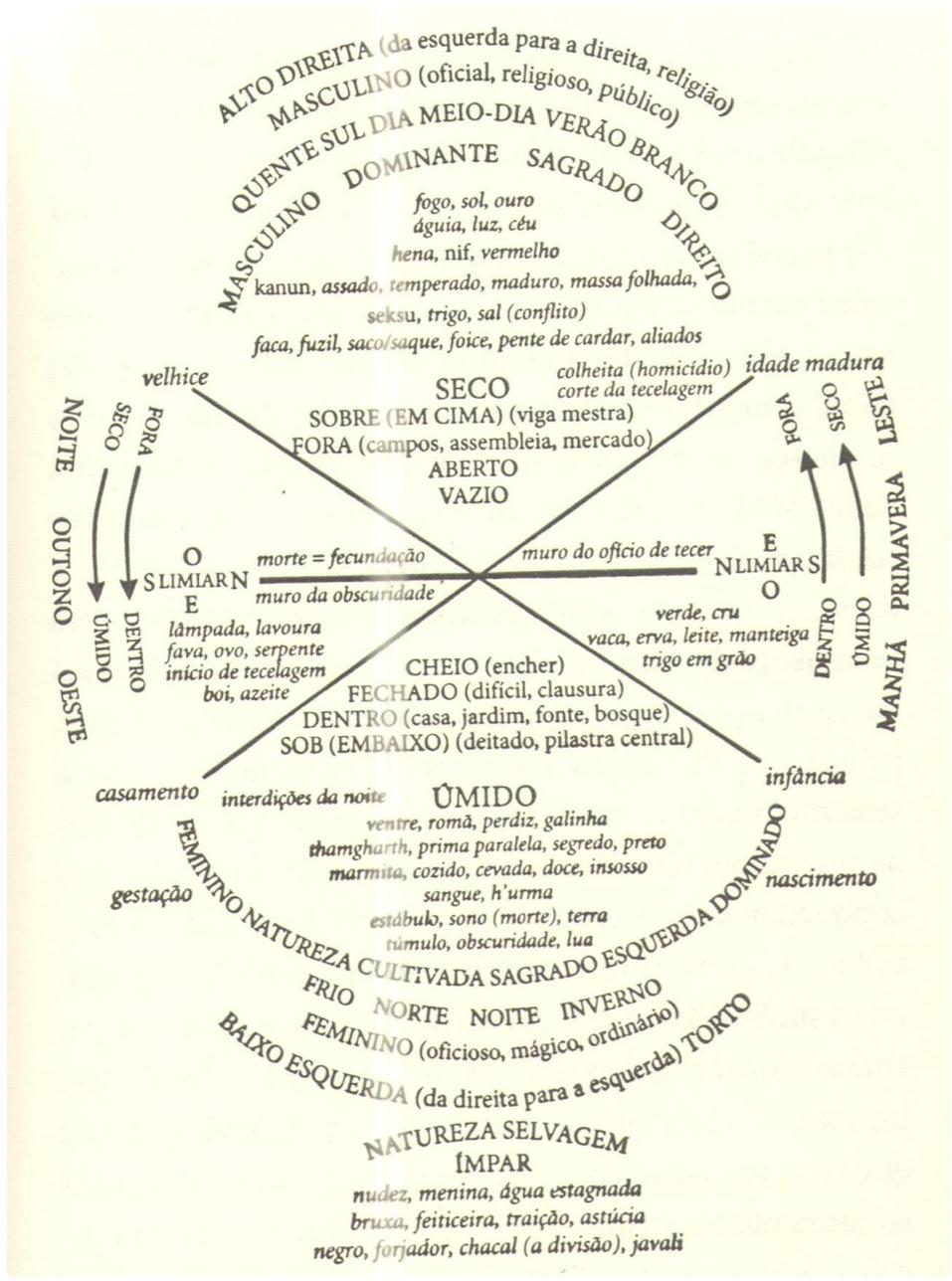
ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 1ª ed., 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 327-336.

### ANEXOS

Figura 1 - Organograma



Fonte: BOURDIEU, 2020, p. 25