



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**MARCELA DA FONSECA FERREIRA**

**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**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Foz do Iguaçu  
2020**

**MARCELA DA FONSECA FERREIRA**

**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**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à elaboração da dissertação do Mestrado em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo

**FOZ DO IGUAÇU  
2020**

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

F383h

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 / Marcela da Fonseca Ferreira. - Foz do Iguaçu, 2020.

107 f.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH), Programa de Mestrado em Literatura Comparada.

Orientador: Antonio Rediver Guizzo.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Lisboa, Adriana, 1970-. Sinfonia em branco. 3. Nassar, Raduan, 1935-. Lavoura arcaica. 4. Mulheres na literatura. I. Guizzo, Antonio Rediver. II. Título.

CDU 82.09(81)-055.2

**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**

Marcela da Fonseca Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à elaboração da dissertação do Mestrado em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo

---

Prof. Dr. Fabrício Cesar de Oliveira

---

Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias  
UNILA

---

Prof. Dr. Emerson Pereti  
UNILA

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

***Dedico a todas e todos que lutam  
pacificamente por uma sociedade justa e  
livre de violência contra as mulheres.***

***Nada é fácil. De alguma forma. Porém, se é verdade que o tempo é imóvel (e apenas as criaturas passam), tudo o que pode importar está germinando no momento presente. Não com o intuito de florescer ou frutificar, mas tão somente para germinar. Para ser semente. Para dizer agora – o que, desse modo, vem ser apenas outra maneira de dizer: sempre.***

***Adriana Lisboa (2001)***

## AGRADECIMENTOS

Este, talvez, seja um dos momentos mais importante para mim, pois só foi possível chegar até aqui com auxílio de algumas pessoas.

Em primeiro lugar, agradeço minha mãe, Neusa, que sempre se demonstrou entusiasmada com meu egresso no Mestrado. De forma acolhedora e sublime, quis ler as obras aqui analisadas. Ao acordar certa manhã, após a leitura do romance, disse: “Marcela, já sei porque este livro se chama *Sinfonia em branco*”. A interpretação sobre o título da obra nasceu graças a ela. Aos meus queridos filhos Maria Luiza e Murilo. Eles, que algumas vezes, precisaram me acompanhar nas aulas de mestrado, compreenderam com muita maturidade minha ausência em alguns momentos, principalmente, nos “passeios em família”. Ao meu marido, Engels, que sempre reforçou minha autoestima em relação ao meio acadêmico, o qual me intimidou durante muito tempo. Acreditou em mim talvez mais do que eu mesma. Ao meu falecido pai, Ivan, que me criou de forma libertadora e crítica, construindo valores e visões de mundo que carrego até hoje.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Antonio Guizzo, que, além de me ensinar muito sobre literatura e, principalmente, sobre o fenômeno da violência, ensinou-me também a paciência e calma. A sua serenidade foi crucial neste percurso para me manter segura e saudável mentalmente.

Agradeço ao professor Felipe Matias dos Santos, a quem admiro tanto. A sua presença foi de suma importância para mim. Além de me auxiliar com várias indicações de leituras, também serviu como inspiração de professor dedicado, crítico e acolhedor. Obrigada por ter me ensinado não somente sobre literatura e história na América Latina, mas também sobre humanidade.

Agradeço, ainda, ao professor Emerson Pereti, que contribuiu com seus apontamentos e sugestões indicadas no exame de qualificação de forma tão sensível, a ponto de perceber minha ansiedade a partir da escrita. Os olhos, afetuosamente desenhados ao longo do texto, possibilitaram-me enxergar meus atropelos. Compreendo a sensibilidade como uma virtude rara. Assim, obrigada por ter participado dessa forma neste momento da minha vida.

Agradeço à professora Patrícia Ramos, com quem me identifico por ser mulher, professora e mãe e que, a partir de uma leitura atenta deste trabalho, trouxe

muitos apontamentos construtivos para este estudo.

Agradeço às professoras Rosângela de Jesus Silva, Mariana Cortez e Débora Cota, mulheres inspiradoras, representativas e empoderadas, que fomentaram meus estudos por meio dos ensinamentos nesse processo.

Agradeço aos meus queridos amigos, Rachel e Fabrício Cesar, que sempre se prontificaram a me ajudar mesmo distante, ouvindo minhas queixas, opinando nos meus devaneios e me acolhendo nos meus momentos conturbados.

Obrigada, Ignácio, por todo carinho e auxílio nas questões burocráticas que este trabalho exigiu.

Por fim, agradeço aos colegas de mestrado, em especial, Cristina e Juliana, com as quais tive a oportunidade e o prazer de criar laços para além da UNILA.



## RESUMO

A obra *Sinfonia em branco* (2001), da autora contemporânea Adriana Lisboa, centra-se na representação da violência sexual sofrida por Clarice e agenciada pelo próprio pai, além das consequências sociais e psicológicas sobre a vida dela e de sua irmã Maria Inês. Já no romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, narra-se a história de André, um jovem do meio rural arcaico que abandona a família para morar na cidade, fugindo da vida da lavoura, da rigidez moral do seu pai e da sua paixão incestuosa pela sua irmã, que é morta pelo pai. Neste trabalho, pretendemos analisar a violência que as personagens secundárias das obras sofrem: o estupro e assassinato da personagem Lina – menina-moça negra, que pertence a uma classe social desprivilegiada – e a violência que Ana sofre durante a narrativa até a sua morte. O apagamento dessas violências apresentado nos romances, tanto pelas vozes discursivas dos personagens quanto pela voz do narrador, levou-nos a engendrar uma análise da representação social e estética das personagens à luz do conceito de *Homo Sacer*, cunhado por Giorgio Agamben. O filósofo italiano apresenta uma discussão sobre a constituição de posições secundárias do plano social sob uma estrutura dupla: *abandono* e *bando*. Esse conceito híbrido, cujo cerne se configura a partir da paradoxal inclusão exclusiva de alguns indivíduos em uma ordem político-jurídica, permitiu-nos entrever nas obras de Adriana Lisboa e de Raduan Nassar a dialética entre pertencimento e exclusão performada nos romances.

**Palavras-chave:** *Sinfonia em branco*. *Lavoura Arcaica*. Violência. *Homo sacer*.

## RESUMEN

En la obra *Sinfonia em branco* (2001), el autor contemporáneo Adriana Lisboa, se centra en la representación de la violencia sexual sufrida por Clarice y la mediación de su padre, así como el impacto social y psicológico en la vida de ella y su hermana María Inés. En la novela *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, narra la historia de Andrés, un joven del medio rural arcaico que abandona a la familia para vivir en la ciudad, huyendo de la vida de la labranza, de la rigidez moral de su padre y de su pasión incestuosa por su hermana Ana, que es muerta por su padre. Sin embargo, en este trabajo, pretendemos analizar la de violencia contra la mujer a partir de los personajes secundarios de las obras, la violación y asesinato del personaje Lina niña muchacha negra que pertenece a una clase social desvalida y la violencia que Ana sufre durante toda narrativa hasta su muerte. El borrado de estas violencias presentadas en las novelas, tanto por las voces discursivas de los personajes como por la voz del narrador, nos llevó a engendrar un análisis de la representación social y estética de los personajes a la luz del concepto de *Homo Sacer*, acuñado por Giorgio Agamben. El filósofo italiano presenta una discusión sobre la constitución de posiciones secundarias del plano social bajo una estructura doble: abandono y bando. Este concepto híbrido, cuyo núcleo está configurado a partir de la inclusión exclusiva paradójica de algunos individuos en un orden político y jurídico, nos ha permitido vislumbrar, en las obras de Adriana Lisboa y Raduan Nassar, la dialéctica entre la pertenencia y la exclusión del realizado en las novelas.

**Palabras clave:** *Sinfonia em branco*. *Lavoura Arcaica*. Violencia. *Homo sacer*.

## Lista de Ilustrações

Fotografia 01 – Adriana Lisboa.....	31
Fotografia 02 – Quadro <i>Sinfonia em branco</i> n° 1 (1862).....	38
Fotografia 03 – Raduan Nassar recebe o Prêmio Camões e critica o governo Temer.....	54
Fotografia 04 – Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019.....	107

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2.</b>	<b>O FENÔMENO DA VIOLÊNCIA: ESCOPO TEÓRICO</b> .....	16
<b>3.</b>	<b>A SINFONIA FEMINISTA</b> .....	34
3.1	SOBRE A AUTORA.....	34
3.2	ANÁLISE DA OBRA.....	40
3.3	FORTUNA CRÍTICA DE <i>SINFONIA EM BRANCO</i> .....	47
<b>4.</b>	<b>O PATRIARCADO ARCAICO</b> .....	55
4.1	APRESENTAÇÃO DO AUTOR RADUAN NASSAR.....	55
4.2	RESUMO E CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA.....	63
4.3	FORTUNA CRÍTICA E ANÁLISE DA OBRA.....	68
<b>5.</b>	<b><i>HOMO SACER</i> – INTERPRETAÇÃO A PARTIR DOS ABANDONADOS</b> ....	75
5.1	A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM LINA E SUA CONDIÇÃO DE <i>ZOÉ</i> .....	75
5.2	ANA E SUA CONDIÇÃO DE <i>HOMO SACER</i> NO UNIVERSO REPRESENTACIONAL DA OBRA.....	79
5.3	O CORPO NEGRO DE LINA E A DANÇA DE ANA – MULHERES “SEDUTORAS”.....	82
5.4	ANA E LINA – VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E FEMINICÍDIO.....	88
<b>6.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	95
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	100
	<b>ANEXOS</b> .....	105
	ANEXO A.....	106
	ANEXO B.....	107

## 1 INTRODUÇÃO

No presente trabalho, foram investigadas as representações da violência a partir de uma análise comparatista dos romances brasileiros *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa e *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, tendo como foco as personagens Lina e Ana, personagens femininas – excluídas e coadjuvantes. Vale ressaltar, portanto, que existiram várias escolhas que foram feitas para delimitar este estudo, tanto na seleção das obras quanto no recorte da temática.

O maior impulsionador dessas escolhas, primeira e precipuamente, deve-se ao fato de eu ser mulher e compreender ontologicamente, desde muito jovem, a dificuldade, o sofrimento e a luta de se viver em uma sociedade violenta, patriarcal e misógina. Já a preferência pela obra *Sinfonia em branco* justifica-se pelo fato de, nessa obra, a personagem coadjuvante sofrer violência sexual – o estupro – e o feminicídio. Há de se considerar, sobretudo, que escolher para este estudo a obra *Sinfonia em Branco* (2001), de autoria feminina, é uma forma de contrapor-se à hegemonia das práticas canônicas, cujas estão vinculadas a aspectos de cunho social, político e intelectual, comandados pelas mãos centralizadoras do poder, que sempre se mostraram seletivas e omissas na representação da mulher na literatura.

Ademais, a escolha por *Lavoura Arcaica* surgiu da inquietação que tive, na primeira leitura da obra, por conhecer a personagem Ana somente pelos olhos do narrador-personagem André, assim como ocorre na leitura de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que também narra a história em primeira pessoa, levando o leitor a desconfiar das informações carregadas de insinuações direcionadas à persuasão, na perspectiva na qual ele é o único ponto referencial. Além disso, as duas obras impressionaram-me pela força metafórica e pela construção da narrativa. Deve-se considerar, também, o meu gosto pelo lirismo em narrativas, mesmo que de forma indireta, nas seleções desses romances.

Por fim, a prioridade por essas duas personagens coadjuvantes das narrativas deve-se ao fato de proporcionar visibilidade a estas que ocupam um papel secundário nas obras; além disso, o fato de construir um trabalho, cujo objeto de análise ainda não foi explorado, possibilita esta pesquisa ser original.

De acordo com Antônio Candido, “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os

problemas”. (1977, p.243). Por este viés, o texto literário exerce um papel essencial na formação histórica e cultural de um povo, haja vista que ele também é fruto deste mesmo sistema social. Portanto, julgamos importante o desenvolvimento dessa pesquisa, primeiro, pelo fato dela possibilitar a discussão de uma temática de suma gravidade que ainda persiste, hodiernamente, que é a violência contra a mulher. Outro ponto relevante deste trabalho é a apresentação de uma outra perspectiva de leitura das obras em questão, traçando uma relação entre dois grandes motes: a violência contra a mulher e as personagens excluídas.

O objetivo central da pesquisa, portanto, é analisar como ocorre violência contra a mulher nas duas obras literárias contemporâneas brasileiras, compreendendo as personagens excluídas e coadjuvantes o conceito de *Homo Sacer*, de Agamben, o qual discute a paradoxal inclusão exclusiva de alguns indivíduos em uma ordem político-jurídica.

O capítulo intitulado “O Fenômeno da Violência: escopo teórico” fez-se necessário para compreender que o termo violência exige algumas reflexões e delimitações para ser articulado com as obras selecionadas, pois possui ramificações e possíveis formas de manifestação. Nesse sentido, a discussão sobre violência torna-se bastante complexa e ampla, com várias possibilidades de significações; varia no tempo e no espaço, segundo os padrões culturais de cada grupo ou época, além de ser tema de várias ciências humanas e sociais. Desse modo, é importante ressaltar que a violência se torna tema de investigação e preocupação de muitos pensadores. Por compreender que os estudos dos conceitos de violência são complexos pela presença de características multifacetadas, buscou-se, nesse capítulo, a título organizacional, traçar um panorama sobre violência e gênero, à luz de Joan W. Scott (1995), Zinani (2006), Bozon (2004), Louro; Felipe; Goellner, (2008), Safiotti (2004), Carloto, (2001) e Bourdieu (2002); encaminhando-se para violência compreendida por Žižek (2014), Arendt (2004) e Chauí (1999); depois, para o conceito *Homo Sacer*, por Giorgio Agamben (2007); e, finalmente, a relação entre violência e literatura, em Jaime Ginsburg (2012), Pellegrini (2008) e Schollhammer (2013). A partir dessa visão do conceito de violência do “todo” para a “parte”, isto é, da compreensão da violência de forma mais abrangente, direcionando o conceito para devida finalidade neste trabalho, é possível estabelecer uma relação entre as semelhanças e as diferenças das duas obras em questão, partindo das duas personagens femininas coadjuvantes das obras.

O capítulo “A Sinfonia Feminista” trata mais especificamente da vida e das obras da autora Adriana Lisboa e, conseqüentemente, das críticas sobre suas produções. Tornou-se pertinente também traçar algumas considerações sobre autoria feminina e estudos de gêneros na literatura de Lisboa. Buscou-se analisar, inclusive, o compromisso da autora com personagens mulheres *abandonadas*. Em seqüência, trago o resumo da obra *Sinfonia em branco*. Posteriormente, foi feito um levantamento das fortunas críticas sobre o romance em análise a fim de buscar uma leitura ainda não explorada.

O capítulo “O Patriarcado Arcaico”, igualmente ao capítulo anterior, fez-se a apresentação da vida e das obras de Raduan Nassar. Desse modo, apresentou-se o resumo e considerações e interpretações relevantes sobre algumas temáticas da narrativa. Por fim, foi feito um levantamento dos principais trabalhos de pesquisa com o intuito de evidenciar os trabalhos que corroboraram para este estudo e também traçar uma nova perspectiva de leitura para o presente trabalho.

Já o capítulo denominado “*Homo Sacer* – Interpretação a partir dos *Abandonados*” tenta responder, basicamente três perguntas: quem são Ana e Lina tanto dentro da obra, quanto na sociedade? Para isso, discorre-se sobre a condição que a personagem Lina ocupa é a *zoé*, conceito desenvolvido por Agamben. Depois, para finalizar esse questionamento, é feita uma análise de como Ana está na condição de *homo sacer* no universo representacional da obra. A segunda indagação é o que leva elas serem “matáveis”? Assim, foi discutido a questão do corpo negro de Lina e a dança de Ana, vista por André como provocante, reforçando o imaginário de mulheres “sedutoras”. E a terceira e última questão é: Quais as conseqüências da condição de *Homo Sacer* e do estereótipo de gênero vinculados a Ana e Lina? Enfim, analisou-se como ocorre tanto a violência simbólica quanto o feminicídio.

Por fim, trago nas considerações finais os principais apontamentos e conclusões deste estudo.

## 2 FENÔMENO DA VIOLÊNCIA: ESCOPO TEÓRICO

De acordo com o 13º Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019 (Anexo 2), os feminicídios corresponderam a 29,6% dos homicídios dolosos de mulheres em 2018. A partir dos números apresentados, observa-se que foram 1.151 casos em 2017 e 1.206 em 2018, ou seja, um crescimento de 4% em números absolutos. Além disso, os dados demonstram que grande parte das vítimas de feminicídio é pobre – 70,7% tinham, no máximo, ensino fundamental, enquanto 7,3% tem ensino superior – e negra (61% das vítimas, contra 38,5% de brancas, 0,3% indígenas e 0,2% amarelas). Além disso, compreende-se que, em 88,8% dos casos, o autor foi o companheiro ou ex-companheiro da vítima.

Destaca-se, sobretudo, que, de acordo com o site Geledés – instituto da mulher negra, que a diferença entre o número de assassinatos de mulheres negras é muito maior do que as não negras.

O estudo mostrou que a taxa de homicídios é maior entre as mulheres negras (5,3) que entre as não negras (3,1) – a diferença é de chocantes 71%. Em relação aos dez anos analisados, os assassinatos de mulheres negras aumentaram em 15,4%, enquanto que entre as não negras houve queda de 8%.<sup>1</sup>

Observa-se, dessa forma, que o lugar da mulher negra permanece na base da hierarquia da sociedade. Esses dados somente confirmam uma situação de imobilismo, de asfixia social, que a conjugação de racismo e sexismo produzem sobre a mulher negra.

É importante lembrarmos que a Lei Nº 13.104, de 9 de março de 2015, conhecida como Lei do Feminicídio, 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. Desse modo, observa-se que a

---

<sup>1</sup> Disponível em: [https://www.geledes.org.br/assassinatos-de-mulheres-aumentaram-64-nos-ultimos-10-anos-mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas/?gclid=CjwKCAiAu9vwBRAEEiwAzvjq-zFplKJa2Ytmxm-Fhl6YpDSrID4l-RZTaJVbpHrKmmQDIFRclRzNkxoC8EAQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/assassinatos-de-mulheres-aumentaram-64-nos-ultimos-10-anos-mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas/?gclid=CjwKCAiAu9vwBRAEEiwAzvjq-zFplKJa2Ytmxm-Fhl6YpDSrID4l-RZTaJVbpHrKmmQDIFRclRzNkxoC8EAQAvD_BwE). Acesso em 02 jan. 2020.



estrutura patriarcal, misógina, falocêntrica e violenta, estabelecida na sociedade, desde o início da colonização, continua atual.

Apesar de o movimento feminista ter crescido e as leis terem sido implantadas, estas, ainda são incipientes e se atendem muito mais na parcela branca, classe média/alta e letrada, sobretudo, pelo esclarecimento sobre seus direitos e sobre os trâmites legais e, além disso, a rigidez da hierarquia e os padrões de desigualdades não se alteraram contribuindo, dessa forma, para a manutenção da exclusão das mulheres e do reforço de uma sociedade patriarcal.

Ademais, a violência evidenciada na pesquisa do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, citada anteriormente, não se reduz somente ao campo material, ela extrapola esse universo e possibilita violências a partir de várias dimensões, como, por exemplo, agressões psicológicas, descrédito em relação à capacidade de trabalhar, pensar e agir socialmente, estereótipos que desqualificam e oprimem as mulheres, culpabilização, estruturas hierárquicas que proporcionam a invisibilização das mulheres, entre outras tantas formas de agressão que poderiam ser pontuadas. Assim, há de ser considerado que a construção social de “ser mulher” é absolutamente danosa, haja vista que corrobora para a manutenção de uma violência que passa a ser naturalizada e legitimada.

Considerando essa realidade, torna-se pertinente compreender, *a priori*, o conceito de gênero a partir da construção cultural coletiva dos atributos de masculinidade e feminilidade. Neste sentido, tal conceito foi criado tanto para distinguir a concepção de sexo, que determina as características biológicas do indivíduo, quanto para evidenciar a tentativa de naturalização das diferenças e desigualdades existentes entre homens e mulheres, diferenças que são de origem cultural e social, e não biologicamente determinadas. Ou seja, para tornar-se homem ou mulher, é necessário submeter-se a um processo de socialização de gênero, baseado em expectativas culturais em relação a cada sexo (LOURO; FELIPE; GOELLNER, 2008).

De maneira similar, Joan W. Scott (1995) explica que o termo “gênero”, em uma análise literal, inicia-se a partir do Movimento Feminista Contemporâneo quando se refere à construção social das relações entre os sexos, visto que o sexo biológico passa a ser inadequado enquanto marca capaz de esclarecer as diferenças e desigualdades sociais conferidas às mulheres e aos homens. Assim, a autora compreende a definição a partir de dois aspectos: o primeiro diz respeito ao fato de o gênero ser um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças

percebidas entre os sexos; o segundo, o gênero sendo entendido como uma forma primária de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995).

Quanto à assimetria das relações de poder entre os gêneros, observa-se que o feminino ocupa a esfera inferior na maioria das culturas que adotam essa lógica estritamente binária e hierarquizada.

Segundo Françoise Héritier, o corpo e a observação das diferenças ligadas à reprodução (humores corporais, esperma, sangue menstrual, leite materno) são 'a matéria prima do simbólico' e do pensamento lógico, este também um pensamento binário. Essas classificações dualistas, que ordenam tanto o corpo quanto todas as outras coisas do mundo, produz um sistema geral de oposições [...] Dentro dessa lógica estritamente binária e hierarquizada, o feminino está sempre assinalado no lado inferior, mesmo quando existe uma certa arbitrariedade quanto aos outros termos. (BOZON, 2004, p. 21).

Nesse sentido, é importante verificar que as categorias de masculino e feminino, nessa ótica binária/dualista, classificariam todos os seres humanos e formariam, em cada cultura, um sistema, seja ele, de gênero ou simbólico, o qual compreende o sexo como conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Nessa perspectiva de gênero, o conceito do sexo, em diversas culturas, é compreendido como sendo sistematicamente relacionado à organização da desigualdade social (CARLOTO, 2001). Desse modo, surge a violência contra as mulheres, a qual sempre foi presente na trajetória da evolução humana e ocorre em todas as esferas do convívio social.

De acordo com Zinani (2006), os estudos de gênero, além de evidenciarem a diferença entre os gêneros, também tornaram manifesta a subordinação da mulher em várias esferas da sociedade, o que originou organizações para a discussão dos direitos das mulheres. Tais movimentos, de alguma forma, "realimentaram as transformações e facultaram a evolução desses estudos, possibilitando que o gênero feminino adquirisse visibilidade" (p. 254).

Nesse contexto, convém destacar que o conceito "violência contra as mulheres" surge na década de 1970, por meio do movimento feminista, cujos atos seriam justificados pelo fato de as mulheres, submissas culturalmente aos homens, sofrerem formas de violência que podem ser relacionadas ao gênero a que pertencem. Saffioti (2004, p.17) observa que "[...] Trata-se de violência como uma ruptura de

qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral" voltada contra mulheres.

De modo semelhante, Bourdieu (2002) aduz que a violência contra a mulher está relacionada ao exercício do poder simbólico. Sob essa óptica, a mulher é representada como objeto ou símbolo, cuja atribuição, no terreno das trocas simbólicas, é manter o capital simbólico que se concentra em benefício das forças de dominação, com a finalidade de perpetuar o poder dos homens.

Em tal perspectiva, a violência simbólica, tratada na obra *Dominação Masculina*, de Bourdieu (2002), investiga qual é a dimensão simbólica dessa dominação, ou seja, como ela se estabelece socialmente, vindo de um processo de imposição dissimulada de um arbitrário cultural como cultura universal. Assim, passa a ser livre de qualquer suspeita porque está legitimada (ela é portadora de um discurso do universal).

Ademais, o autor compreende que a violência simbólica se constrói de forma despercebida:

Na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência dessa submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2002, p. 5).

Neste sentido, o autor ainda enfatiza que esse tipo de violência se confunde com um estado de normalidade, parece estar na "ordem das coisas", por estar dentro de nossas categorias de entendimento, ou seja, da forma em que se compreende o mundo. Assim, a violência simbólica legitima a violência na prática.

Em leitura análoga, Chauí (1999) menciona que o fato de não considerar determinadas estruturas e relações sociais como interações violentas (no Brasil, especificamente), corrobora para a falsa compreensão de que a violência é um fato esporádico superável:

Dessa forma, as desigualdades econômicas, sociais e culturais, as exclusões econômicas, políticas e sociais, o autoritarismo que regula as relações sociais, a corrupção como forma de funcionamento das

instituições, o racismo, o sexismo, as intolerâncias religiosa, sexual e política não são consideradas formas de violência, isto é, a sociedade brasileira não é percebida como estruturalmente violenta, e, por isso, a violência aparece como um fato esporádico superável. (CHAUI, 1999, p. 3).

Bourdieu (2002) denomina como *paradoxo da doxa* essa condição na qual a dominação passa a ser considerada como natural pelos dominados.

Ainda para o autor, “gênero” é compreendido como um conceito relacional e uma estrutura de dominação simbólica em que o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas, produzindo significados no mundo social que se estendem aos corpos e *habitus* dos agentes. Assim, ele aponta que a persistência das relações de poder e dominação de gênero estão relacionadas ao conceito de *habitus*, o qual o autor define como:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações e possibilita o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas graças à transferência analógica de esquemas, adquiridos em uma prática anterior. (BORDIEU, 2002, p. 261).

Desse modo, para Bourdieu, existe uma relação dialética entre agente social e a estrutura social. Assim, ele compreende que ocorre uma mediação entre essas duas esferas e o que medeia isso é o *habitus*, o qual, além de ser um *modus operandi*, que apenas orienta e organiza determinada prática, são também “estruturas estruturadas” que funcionam como “estruturas estruturantes”.

Dessa forma, ao mesmo tempo que geram e determinam condutas e compreensão, tais condutas e compreensões também passam a estruturar as posteriores - o agente deixa de ser um apêndice da estrutura para voltar a criar, a agir, a inventar mesmo que apenas em certas condições restritas pela própria estrutura que antecede, e tudo acontece de maneira inconsciente para o agente individual, sem a coordenação voluntária.

Em outras palavras, é possível analisar o *habitus* como uma grade de “leitura” que os indivíduos dispõem para não somente “ler” e compreender a vida social, mas também a estrutura a partir da qual agem na vida social. Nessa perspectiva, Bourdieu denomina *habitus* como disposições incorporadas pelos atores sociais ao longo de seu processo de socialização, o qual integra experiências

anteriores, e atua como uma matriz de percepções, apreciações e ações presentes e futuras. Essa matriz, por sua vez, produz os esquemas inconscientes que são internalizados e postos em prática a partir de estímulos conjunturais de um campo social.

A noção de Campo, desenvolvida por Pierre Bourdieu, permite-nos reconhecer e analisar, sob perspectivas das dinâmicas do poder e da violência simbólica, as peculiaridades de espaços sociais que se constituem como:

[..] uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Essas posições estão objetivamente definidas, em sua existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação presente ou potencial (*situs*) na estrutura de distribuição das diferentes espécies de poder (ou capital) cuja posse comanda o acesso a vantagens [lucros] específicas que estão em jogo no campo, assim como por sua relação objetiva com as outras posições (dominação, subordinação, homologia, etc.). (BOURDIEU, WACQUANT, 2005, p. 150).

Corroborando o pensamento de Bourdieu, Eleonora Menicucci de Oliveira (2007), socióloga brasileira, ex-ministra da Secretaria de Políticas para as Mulheres e professora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), destaca que, do ponto de vista sociológico, a violência contra a mulher está, também, vinculada a desigualdades de natureza econômica, política, social e cultural, historicamente construídas e culturalmente enraizadas nos vários segmentos da sociedade, como uma modalidade de violência das mais complexas por estar associada a danos físicos, psíquicos e morais, envolvendo poder de dominação, coação e desigualdades sociais.

A partir dessa discussão, é possível ressaltar que Slavoj Žižek, em sua obra *Violência* (2014), analisa o fenômeno da violência a partir de uma perspectiva que avalia tanto as manifestações visíveis quanto as invisíveis da violência. Para Žižek, a violência não se reduz somente a sua dimensão visível, denominada violência subjetiva, a qual é perpetrada por um agente facilmente identificável, mas também é constituída por *dimensões invisibilizadas*, como a violência simbólica e a violência sistêmica, sendo que esta última, para o autor, tem suas raízes arraigadas na ordem do capital. Assim, Žižek considera três tipos de violência: a) a subjetiva, que é a mais visível, exercida por um agente *claramente identificável*, a violência que nos intimida e amedronta porque é agenciada pelos indivíduos de forma direta, também compreendida como a “perturbações do normal”, ou seja, do estado pacífico das

coisas; b) e a objetiva, dividida em duas modalidades: a violência sistêmica, definida como a violência inerente a este “normal estado de coisas” e que nasce dos efeitos catastróficos dos sistemas políticos, jurídicos e econômicos que constituem e perpetuam as assimetrias sociais; e a simbólica, a mais fundamental forma de violência, que pertence à linguagem como tal, por sua imposição de um certo universo de significado.

Embora Žižek traga para a discussão exemplos que fogem do escopo do trabalho, como a rebelião dos árabes na periferia de Paris, os vários saques que ocorreram após o furacão Katrina, em 2005, o conflito existente entre Israel e os palestinos, e o racismo europeu e estadunidense; o ponto central da análise que nos interessa é a percepção de que todos entendemos as manifestações mais evidentes da violência, isto é, o aspecto visível.

Porém, as manifestações visíveis não são suficientes para compreender o fenômeno da violência, pois existe uma violência que não tem visibilidade, embora tão perversa quanto a subjetiva: a violência simbólica. Dessa forma, há uma violência que se constrói no campo simbólico, ou seja, a maneira como as pessoas incorporam e agem para mascarar a compreensão e a visibilidade dessa violência mais fundante. Ademais, Žižek (2014) salienta que a estigmatização da violência subjetiva em nome da ordem democrática é um mecanismo ideológico que “colabora no processo de tornar invisíveis as formas fundamentais da violência social” (p.131).

Para o autor, a violência simbólica manifesta-se de forma mais expressiva na nossa consciência quando há tolerância nessas práticas que tendem a ser *invisibilizadas*. Ou seja, o discurso da tolerância é um exercício sistemático da violência, como, por exemplo, quando a violência simbólica evidencia a dominação cultural hegemônica, isto é, é violência que se verifica quando uma classe dominante impõe sua cultura às classes dominadas. Torna-se, assim, a violência perpetrada na linguagem.

Além disso, Žižek ressalta que a violência simbólica só é efetiva quando incorporada aos discursos do próprio oprimido, forma de racionalização que serve para manter as formas de exercício de poder, nas diversas formas que ele possa se apresentar.

É importante considerar aqui que, apesar de Žižek construir seus conceitos sobre violência a partir de exemplos com as problemáticas existentes dos povos Árabes, ou das questões das regiões periféricas de Paris, não isenta o Brasil

da violência simbólica. Nessa direção, Mauro Iasi – pesquisador, político e professor universitário brasileiro, também poeta com diversos poemas publicados, incluindo uma coletânea deles intitulada *Meta amor fases* –, afirma:

[...] o que Žižek falou no livro, apesar de falar de árabes, pobres em Paris estava e (estaria) acontecendo no Brasil. Parecia que no universo da consciência simbólica no Brasil, gerou-se uma impressão que o Brasil se escapava de um mundo tão tumultuado, que era o mundo contemporâneo. O mundo pegando fogo e o Brasil tudo tranquilo. Parece a frase que permeava alguns intelectuais e alguns governantes brasileiros é que ‘ainda bem que o Brasil não faz parte do mundo havia uma crise mundial, mas o Brasil era um oásis onde tudo estaria tranquilo<sup>2</sup>

Nesse sentido, Iasi ainda aduz que o Brasil foi construído por meio de um mito que tenta, no campo simbólico, articular e desarmar nossas próprias contradições. Por exemplo, para o racismo, é construído o mito da democracia racial<sup>3</sup>, forma de violência simbólica sobre a violência objetiva do racismo. Do mesmo modo, há de se considerar também que esses mitos como harmonia de classes, mito da cordialidade<sup>4</sup>, da paz social do Brasil sobrepõem à violência da luta de classes no país. Todos os mecanismos construídos a partir de uma tolerância ramificam-se para outras dimensões, inclusive, para a violência específica sobre a mulher.

Neste aspecto, Žižek compreende que há uma violência objetiva sistêmica resultante do sistema capitalista, mas que as violências subjetiva e

<sup>2</sup> Violência, de Žižek: debate com Mauro Iasi. TV Boitempo. Livraria Gramsci – RJ, 2014. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=7WSOA\\_KZCIU](https://www.youtube.com/watch?v=7WSOA_KZCIU)>. Acesso em 12 mai 2019.

<sup>3</sup> O conceito de democracia racial, com o intuito de descrever as relações raciais no Brasil, refere-se à crença, de alguns estudiosos, que no Brasil não há racismo e discriminação racial, pois os brasileiros não enxergariam uns aos outros através da lente de raça/etnia e não abrigariam o preconceito racial em relação ao outro. O conceito foi cunhado pelo sociólogo Gilberto Freyre, em sua obra *Casa Grande & Senzala*, em 1933. Apesar de Freyre não ter usado este conceito em sua obra, passou a adotá-lo em publicações posteriores e sua teoria foi disseminada por outros estudiosos até popularizarem tal ideia. No entanto, muitos críticos compreendem que tal conceito seja um mito que obscurece a realidade do racismo no Brasil, uma vez que, quando o Estado assume a ausência de preconceito étnico-racial, este não desenvolve políticas públicas para o combate à discriminação.

<sup>4</sup> Popularmente, a cordialidade é compreendida como sentimento afável, consistindo numa característica positiva do povo brasileiro. No entanto, Sérgio Buarque de Holanda, em sua obra *Raízes do Brasil* (1936), elabora o conceito de homem cordial, destacando a importância da herança cultural da colonização. Por meio do conceito de “homem cordial”, o autor destaca a importância da herança cultural da colonização portuguesa no Brasil, defendendo a ideia de que a “cordialidade” dos brasileiros configurou uma relação problemática entre instâncias públicas e privadas. No entanto, muitos estudiosos analisaram a teoria de Holanda como geneticista, pois propõe a existência desse espírito cordial dos brasileiros. Assim, o homem brasileiro como cordial teria sido colocado como característica nata da chamada “raça brasileira”.

simbólica parecem apontar a questão da violência como resultado da sociabilidade humana, ou melhor, das relações conflitantes de classe. Žižek critica, como dito anteriormente, o conceito de tolerância, considerado por alguns como uma das virtudes éticas da sociedade contemporânea. Para o autor, a tolerância é uma espécie de violência, de elogio à violência invisível.

Hannah Arendt (2004), por sua vez, tece considerações sobre a violência, em sua obra *Da Violência*, sob uma ótica que se inicia com a necessidade de conceituação e diferença entre “poder”, “força”, “vigor”, “autoridade” e “violência”.

O “poder” está relacionado à habilidade humana de não somente agir, mas de agir em comum acordo. Dessa forma, ele não é propriedade de um indivíduo, pertence a um grupo e existe apenas enquanto este se mantiver unido. Ao dizer que alguém está “no poder”, subtende-se que se refere ao fato de encontrar-se esta pessoa investida de poder, por certo número de pessoas, para atuar em seu nome. Na medida em que o grupo sobre o qual se originara o poder desaparece, some também “o seu poder” (p. 24).

Assim, a “força” – que é usada normalmente como sinônimo de violência –, sobretudo quando a violência é usada por meios coercitivos, deveria ser reservada, na linguagem terminológica, para designar as “forças da natureza” ou as “forças das circunstâncias”, isto é, para indicar a energia liberada por meio de movimentos físicos ou sociais. Nesse sentido, a autoridade apontaria para postos de hierarquia, para aqueles que mandam e aqueles que obedecem.

Já o “vigor” corresponde a qualidade de um indivíduo possuir uma grandeza física ou mental, por meio desse vigor, a pessoa tem a vocação de dominar, não por meio da força ou pela imposição, mas pelo vigor que contagia o outro, que se deixa contagiar pelo outro e responde automaticamente com submissão.

Desse modo, o conceito de “autoridade” pode ser aplicado às pessoas. Existe a autoridade pessoal, por exemplo, a relação entre pai e filho, professor e aluno, ou de cargos. A principal característica é o reconhecimento, sem discussões, por aqueles que são solicitados a obedecer. Nesse caso, não há necessidade de coerção ou persuasão. Para se conservar a autoridade, é imperativo o respeito pela pessoa ou pelo cargo.

A “violência”, de acordo com a autora, baliza-se por seu caráter instrumental, ou seja, seus instrumentos são utilizados e concebidos para o propósito



da multiplicação do vigor – independência – natural até que, na última etapa de desenvolvimento, possam substituí-lo.

A partir das explicitações de cada categoria, Arendt localiza a violência enquanto fenômeno perceptível e determinável:

A “violência”, finalmente, como já disse, distingue-se por seu caráter instrumental. Do ponto de vista fenomenológico, está ela próxima do vigor, uma vez que os instrumentos da violência, como todos os demais, são concebidos e usados para o propósito da multiplicação do vigor natural até que, no último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo. (ARENDR, 2004, p. 28).

Arendt ainda menciona a diferença entre violência e poder. “O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto” (p. 27). Nesse sentido, se por um lado, o poder assenta no número e extrai daí a sua mais-valia; por outro, a violência é frequentemente a única maneira que uma qualquer entidade encontra para se sobrepor ao poder de muitos. Dessa forma, a autora compreende que o poder tem uma essência própria, diferente da violência, a qual necessita de emprego ou de instrumentalização para poder inscrever um fim qualquer, ou seja, a violência sempre precisa de justificação quando, contraditoriamente, não tem qualquer justificação.

Arendt considera também que a ciência política deveria traçar a distinção entre ‘poder’, ‘força’, ‘vigor’, ‘autoridade’ e ‘violência’. De acordo com a autora, a ‘violência’ tem relação com os demais conceitos, mas isso não significa que sejam sinônimos. Por esse viés, na comparação entre ‘poder’ e ‘violência’, pode-se apresentar “a violência como última opção para que a estrutura de poder seja mantida” (p. 29) e, dessa forma, compreender que a “violência é um pré-requisito do poder” (p. 29).

Outro conceito a ser considerado pela filósofa é relacionado à agressividade humana. Para ela, a agressividade, compreendida como um impulso instintivo, assumiria o mesmo papel que os instintos sexual e nutritivo no processo vital do indivíduo e da espécie (ARENDR, 2004, p. 38). Nesse sentido, a violência não é nem animalesca nem irracional, isto é, compreender que a violência se origina do ódio é um lugar comum, assim, o ódio é considerado irracional e patológico, entendendo que este não é uma reação automática à miséria e ao sofrimento, conforme mostra o fragmento a seguir:

Dizer que a violência origina-se do ódio é usar um lugar-comum, e o ódio pode certamente ser irracional e patológico, da mesma maneira que o podem ser todas as demais paixões humanas. É possível, indubitavelmente, criar condições que desumanizam o homem – tais como os campos de concentração, a tortura, a fome – porém, isto não significa que se tornem semelhantes aos animais; e nestas condições, não é o ódio ou a violência, mas a sua ausência conspícua que constitui o mais claro sinal de desumanização. O ódio não é de forma alguma uma reação automática à miséria e ao sofrimento como tais; ninguém reage com o sentimento de ódio a uma doença incurável ou a um terremoto ou a condições sociais que parecem imutáveis. Somente onde houver razão para suspeitar que as condições poderiam ser mudadas e não o são é que surgirá o ódio. Somente onde o nosso senso de justiça for ofendido é que reagiremos com ódio, e essa reação não refletirá de maneira alguma um dano pessoal, conforme demonstra toda a história da revolução, onde invariavelmente os membros das classes altas deflagravam e em seguida lideravam as rebeliões dos oprimidos e tiranizados. A violência é um recurso enormemente tentador quando se enfrenta acontecimentos ou condições ultrajantes, em razão de sua proximidade e rapidez. (ARENDRT, 2004, p. 39).

Desse modo, torna-se pertinente lembrar que Marilena Chauí, em *Ensaio: ética e violência*, conceitua a violência a partir de uma perspectiva que a compara com a moral e a ética ao afirmar que uma ação só se considera ética se for consciente, livre e responsável e só será virtuosa se estiver conforme com o bom e o justo. De acordo com a autora, a ética existe pela e na ação dos sujeitos individuais e sociais, devido às formas de sociabilidade criadas pelas ações humanas em condições históricas determinadas. A partir da comparação com a ética e com a moral, Chauí (1999) elenca as seguintes características da violência:

1- tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2) todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, brutalizar); 3) todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4) todo ato de transgressão contra o que alguém ou uma sociedade define como justo e como um direito. (CHAUÍ, 1999, p. 3).

Chauí enfatiza, ainda, que a violência se opõe à ética pelo simples e fundamental motivo de que se volta contra seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade, isto é, volta-se contra aquilo que não é uma coisa. Nesse

sentido, a ética é inseparável do sujeito racional, livre, responsável, voluntário; enquanto a violência é tudo que age contra essa natureza do sujeito.

A autora também destaca que a produção da violência em nossa sociedade não ocorre de maneira desordenada, mas sim, orquestrada por uma ordem social que também a *invisibiliza* por uma série de dispositivos:

1) Um dispositivo jurídico, que localiza a violência apenas no crime contra a propriedade e contra a vida; 2) um dispositivo sociológico, que considera a violência um momento de anomia social, isto é, como um momento no qual grupos sociais "atrasados" ou "arcaicos" entram em contato com grupos sociais "modernos", e, "desadaptados", tornam-se violentos; 3) um dispositivo de exclusão, isto é, a distinção entre um "nós brasileiros não-violentos" e um "eles violentos", "eles" sendo todos aqueles que, "atrasados" e deserdados, empregam a força contra a propriedade e a vida de "nós brasileiros não-violentos"; e 4) um dispositivo de distinção entre o essencial e o acidental: por essência, a sociedade brasileira não seria violenta e, portanto, a violência é apenas um acidente na superfície social sem tocar em seu fundo essencialmente não-violento - eis por que os meios de comunicação se referem à violência com as palavras "surto", "onda", "epidemia", "crise", isto é, termos que indicam algo passageiro e acidental. (CHAUÍ, 1999, p. 3).

Igualmente, cabe observar que a definição dada pela autora nos permite ampliar a compreensão sobre a violência e a magnitude desse fenômeno em nossa sociedade, visto que a desigualdade social, as variadas formas de exclusão, o racismo e o sexismo, por exemplo, acabam não sendo considerados formas de violência.

Nesse sentido, as considerações sobre a violência neste capítulo, a partir das perspectivas desses autores, são suficientes para verificar, primeiramente, que o tema violência é bastante complexo; além disso, observa-se que o conceito de violência ganha na contemporaneidade uma grande relevância, haja vista que ainda é um dos problemas mais urgentes. Dessa forma, torna-se necessário delimitar, para este trabalho, o conceito *Homo Sacer*, por Giorgio Agamben (2007).

Na concepção do filósofo italiano, *Homo sacer*<sup>5</sup> é um conceito que pode designar uma vida que não vale nada, isto é, uma vida matável<sup>6</sup>. Assim, o *Homo sacer*

<sup>5</sup> *Homo sacer* é literalmente uma expressão em latim que, significa 'homem sagrado'. Agamben utiliza o termo para designar a condição de alguns grupos sociais na história recente.

<sup>6</sup> De acordo com o autor: "*Uccidibile*, no original, de *uccidere* 'matar ou provocar a morte de modo violento'. Introduce-se esta forma tanto curiosa do verbo matar por fidelidade ao texto original, e que equivaleria a exterminável, no sentido de que a vida do *homo sacer* podia ser eventualmente exterminada por qualquer um, sem que se cometesse uma violação. Adiante, de modo análogo, traduziremos *uccidibilità* por *matabilidade*". (p.182).

encontra-se na intersecção entre a “matabilidade” e a “insacrificabilidade”, ou seja, a dimensão valorativa de sua vida é reduzida a tal modo que ele é excluído não só do direito humano como também direito divino (pode ser morto sem que um crime seja cometido e sua vida também não é digna de sacrifício aos deuses). Embora seja uma figura religiosa e jurídica da antiguidade romana, de um tempo em que religião e direito ainda não estavam completamente separados, segundo Agamben, a estrutura político-jurídica de todas as sociedades, inclusive as modernas, continua a distinguir os *Homo sacer*, aqueles cuja vida é irrelevante e passa a ser impunemente eliminada, das pessoas que gozam plenamente dos direitos pessoais e sociais. Assim, o *Homo Sacer* é aquele que é *abandonado do bando*, isto é, pertence ao bando não mais como integrante, mas na paradoxal condição de pertencer por estar excluído.

Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonada por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem. Dele não é literalmente possível dizer que esteja fora ou dentro do ordenamento. (AGAMBEN, 2007, p. 36).

Neste ponto, Agamben vai posicionar a figura do *Homo Sacer* em simetria contrária a figura do *Soberano*. O soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* – Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera. (p. 91) – assim, *Homo Sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos.

Nessa perspectiva, de acordo com a apreensão das categorias desenvolvidas por Agamben, é relevante ressaltar a compreensão de “bando”, haja vista que, para o autor, a relação de exceção é uma relação de bando, ou seja, aquele que foi banido/excluído do grupo não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas, de fato, é abandonado por ela, isto é, este indivíduo é colocado em risco no limite em que vida e direito, externo e interno, se embarçam. Dele não é possível compreender que esteja fora ou dentro do ordenamento (2007, p. 36).

Desse modo, o esquema da exceção aumenta quando a lei se aplica desaplicando-se (AGAMBEN, 2007, p. 57), isto é, gerando a estrutura de bando, que liga os dois polos da exceção: “a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano” (AGAMBEN, 2007, p. 117), e a opção de matar sem cometer homicídio e sem celebrar

sacrifício. Agamben afirma ainda que “É esta estrutura do bando que devemos aprender a reconhecer nas relações políticas e nos espaços públicos em que ainda vivemos” (2007, p.117).

No paradoxo inclusão-exclusão, Agamben (2007) ainda observa que o termo “vida”, para os antigos gregos, possuía dois significados: “[...] *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo [...] uma vida qualificada, um modo particular de vida” (p. 9). No caso do *homo sacer*, o filósofo aponta que a vida sacra é a zona de indistinção, nem *bíos* político nem *zoé* natural, mas a vida na qual estes dois segmentos “implicando-se e excluindo-se um ao outro, estes se constituem mutuamente” (p. 98).

Mais adiante em seu pensamento, Agamben relaciona estes conceitos a duas categorias fundamentais para a análise proposta neste trabalho: Povo e povo. De um lado o Povo como corpo político integral; de outro lado, o povo, como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos.

[...] lá, uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui, uma exclusão que se sabe sem esperança; em um extremo, o estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a escória [...] vida nua (povo) e existência política (Povo), exclusão e inclusão, *zoé* e *bíos*. (p. 184).

Ou seja, para o filósofo, o termo povo carrega a fratura biopolítica fundamental – não está incluído no todo do qual faz parte, mas sua exclusão não é nunca definitiva, porque ainda pertence àquele grupo; e a política de nosso tempo é a implacável tentativa de preencher essa fissura eliminando o povo dos excluídos. Por isso, adverte Agamben, o povo é a vida nua que a modernidade (por meio dos sistemas jurídicos, políticos e econômicos) cria em seu interior, mas cuja presença não consegue tolerar.

Sob estas complexas proposições apresentadas pelo filósofo italiano, buscamos, na seção da análise das obras, estabelecer uma relação com a representação da personagem Lina no romance *Sinfonia em branco* e da personagem Ana na obra *Lavoura Arcaica*. Assim, é válido lembrar que a literatura e a violência estão conectadas no sentido de romper com a automatização da realidade. Segundo Schollhammer, a literatura procura na violência “um veículo para uma experiência

criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 112). Além disso, com a temática da violência, a literatura encontra a “renovação dos moldes do realismo do século XIX para um neorrealismo adequado à complexidade da experiência social do século XX” (p. 112).

Em breve análise, com a permanência do projeto colonial, a literatura apresenta textos com marcas representativas das mais diversas formas e faces da violência. Ao observar que a literatura trata das várias possíveis manifestações de violência ao longo de nossa formação enquanto nação, é possível entender que sempre estivemos imersos em um contexto que implica de uma forma ou de outra a violência, seja ela traçada de uma forma mais explícita, ou de maneira “aceitável” por uma sociedade.

Jaime Ginzburg compara a violência em Hegel e Adorno e destaca que, para Hegel, a violência presente na épica segue o “princípio da necessidade, segundo o qual tudo o que acontece, acontece porque deve acontecer [...] para assegurar a unidade da forma” (GINZBURG, 2012, p. 75). Nesse sentido, aduz que é um caso de “violência legitimada” (p. 76), pois o herói épico é superior aos demais e essa grandeza diante dos outros configuraria a superioridade da nação. Assim, o herói épico tem o dever de agir dessa forma para cumprir um desígnio divino, cujo resultado é para um bem coletivo. Logo, observa-se que as ações cruéis seriam legitimadas, e a atitude de crueldade do herói épico está acima das censuras, não podendo ser reprovado: “O herói épico não deveria ser culpado moralmente por agredir ou matar, em épocas heróicas” (p. 80). Assim, o autor considera que a violência seria “legitimada como elemento constitutivo do gênero [épico]” (p. 80) e acrescenta que o “culto aos heróis, ainda que violentos e cruéis, está ligado a um culto de coletividades soberanas, que não precisam nem devem sentir remorso com relação aos inimigos que matam” (p. 38). Portanto, Ginzburg explica que Hegel explora a questão da violência como um elemento constitutivo da arte no caso o gênero épico.

Sob outro aspecto, o autor salienta que Adorno reflete sobre a arte, mas articulando “a discussão das condições de produção e recepção das artes no século XX com uma erudita reinterpretação da tradição filosófica de debates de categorias utilizadas para discutir as diversas formas de arte, inclusive, e em destaque, categorias hegelianas” (p. 80-81). O autor compreende que Adorno, diferentemente de Hegel, não trabalha com classificações tradicionais, a saber, periodização ou

gêneros, já que julga impossível trabalhar com tais classificações no contexto em que escreve, o pós-guerra, conforme compreende em Adorno:

[...] há um movimento de dissolução de diversas classificações tradicionais, tanto em termos de periodização como de gêneros. A convicção de que a arte só pode ser compreendida em sua concretização histórica impede que haja um conceito essencialista e, com isso, afasta uma síntese generalizadora. (GINZBURG, 2012, p. 81).

Os autores divergem também, de acordo com Ginzburg, no ponto em que Hegel considera que o traço negativo em uma obra é parte integrante da própria obra, ou seja, um valor afirmativo. Já Adorno, antagonicamente, compreende tal traço como um valor negativo, haja vista que nem a arte nem a existência teriam condições de receber uma síntese positiva. Assim, Adorno considera que a violência não poderia ser um elemento constitutivo da arte como Hegel propôs ao pensar a épica, mas estaria ligada à questão contextual. Dessa forma, o filósofo vai além da ideia de totalidade fechada ou unidade, ambas análogas ao pensamento de Hegel acerca da épica; ele entende que o indivíduo crítico não conseguiria um afastamento para emitir seu julgamento:

Adorno expõe a situação do crítico dentro de aporia similar. Ao apontar problemas e contradições da sociedade, não é possível se colocar em um lugar externo a ela. O crítico o faz de dentro da sociedade, de modo que está inscrito nas contradições, e não imune a elas. (GINZBURG, 2012, p. 83).

Portanto, de acordo com Ginzburg, Adorno abandona uma postura reflexiva imanente à obra. Ao transportar essas ideias para um contexto de violência, conforme ponderou o filósofo, significa que se pertencemos e estamos imersos em determinado contexto, torna-se impossível um distanciamento para a emitir um juízo objetivo, imparcial. Nessa perspectiva, não existe uma síntese totalizante da obra de arte e toda tentativa se converte em falsidade. Desse modo, torna-se uma aporia, isto é, “uma negatividade constitutiva da obra de arte”, uma unidade que “nunca se conclui, sob o risco de contrariar os fundamentos de sua própria constituição” (p. 86). Nesse contexto, Ginzburg explicita:

Se a violência entra no campo estético, e a arte se submete a uma síntese totalizante, e nesta tudo se unifica, para a perspectiva adorniana, isso seria abrir mão do “elemento antibárbaro da arte”, seria configurar a violência sem “melancolia da forma”. Desse modo, as condições de possibilidade de a arte cumprir um papel favorável ao reforço acrítico de presença da violência estariam dadas. (GINZBURG, 2012, p. 87).

Assim, Adorno não só contradiz o papel que Hegel atribuía à obra – e à obra épica em particular – como síntese e sublimação da violência “legítima”, mas desvirtua toda tentativa de chegar a uma unidade e homogeneidade do discurso poético. A partir dessas concepções, o autor procura encontrar, sobretudo na estrutura formal das obras literárias, os rastros deixados pelo impacto da violência, analisando como a forma coercitiva do Poder – e da brutalidade que o rege e através da qual ele se exprime – pode incidir sobre a forma do discurso. Isto é, Adorno não percebe a violência apenas como uma parte da estrutura interna de uma obra de arte, mas como uma construção dialógica entre obra e contexto, originada das condições históricas e materiais de uma época, representação sob a qual se encontram possibilidades interpretativas.

Tânia Pellegrini, por sua vez, assevera que a violência “surge como organizadora da própria ordem social brasileira e como um elemento constitutivo da cultura” (PELLEGRINI, 2008, p. 179). Contudo, tal “violência constitutiva”, historicamente, não se apresenta da mesma forma. Afirmar o contrário é tomar uma “posição universalista” em que “os atos violentos seriam basicamente expressões de um mesmo princípio, uma espécie de violência genérica e universal”, conforme Ginzburg (GINZBURG, 2012, p. 26).

Por fim, a partir das discussões propostas por esses autores, visamos balizar a análise da violência contra as personagens femininas Lina, de *Sinfonia em branco* e Ana, de *Lavoura Arcaica*, as quais são excluídas e coadjuvantes das obras.



### 3. A SINFONIA FEMINISTA



Fotografia 1 - Adriana Lisboa. Fonte: [www.adrianalisboa.com](http://www.adrianalisboa.com)

### 3.1 SOBRE A AUTORA

Adriana Lisboa, de acordo com José Saramago, “é uma autora para o presente e para o futuro”<sup>7</sup>. Autora contemporânea da literatura brasileira, nasceu em 1970, no Rio de Janeiro, onde passou a maior parte de sua vida. Também morou na França, na Nova Zelândia e nos Estados Unidos - onde vive atualmente, na cidade de Austin. A autora é formada em música pela Uni-Rio, mestre em literatura brasileira e doutora em literatura comparada pela UERJ. Trabalhou como cantora de MPB na França e foi professora de música no Rio de Janeiro. Também foi tradutora durante mais de dez anos.

Lisboa iniciou seu trajeto como escritora com o romance *Os fios da memória* (1999), mas a consagração no campo literário ocorreu com a publicação do romance *Sinfonia em branco* (2001), vencedor do Prêmio José Saramago, também publicado em Portugal, EUA, Alemanha, França, Itália, Romênia, Egito, Polônia, Turquia e Croácia. Autora de outros cinco romances – *Um beijo de colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul-corvo* (2010), *Hanói* (2013) e *Todos os Santos* (2019) –, Adriana Lisboa também escreveu livros de poesia – *Parte da paisagem* (2014) e *Deriva* (2019) –, livros infanto-juvenis – *Língua de trapos* (2005), *O coração às vezes para de bater* (2007), *A sereia e o caçador de borboletas* (2009), e coletâneas de contos – *Caligrafias* (2004), *Contos populares japoneses (recontos)* (2008), *O sucesso* (2016). No campo da tradução, Adriana Lisboa também é reconhecida pela versão em português de obras de Emily Brontë, Cormac McCarthy, Margaret Atwood, Maurice Blanchot e Maggie O’Farrell.

No âmbito acadêmico, foi escritora residente na Universidade da Califórnia, Berkeley, em 2014 e 2017. Também foi pesquisadora no *International Reserch Center for Japanese Studies/Nichibunken*, em Kyoto, na Universidade do Novo México e na Universidade do Texas, Austin. Foi palestrante nas universidades de Stanford, Yale, Princeton, Smith College, Chicago, Sorbonne, Leiden, Leeds, Pequim, Hamburgo e outras<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> A fala é de José Saramago, Prêmio Nobel de Literatura, na ocasião em que a escritora recebeu o Prêmio que leva o nome do escritor português. Disponível em: <[www.adrianalisboa.com](http://www.adrianalisboa.com)>. Acesso em: 10 maio de 2019.

<sup>8</sup> ADRIANA LISBOA. Disponível em: <[www.adrianalisboa.com](http://www.adrianalisboa.com)>. Acesso em: 20 jan. 2019.

Quanto ao estilo literário, Adriana Lisboa é reconhecida por uma prosa marcadamente lírica que, por meio de um intenso jogo de idas e vindas no tempo, performa profundas e dilemáticas construções identitárias para seus personagens e se insere profundamente em dramas familiares. No âmbito da linguagem, o estilo refinado e metafórico da autora já foi descrito pela crítica como uma maneira deslocada de ser contemporâneo, relacionado a um caráter anacrônico, o qual corresponde a uma escrita “que arrisca se voltar para a memória para trazer à superfície o que a urgência e a superficialidade do mundo contemporâneo não permitem ver”, que reiteraria “uma maneira deslocada de ser contemporâneo” (VIDAL, 2013, p. 301). No entanto, também lhe rendeu críticas negativas que apontam a uma possível artificialidade e demasiado preciosismo estilístico, como observa Schollhammer:

Não se coloca em questão a competência artesanal e a densidade descritiva do trabalho de Lisboa, até de sofisticação no domínio da linguagem, mas falta espontaneidade e algum fulgor do imediato e de algo que surpreenda e possa desarmar a mão segura da estilista. Neste sentido, aquilo que aparenta sensibilidade e simplicidade feminina muitas vezes chega ao leitor como um bordado domesticado, no limite da saturação e do exagero. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 136).

Observa-se, na crítica apresentada, que o autor, em primeiro momento, reconhece a qualidade da obra literária de Adriana Lisboa, mas, em seguida, tece considerações negativas em relação ao estilo, como também ao que chama de “sensibilidade e simplicidade feminina”. É importante apontar que Schollhammer demonstra uma leitura bastante sintomática, uma vez que ele ainda procura uma dicção feminina nas obras produzidas por mulheres, o que poderia justificar e explicar a presença de certos temas e estilos. Tal narrativa do crítico literário corrobora para a existência de uma escrita feminina carregada de estilos únicos, segregando o que é feminino e masculino e reforçando, assim, estereótipos construídos socialmente. Além disso, quando Schollhammer generaliza que a obra de Lisboa poderia ser encaixada nesta “simplicidade feminina”, ele, indiretamente, afirma que mulheres não têm características para elaborar uma produção complexa, afinal, o oposto dessa lógica apresentada pelo autor seria que existe, então, a “complexidade masculina”, na qual a escrita de autoria feminina não possui característica para pertencer a este grupo.

Na dimensão representacional de sua prosa, ainda é importante salientar que há, em Adriana Lisboa, uma paradoxal leveza na forma de narrar temas extremamente violentos; estilo que se contrapõe a uma escola de autores seus contemporâneos como Ferréz, Marcelino Freire, Paulo Lins, Patrícia Melo entre outros que, na tradição da prosa brutalista de Rubem Fonseca, performam uma prosa radical “o efeito chocante e que, ao ativar o poder estético negativo, procuram romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 34-35).

Para Denilson Lopes (2006), professor/pesquisador da Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ), tal vertente estética de Lisboa é um contrapelo à violência:

contraponto a uma estética da violência, ao fascínio pelo grotesco e pelo abjeto, o sublime se traduz em leveza e delicadeza. Não consigo deixar de pensar no primeiro princípio da estética de Nietzsche (1999, p.11): ‘o que é bom é leve, tudo divino se move com pés delicados’. (LOPES, 2006, p. 177).

É relevante compreender que Adriana Lisboa, ao ceder entrevista, e ser questionada sobre o que ela pensa em relação às críticas feitas sobre sua vida e obra, a autora considera que muitas palavras, como “delicadeza”, por exemplo, podem ser carregadas de sentidos pejorativos, dependendo do contexto.

Eu desconfio da palavra “delicadeza”, embora saiba, em muitas ocasiões, o que as pessoas querem dizer quando a utilizam para falar do meu trabalho. É que, se não for bem definida, ela às vezes pode esconder certa noção de fragilidade ou debilidade (alguém com a saúde delicada), ou ainda susceptibilidade. Gosto da ideia de delicadeza no que ela se aproxima da leveza e de certa, digamos, escrupulosidade<sup>9</sup>.

Assim, ao apresentar a vida e obra da autora nesta seção, coube pontuar que produções literárias de autoria feminina também carregam, pela opressão patriarcal, determinados rótulos de feminilidade sobre o aspecto biológico das mulheres, na crença de fazer com que as marcas de feminilidade sejam aceitas como

---

<sup>9</sup> Disponível em <https://www.panoramamercantil.com.br/escrever-e-conviver-intimamente-consigo-adriana-lisboa-escritora/>. Acesso em: 24 dez 2019.

naturais, sendo uma espécie de características particulares das mulheres. Assim, Adriana Lisboa ainda não está livre das marcas do patriarcado que desenvolveu uma série de características da feminilidade como, por exemplo “sensibilidade e simplicidade feminina”, ou “delicadeza”, para manter a mulher na posição de inferioridade.

Neste aspecto, considera-se importante apontar que Elaine Showalter, crítica literária estadunidense, discute a relevância da crítica feminista no âmbito da cultura ocidental. No seu artigo intitulado “*A crítica feminista no território selvagem*” (1994), Showalter traz a discussão sobre desbravamento de regiões desconhecidas. Assim, a autora revela que é uma atitude que exige muita coragem para enfrentar o perigo presumido e o desconhecido. Ao entrar no território fechado da crítica literária já consolidada em suas verdades, é deparar-se com o lado avesso da metáfora, isto é, selvagem pela agressividade, pela força e pelo poder.

Logo, é neste cenário que as produções literárias de Lisboa são analisadas. E, assim, a autora enfrenta o discurso tradicional, que reduz suas obras a partir um olhar soberano, embasado em estereótipos, que as deixam, obviamente, fora do cânone literário.

Para Showalter (*apud* ZOLIN, 2009, p. 330), a literatura de autoria feminina anglo-americana passou por três grandes etapas. A primeira fase (1840-1880) está relacionada à imitação e internalização dos padrões vigentes na sociedade patriarcal, denominada de “fase feminina”; a segunda, (1880-1920), a “fase feminista”, diz respeito ao protesto e crítica acerca desses padrões; e a última fase, de 1920 até a atualidade, “a fase fêmea”, relaciona-se à busca pela identidade é o movimento mais presente nas narrativas. Assim, nesta fase, eclodiu a conscientização da autorrealização feminina, em que a literatura reflete sobre a busca da identidade, e, neste sentido, temáticas como o incesto e a violência contra a mulher, oriundos das sociedades patriarcais arcaicas, entre outros, são mais abordadas. Desse modo, observa-se que, na medida em que o movimento feminista avançou e consolidou-se, a literatura de autoria feminina também sofreu alterações. A situação de reprodução de estereótipos machistas, passou, então, para o questionamento acerca dessa condição da mulher.

A literatura de autoria feminina do século XXI difere-se de épocas anteriores, em que o conceito de mulher era construído a partir dos moldes do patriarcalismo, marcado e delimitado pelo espaço da casa, pela representação da

maternidade, pela busca da felicidade por meio do casamento e pelo silenciamento e submissão ligados à função social de dona de casa.

Dessa forma, os estudos de gênero possibilitaram novos caminhos para a literatura, visto que as representações literárias dos gêneros demonstram não só as diferenças entre homens e mulheres, mas também como as posições sociais são determinadas pela cultura e ideologia representada na obra; a qual constitui, portanto, como um construto resultante de dados reais e ficcionais.

Assim, a obra representa simbolicamente a realidade, permitindo a visualização e a discussão de questões reais. Ao representar relações de gênero, com marcas do patriarcado, nota-se que por trás de muitos perfis femininos há uma história, uma denúncia, um relato que demonstra não somente a condição a qual a mulher era/é submetida, como também as sequelas dessa submissão de uma sociedade patriarcal.

É relevante lembrar que Thomas Bonnici (2007) compreende o termo patriarcalismo, utilizado nas ciências antropológicas e, mais especificamente, nas teorias de gênero e pelos movimentos feministas, como um sistema organizacional marcado pela figura do patriarca no comando das relações familiares.

Na teoria feminista, o patriarcalismo é definido como controle e repressão da mulher pela sociedade masculina e parece constituir a forma histórica mais importante da divisão e opressão social. É um vazio conjunto universal de instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina. (BONNICI, 2007, p. 198).

Algumas temáticas presentes no romance *Sinfonia em branco* (2001), demonstram a denúncia da dominação masculina, tendo em vista que a narrativa aborda a questão do incesto e da violência causada pela sociedade/cultura patriarcal; e, principalmente, as marcas e as consequências que tais violências causaram nas personagens, femininas, de forma indireta (como a personagem Maria Inês), ou diretamente como são os casos de Clarice, vítima direta do estupro, mas, sobretudo, na personagem Lina, que foi assassinada após um estupro.

### 3.2 ANÁLISE DA OBRA

O nome do romance, *Sinfonia em branco*, é o mesmo de uma série de telas do pintor estadunidense James Abbott McNeill Whistler (1834 - 1903). A primeira pintura, *Sinfonia em branco, N. 1*, é considerada a primeira experiência pictórica de branco sobre branco, com uma mulher vestida de branco, em pé, junto de um fundo branco. Segundo Weyne Craven, (2003, p. 342), professor de História da Arte pela Universidade de Delaware, este novo arranjo de cores foi um tema a que o autor regressaria mais tarde, em duas pinturas a que ele chamaria de *Sinfonia em branco, N. 2: A Pequena Rapariga Branca* (1864) e *Sinfonia em branco, N. 3* (1865–67).



Fotografia 02 – Quadro *Sinfonia em branco* n° 1 (1862).

Fonte: <https://www.alamy.com/stock-photo-the-white-girl-symphony-in-white-no-1-by-james-mcneill-whistler-1862-33774034.html>

A pintura de Whistler que serviu de inspiração para o nome do romance, *Sinfonia em branco*, – “Agora não havia mais nenhuma reprodução do quadro de Whistler entre os poucos livros que Tomás guardava. A garota de branco – ou: Sinfonia em branco nº 1” (LISBOA, 2001, p. 27) – foi rejeitada pela crítica da época, pois retratava uma moça vestida de branco com os cabelos despenteados. A posição da jovem, altiva com cabelos desalinhados, à época, foi visto de forma negativa pela crítica pelo fato de a tela ser contraditória entre o título que trazia a pureza da cor branca do vestido da mulher e a mulher representada. Além disso, segundo Joanna Hiffernan<sup>10</sup>, o fato de a mulher retratada no quadro ser amante de Whistler também foi outro fator negativo para a crítica da época.

Na narrativa, a tela é mencionada várias vezes e é uma das principais intertextualidades explícitas do romance. A moça de branco do quadro, no romance, é colocada como uma analogia à personagem Maria Inês.

[...] Pensava em James Abbott McNeill Whistier, que em 1862 pintara aquele quadro. E na moça pálida (de feições pálidas, sobre um fundo pálido, trajando um vestido pálido) que agora vinha reencarnar numa jovem que se debruçava à sacada do apartamento vizinho. Impossível dissociar arte e paixão. (...) E ela, a garota de branco, ouvia uma música de ballet. Tchaikovsky. (...) Os cabelos grossos e desalinhados da garota de branco eram pesados e quase não se moviam, mas ela oscilava o corpo com suavidade para um lado, para o outro. Aquele momento da vida dela já não se chamava antes de tudo, mas sem dúvida precedia alguns acontecimentos bastante radicais, coisas que haviam sido plantadas no passado à revelia dela e que nunca dariam moedas como frutos. (LISBOA, 2001, p. 100).

Algumas das características que as aproximam na narrativa são os cabelos desalinhados, a roupa que usava no momento da primeira citação do quadro e o caso extraconjugal entre Maria Inês e Tomás que os dois vêm a estabelecer depois de Maria Inês romper o namoro com Tomás e casar com um primo.

---

<sup>10</sup> Disponível em <https://hisour.com/pt/james-abbott-mcneill-whistler-762/>. Acesso em: 14 abril 2019.



Uma possível alusão não explicitada no romance é o fato de a mulher da pintura estar sobre um tapete de pele de um lobo, elemento selvagem que parece se contrapor a toda a pureza a que o branco remete. Simbolicamente, o lobo representa no imaginário a agressividade selvagem. A mulher de branco também foi retratada de forma a salientar uma sensualidade peculiar, com cabelos com tons de vermelho, desalinhados, com olhar impassível e o rosto esvaziado de expressões.

Essas características da pintura podem ser interpretadas como uma relação entre a mulher do quadro e a personagem Maria Inês, uma vez que, como veremos adiante, Maria Inês matou o pai, no caso, a fera que agora estaria sob seus pés. Ademais, o narrador do romance se remete várias vezes ao pai como “bicho” e, após sua morte, retoma que agora ele era “Um bicho sem presas e sem os dentes, sendo apenas” (LISBOA, p. 214). Além disso, a vida de Maria Inês, a partir de um incidente vivenciado em sua infância, parece ser uma incessante busca de preencher um vazio emocional, que nunca encontrou nos relacionamentos amorosos, característica afetiva da personagem que pode ser relacionada à fisionomia esvaziada de expressões com que a mulher do quadro é retratada.

Há de se considerar também a origem da palavra sinfonia – do grego *symphonia*, “harmonia, concerto”, de *syn*, “junto”, mais *phonos*, “voz, som”. Um conjunto de som que está “em branco”, isto é, um vazio que remete paradoxalmente à ausência de som, de voz. Infere-se, portanto, a possibilidade de leitura a partir da representação do silenciamento das vozes das personagens femininas que sofrem a violência. O silêncio da música remete às vítimas que não são ouvidas.

Ou também tal título pode ser compreendido que uma sinfonia, em branco, pode expressar uma obra por fazer, isto é, o interdito provocado pela violência do sistema patriarcal um dever, como se uma folha em branco que espera a escritura da pauta musical. Assim ocorre na vida das personagens que são vítimas de violência, as quais são invisibilizadas numa sociedade patriarcal, que são vetadas de construir suas próprias histórias. Portanto, paralelamente à música que está por ser composta, a vida dessas mulheres da obra não foi escrita, pois as personagens violentadas foram vetadas de compor sua própria história.

Outra possibilidade de leitura pode ser feita a partir da relação entre a técnica da pintura branco sobre branco, realizada no quadro *Sinfonia em branco*, com a uma música escrita na cor branca, em um papel branco, que não pode ser vista, nem lida, nem executada e muito menos ouvida. É possível, então, traçar uma

referência ao apagamento do elemento negro, que intencionalmente ou não, foi representado e sequencialmente excluído dentro da obra com a personagem coadjuvante Lina.

A partir dessas interpretações sobre o título, cabe, agora, compreender que o romance traz como eixo temático principal a violência sofrida pelas personagens femininas –, e a narrativa desenvolve-se a partir das sequelas das mulheres fraturadas pela experiência brutal do trauma. Os desdobramentos da agressão sexual sofrida por Clarice afetam sua irmã mais nova, Maria Inês.

O tempo de *Sinfonia em branco* é diversas vezes recortado e, em constantes *flashbacks*. O narrador, em terceira pessoa, nos apresenta de maneira intermitente as personagens e os acontecimentos, permitindo que parem, entre esse ir e vir da narração, vazios que o leitor é obrigado a complementar, a relacionar com informações já dadas e reorganizar sua compreensão com informações apresentadas posteriormente.

As personagens femininas da obra estão inseridas em diferentes formas de opressão, o que instiga uma discussão inevitável: a condição existencial feminina naquela sociedade representada, como também na atualidade. Apesar das diferenças entre as mulheres que compõem a obra, as vivências femininas apresentam a violência como ponto em comum que independe das diferenças temporais, locais e culturais.

Ainda quanto ao enredo, é interessante observar que o resumo da história da obra seria facilmente redigido sem mencionar o nome da personagem Lina, objeto central desta análise. Esta observação pode ser confirmada ao buscarmos resumos da obra em sites/blogs, tais como “bons livros para ler”<sup>11</sup>, “companhia das letras”<sup>12</sup>, “literature-se”<sup>13</sup>. Os autores destes resumos realizam a sua exposição sintetizada dos acontecimentos sem abordar a história ou sequer o nome da personagem secundária Lina, mesmo sendo esta personagem também vítima de estupro, violência sexual que é o mote da narrativa e episódio norteador das vidas de Clarice e Maria Inês. Obviamente, não são os autores dos resumos os responsáveis

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.bonslivrosparaler.com.br/livros/resenhas/sinfonia-em-branco/1185>>. Acesso em 13 jan.2019.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=27622267>. Acesso em 13 jan.2019.

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.literature-se.com/2015/09/sinfonia-em-branco-de-adiana-lisboa.html>>. Acesso em 13 jan.2019.

pela ausência, mas a própria estrutura da obra que, ao destinar um reduzido espaço para Lina, já determina nas opções composicionais a condição de *homo sacer* da personagem. Em outras palavras, Lina é a personagem *abandonada*<sup>14</sup> que participa paradoxalmente do “*bando*” somente pela sua condição de exclusão.

O enredo de *Sinfonia em branco* centra-se na história de Clarice e Maria Inês, duas irmãs nascidas na fazenda da pequena cidade de Jabuticabais, localizada no interior do Rio de Janeiro. A história inicia-se entre as décadas de 1960. Clarice, a irmã mais velha, é uma menina obediente e submissa, já Maria Inês é retratada com certa rebeldia, carrega uma vivaz insubordinação e gosta de desafiar o “proibido”.

Na estrutura temporal do romance, a narrativa estreia com a comunicação de Otacília, mãe das meninas, a Afonso Olímpio, de que decidira enviar Clarice, que completara 15 anos, para morar com uma tia “solteirona” (adjetivo utilizado pelo narrador) no Rio de Janeiro para estudar. A relação de Clarice com a mãe era fria e distante e, uns dias antes de Clarice partir, Otacília chama a filha no meio da noite para ver a lua. Conversam pouco.

Uma semana depois Otacília foi chamá-la durante a noite, já passava das duas horas.

Quero te mostrar a lua, Clarice. A lua acaba de nascer.

As duas foram para o quintal descalças, em silêncio. Uma lua gorda e amarelada crescia por trás do pinheiral e transformava as árvores em grandes esqueletos negros. O ar estava imóvel e quente. Mãe e filha não se deram as mãos. Havia alguma coruja piando bem perto, morcegos assoviavam e voavam rápidos entre as árvores, uma trilha negra de formigas cruzava o caminho entre um arbusto e um formigueiro inflado. Otacília e Clarice podiam ouvir o rosnar do monstro que não dormia.

Nós vamos nos ver pouco, disse a mãe, e Clarice sabia que ela se referia ao Rio e à sua temporada de estudos.

Entre elas não havia confissões, não havia trocas de carinhos, mas muitos e longos silêncios. Desde sempre. Sobretudo por isso Clarice surpreendera-se com aquela iniciativa, mandá-la para o Rio de Janeiro. Pois se tudo era tão subterrâneo, se tudo era tão secreto (LISBOA, 2001, p. 62).

Otacília, na verdade, manda a filha para o Rio de Janeiro porque percebera que seu marido, Afonso Olímpio, violentava sexualmente Clarice. Na noite

---

<sup>14</sup> De acordo com Agamben, “Abandonar é remeter, confiar ou entregar a um poder soberano, e remeter, confiar ou entregar ao seu *bando*, isto é, à sua proclamação, à sua convocação e à sua sentença. Abandona-se sempre a uma lei...o banido é também abandonado fora de qualquer jurisdição(...) O abandono respeita a lei, não pode fazer de outro modo.” (Nancy, apud Agamben, 1983/2007, p. 66).

anterior à partida de Clarice para o Rio de Janeiro, haveria um jantar de despedida (e também uma discreta comemoração do aniversário de 15 anos). Uma amiga de Clarice chamada Lina, menina-moça pobre e negra que morava aos arredores, ajudou nos preparativos da festa e participou da despedida. Na volta para casa, Lina é estuprada e morta. De certa forma, todos parecem julgar como inevitável o acontecimento, visto que Lina era descrita como uma menina com pouco juízo que começava a tomar corpo de mulher. Clarice parece ser a única a sofrer com a morte da amiga e com o descaso com o qual o acontecimento é tratado.

Clarice mora durante cinco anos no Rio de Janeiro e retorna para fazenda para se casar com Ilton Xavier, filho do dono da fazenda vizinha. O casamento durou seis anos e, numa manhã qualquer, Clarice partiu sem dizer nada. Sem rumo, ela se sustentou com trabalhos informais no interior até chegar ao Rio, onde passou a usar drogas ao se relacionar com um traficante. Passado algum tempo, ela tenta o suicídio cortando os pulsos.

Maria Inês, por sua vez, também vai estudar no Rio de Janeiro. Lá, se relaciona com Tomás, um rapaz que morava em um apartamento do prédio vizinho. Tomás será um elo entre as duas irmãs na narrativa. Vive em torno das mulheres da trama e aceita ser o “outro” de Maria Inês. Depois dele, ela tem vários casos como, por exemplo, como Bernardo, um marinheiro e João Miguel, primo que brincava com ela na infância, com quem se casará, posteriormente, mas mesmo assim, ela continua tendo casos amorosos extraconjugais.

Tomás, que amava Maria Inês à época, vai a Jaboticabais quando Afonso Olímpio morre e conhece a irmã dela, Clarice, e, durante o enterro, ele nota os olhos secos das duas irmãs no velório. Após a morte do pai, Maria Inês fica noiva de João Miguel (primo de infância) e comunica a Tomás. Depois de casada, Maria Inês torna-se médica e começa a ter relacionamentos extraconjugais como forma de preencher um vazio interior que sentia, também descobre que seu marido tinha aventuras fora do casamento, entre elas, um relacionamento com um jovem e bonito italiano que encontrava em suas viagens para à Itália. Maria Inês tem uma filha no casamento, Eduarda.

Nesse ínterim, Clarice se recupera, volta a morar em Jaboticabais após a morte do pai e torna-se grande amiga de Tomás, que compra uma propriedade vizinha.

Por fim, revela-se ao leitor o mistério sobre a morte do pai. Havia uma pedreira perto da fazenda e Maria Inês e Clarice, já adultas, sobem nessa pedreira após uma festa para conversar. O pai, que bebia muito após a morte de sua esposa Otacília, segue as filhas. Maria Inês empurra o pai quando este lhe pede ajuda para subir e ele morre na queda da pedreira. O motivo é o estupro da filha mais velha – “um dia ele chegaria a se deitar sobre ela e meter seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina dela [...] Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras”. (p. 191). Também é revelado no final da narrativa que a filha de Maria Inês, Eduarda, é filha biológica de Tomás.

### 3.3 FORTUNA CRÍTICA DE *SINFONIA EM BRANCO*

Torna-se pertinente, para a complementação deste trabalho, fazer um levantamento da fortuna crítica de pesquisadores que estudaram as obras *Sinfonia em branco*, com o intuito de buscar compreender como foram delimitadas as diretrizes que esses pesquisadores seguiram para analisar as obras. Este estudo possibilitou ter um panorama de quais as principais vias escolhidas pelos estudiosos, para permitir, assim, encontrar alguma que se difira dessas já estudadas.

Dessa forma, observou-se que as obras literárias de Adriana Lisboa são objetos de vários estudos da crítica literária, dentre os quais, a fortuna crítica da obra *Sinfonia em branco*, pesquisada no catálogo de teses e dissertações da CAPES, sem usar nenhum tipo de filtro para delimitar a pesquisa, apresentou nove trabalhos; dos quais sete são dissertação de mestrado e duas teses de doutorado, sendo que uma foi produzida em 2013, outra em 2016, quatro em 2017 e três em 2018.

Entre os trabalhos encontrados na pesquisa, verificamos a análise do silenciamento e opressão das personagens femininas no romance *Sinfonia em branco*, realizada por Helena Schoepf (2017). Em sua dissertação, a pesquisadora identificou as possíveis causas do silêncio das personagens, além de analisar as situações de opressão e silenciamento das personagens e de seus opressores. Por fim, a pesquisa buscou compreender a quem pertencem as vozes silenciadas na narrativa e investigar se há ou não um processo de libertação das vozes silenciadas e que elementos sinalizam isso na obra.

Outra dissertação de mestrado que também aborda a obra em questão é da pesquisadora Bruna Farias Machado (2017), que utilizou como objetos de estudos os romances contemporâneos *A chave de casa* (2013), de Tatiana Salem Levy, e *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa. Machado analisa de que maneira a memória é afetada pela experiência subjetiva, ou seja, pela percepção do trauma vivido. Para isso, a autora dá destaque ao modo como as experiências traumáticas se manifestam ao longo das narrativas em termos de linguagem e recursos formais, bem como os efeitos dos acontecimentos no que concerne às reações/ações das personagens. Em suma, o trabalho também evidencia em que medida a agência feminina rompe com a lógica binária naturalizada agressor masculino *versus* vítima feminina e se insere na fronteira de um espaço novo para se pensar o protagonismo feminino.

Há de se destacar, ainda, a dissertação que aborda a relação entre os gêneros, da formação da identidade feminina, da sexualidade e da violência no universo feminino na obra *Sinfonia em branco* (2001), a partir de aportes teóricos do Feminismo e dos Estudos Culturais realizado por Carlane Maria de Holanda Silva (2017). Na análise, a pesquisadora compreende que Lisboa destaca a condição existencial da mulher inserida no contexto patriarcal e desvenda o tipo de ambiente, público e privado, que as meninas e as mulheres dispõem para a formação de sua(s) identidade(s). Dessa forma, propõe uma análise em que Lisboa mantém o silêncio do discurso e a condição de subjugada da mulher, porém, dá visibilidade a esta por meio da mensagem do silêncio, do sofrimento, da vida e da morte, cujo sentido testemunha aquilo que as palavras foram impedidas de proferir. A reflexão sobre a representação da mulher inserida no contexto sociocultural do século XX gera também a reflexão sobre a condição existencial da mulher do século XXI, principalmente quanto à violência perpetrada pelo homem.

Já na dissertação de mestrado da pesquisadora Querla Mota dos Santos (2018), propõe-se, a partir do método crítico sociológico de Antonio Candido, analisar como a violência que constitui *Sinfonia em branco* configura-se como elemento interno da obra. Nesse viés, a autora utilizou, principalmente, as teorias de Enrique Dussel sobre o processo de encobrimento do Outro; em relação à memória, Maurice Halbwachs e Márcio-Seligmann-Silva; e sobre a identidade, Stuart Hall e Gayatri Spivak. Neste trabalho, a pesquisadora tece considerações que apontam para o fato de que a violência contra a mulher constitui Sinfonia, enquanto interno e externo, e agrega à narrativa uma multiplicidade de vozes que ecoam os valores de uma sociedade patriarcal, ao mesmo tempo que os contesta.

A pesquisa de mestrado de Pascale Terra Beck da Silva (2016), por sua vez, faz um percurso pela literatura do século XXI sob a ótica do gênero romance, recorrendo a autores, críticos e pesquisadores que acompanham o cenário literário atual. Assim, a leitura do romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, é compreendida enquanto uma das representantes da produção literária deste início de século, sob a perspectiva da obra do sociólogo Zygmunt Bauman.

Nesse viés, analisamos também a tese de doutorado de Silvia Barros da Silva Freire (2018), que realiza um estudo sobre a presença do trágico na literatura brasileira contemporânea manifestado nas marcas da beleza física das personagens. A autora utiliza como *corpora* quatro romances: *Antonio*, de Beatriz Bracher, *Jóias de*

*família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. A pesquisadora relaciona a descrição física das personagens, nas caracterizações que as aproximam ou afastam da beleza, à manifestação do trágico na literatura contemporânea. Nessa perspectiva, revela que a beleza é uma espécie de aprisionamento para as mulheres. Assim, a ideia de que a opressão sofrida pelas mulheres é uma forma de tragédia dialoga com o conceito de trágico proposto por Terry Eagleton e com a teoria do mito da beleza proposto por Naomi Wolf. A pesquisa toma como base teórica, ainda, a terceira crítica de Kant em sua teoria sobre o belo e o sublime; o conceito de estranho, proposto por Sigmund Freud; e as histórias da beleza e da feiura organizadas por Umberto Eco.

Dessa fortuna crítica, também estudamos a dissertação de Marta de Cassia Alves Da Silva (2013), que analisa diferentes ocorrências do fenômeno da metaficção presentes nas obras da escritora Adriana Lisboa e estabelece conexões existentes entre o fenômeno e o drama da consciência humana, constatando que os impasses derivados da busca de uma identidade expõe a arte a uma representação irônica da realidade. Nesse sentido, a autora analisa as obras *Sinfonia em branco* (2001), *Um beijo de colombina*, (2003) e *Rakushisha* (2007) visando à interpretação e ao estudo do processo de construção dos romances, sobretudo, na sua relação entre ficção, realidade, identidade, dúvida e silêncio. A partir destas perspectivas, a pesquisadora verifica que todas as obras guardam em si uma multiplicidade de olhares e vozes a retratar nas pequenas coisas do cotidiano, um universo de poesia a refletir tanto a escrita quanto a nossa condição humana.

A dissertação de mestrado de Maiara Moreira Andraschko (2017), a sua vez, analisa elementos presentes nas obras *Sinfonia em branco* (2001) e *Azul corvo* (2010), ambas de Adriana Lisboa, e afirma poder denominá-las de romances de formação. Para discutir a atualização do gênero, a pesquisadora fez uma revisão bibliográfica de autores que estudam o *Bildungsroman* no Brasil dentro da perspectiva de que ele resiste ainda hoje. Assim, foi investigado como a representação traumática do desenvolvimento pessoal das protagonistas e irmãs Maria Inês e Clarice subverte o tradicional *Bildungsroman* masculino.

Por último, a tese de doutorado de Patricia Colmenero Moreira de Alcantara (2018) propõe que a ficção é forma única de libertar a vontade da prisão do tempo. A partir das perguntas e propostas encontradas em *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf (1925), *Elena e Olmo* e *a Gaivota*, de Petra Costa (2015), *Sinfonia em branco*,



de Adriana Lisboa (2001), e *Tarachime*, de Naomi Kawase (2006), e com o auxílio de pensadores como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Friedrich Nietzsche, o romance-tese sobre quatro gerações de mulheres busca responder como o artista pode superar o fardo do eterno retorno.

Depois desse cuidadoso estudo sobre a fortuna crítica da autora, neste trabalho, buscando constituir um olhar para a obra *Sinfonia em branco* a partir de um ponto ainda não explorado exhaustivamente, observamos, nesse levantamento, que a personagem coadjuvante Lina ainda não foi objeto de estudo de nenhum trabalho.

Assim, nesta análise, *a priori*, cabe uma questão: o apagamento de Lina na narrativa é uma estratégia composicional para a representação deste apagamento social, ou é este apagamento social que desencadearam na obra o apagamento de Lina?

Adriana Lisboa, em *Sinfonia em branco*, aborda inúmeros pontos que merecem e devem ser denunciados, repensados e questionados, e, como aprendemos com Benjamin (1993), toda narrativa traz em si uma dimensão utilitária-pedagógica “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (p. 200).

No caso de Lina, a dimensão utilitária-pedagógica que incide sobre a personagem e nos permite compreender sua relação com a estrutura de exclusão-inclusiva do *homo sacer* ocorre, sobretudo, pelo apagamento de sua história. Mas foi intenção da autora a estrutura composicional da obra refletir tão profundamente a condição social de Lina, transformando os elementos externos em estrutura interna, como observa Antonio Candido (2006) na grande literatura? Um apagamento proposital da personagem para reforçar a ideia de sua insignificância de uma sociedade excludente?

Não podemos determinar as intenções do autor, mas sabemos que Lina é um apêndice da trama principal que, caso fosse colocado com o mesmo peso de Clarice, no lugar de oferecer este contraponto de silêncio, traria um ruído que perturbaria a contundência narrativa com a qual queria se apresentar a história de Clarice e Maria Inês. Mas, então, por que Lina existe? A personagem poderia ser facilmente recortada do enredo, como o é dos resumos da obra e, possivelmente, da memória dos leitores?

Em uma pequena passagem da narrativa, temos um indício que pode nos servir para a “defesa do autor”:

Lina morta era apenas uma coincidência. Sequer tinha lugar naquele olhar triplicado com que Clarice, Afonso Olímpio e Otacília diziam-se: *acabou*.

Lina também havia acabado, mas era apenas uma coincidência. (LISBOA, 2001, p. 71).

O termo “coincidência”, duplicado na narrativa, nos remete à possibilidade de consciência do narrador sobre o fato de Lina ser reduzida a Zoé na sociedade representada e na própria estrutura narrativa. O estuprador “Pegara o corpo de Lina sem seu consentimento e usara dele como se fosse um prato de comida. Depois jogara fora. Sem hálito, sem vida” (LISBOA, 2001, p. 70); a sociedade igualmente a descartou através da culpabilização de Lina e no “esquecimento” da necessidade de punição ao agressor; e o enredo do romance silencia quase totalmente a existência da personagem, citando-a apenas como um contraponto em raras exceções.

Ou seja, o narrador apresenta ao leitor a insignificância social de Lina intensificada pela sua própria insignificância narrativa. E essa intencionalidade da apresentação desta insignificância fica evidente em algumas passagens em que a lembrança de Lina parece ser substituível por qualquer outra memória, mas também denuncia ironicamente o esquecimento da personagem (tanto da sociedade representada, como do leitor que, possivelmente, já havia esquecido da personagem).

Na noite quente da fazenda, aquela noite de véspera que traria Maria Inês depois de tantos anos, Clarice disse a Tomás, enquanto fazia arabescos com um canivete num toco de madeira: tive uma amiga uma vez. Chamava-se Abrilina, para nós era apenas Lina.

Tomás acariciava o pêlo do cachorro que agora viera deitar-se perto dele.

Ela morreu há mais de trinta anos, disse Clarice, e contou a história de Lina, da bonita Lina que era apenas coadjuvante, que era apenas uma coincidência, uma morte crua e cotidiana que as pessoas esqueceram rápido demais. (p. 72).

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que o narrador alerta ao leitor que Lina ocupa um papel “apenas coadjuvante”, que é “apenas uma coincidência”, frente

a uma outra história que importa de ser contada, não somente pela gravidade da violência que representa, mas também porque a vítima desta violência não é uma vida nua, não é *zoé*, mas *bíos*, uma vida que importa no espaço político e jurídico. Por outro lado, a “crua” morte de Lina é apenas uma das mortes cruas e quotidianas “que as pessoas esqueceram rápido demais”. Nesta última sentença que o narrador deixa sua denúncia mais contundente, na imagem daqueles que rapidamente são esquecidos e, somente por lapsos insignificantes de tempo, vem à memória como um *flash* que o cinismo social rapidamente apaga, isto é, o que se observa na descrição irônica da constatação de Clarice quando regressa à Fazenda e descreve o que restou de Lina: “No primeiro ano estive na fazenda duas vezes e descobriu sem surpresa que lá já não se falava em Lina” (p. 86). E aqui que percebemos o *abandono* de Lina, seu pertencimento ao *bando* por estar excluída dele, posta do lado de fora, abandonada à mercê de qualquer um, e à mercê também do esquecimento.

Também certificarmos a intenção da construção da personagem com a própria autora, Adriana Lisboa, a qual respondeu, por e-mail, a alguns questionamentos deste trabalho e, dessa forma, observa-se que suas palavras corroboram para a tese de que a invisibilidade da personagem é intencional:

Ela e Damião aparecem como os amigos-refúgio de Clarice, uma espécie de “lugar” que ela encontra fora de casa, e acabei aproveitando as características que Lina adquiriu (uma menina negra, pobre e com deficiência intelectual) para que ela funcionasse como espécie de “antecipação” das outras violências - o incesto, a vingança - que são centrais ao romance. O fato de ela ter uma participação tão coadjuvante, penso, vem sublinhar a pouca importância que tragédias como essa continuavam (e continuam) tendo em tantas partes do país, uma espécie de normalização da barbárie (e sempre há a sugestão implícita, em muitos momentos, como sabe, de que alguma coisa a moça deve ter feito para provocar o estupro: o modo como se vestia etc).[...] acho que Lina é uma espécie de “anúnciação” do tema da violência contra as mulheres, de tantas naturezas - desde a sujeição doméstica numa estrutura que ignora, entre outras coisas, seu prazer sexual, até a violência física extrema do estupro e da morte (LISBOA, 2019, anexo 1).

Portanto, verifica-se que as temáticas no romance de Lisboa apontam e denunciam as marcas da cultura patriarcal, as quais persistem na contemporaneidade, ainda fortemente demarcadas sobre aqueles que são os excluídos socialmente. Por isso, objetivamos estabelecer uma análise do papel que a personagem coadjuvante Lina ocupa no enredo e nas vozes dos outros personagens

a partir das considerações sobre o conceito de *Homo sacer* formuladas pelo filósofo italiano Giorgio Agamben.

#### 4 O PATRIARCADO ARCAICO



Fotografia 03 Raduan Nassar recebe o Prêmio Camões e critica o governo Temer.

Fonte: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/02/17/raduan-nassar-recebe-premio-camoes-com-criticas-a-temer-e-ao-stf.htm>

#### 4.1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR RADUAN NASSAR

Raduan Nassar, autor consagrado da literatura brasileira, nasceu no interior de São Paulo, na cidade de Pindorama, em 1935. Iniciou seu trajeto como escritor com a publicação da obra *Lavoura Arcaica* o ano de 1975, logo após, em 1978, publicou seu segundo romance, *Um copo de cólera*, escrito em 1970. Após um longo período de reclusão, depois de anunciar sua aposentadoria precoce enquanto escritor, Raduan, em 1996, estampa a segunda edição de *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Sales. Nesta publicação, o autor concede uma longa entrevista, além de fotos do arquivo pessoal e publicação de um conto inédito, “Hoje de Madrugada”, escrito em 1970. Em 1997, publicou o livro de contos *Menina a caminho*, reunindo seus contos dos anos 1960 e 1970. Em 2016, como comemorativa ao prêmio que foi destinado ao autor, é lançada a *Obra Completa*, a qual reúne *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978), *Menina a caminho* (1997), além de uma parte intitulada “Safrinha” – composta por dois contos, “O Velho” (1958) e “Monsenhores” (1958) –, e um ensaio “A corrente do esforço humano” (1981).

Sobre a própria trajetória literária, Nassar observa:

Me remetendo só ao fim dos anos 50, quando eu já tinha mergulhado de cabeça nos meus objetivos literários, havia, pelo menos em São Paulo, uma atmosfera cultural constrangedora, compatível em parte com o que ocorreria logo depois no plano político. Aliás, a prepotência veio a se instalar confortavelmente em muitas áreas, além da literatura. Tudo bem que o Brasil todo já tinha um perfil autoritário bem antes do golpe militar, mas na literatura também? Os jovens escritores que não cediam às propostas da época eram inibidos pela falta de espaço. Se saí inteiro daquele *pega-para-capá* é que eu não era lá muito sociável, era até um tanto rude, que não viessem pedir pro meu pessegueiro que produzisse pitangas. Daí que ignorei ostensivamente aquelas teorias todas que eram usadas como instrumento de proselitismo, resvalando inclusive no engraçado. Afinal, cruzadas literárias, por favor! (CADERNOS, 1996, p.32).

Apesar de Raduan Nassar se afastar da vida pública e da Literatura, não deixou de ser uma figura engajada com o contexto político, social, cultural, histórico do Brasil. Desse modo, dedicando-se ao trabalho rural desde a metade da década de 1980, sua imagem não caiu em esquecimento, haja vista que, em 2011, seu nome

retorna aos noticiários ao doar uma fazenda, Lagoa do Sino, à Universidade Federal de São Carlos – UFSCar.

Seu estilo peculiar é reconhecido pela composição de enredos que se diferenciam da literatura que estava sendo produzida na época. A intenção inicial era, de acordo com o autor, “escrever, não ia além disso. Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também. Achava que isso bastava” (CADERNOS, 1996, p. 24). No entanto, Nassar se dedicou também com os aspectos formais, ou seja, com “as cascas” das palavras, mesclando, em suas obras, tanto a preocupação com grafia, sons, pontuação e ritmo, quanto com os significados que essas compunham.

O estilo de Nassar também possibilitou ao escritor a adaptação de duas de suas obras para o cinema no Brasil – as adaptações *Um copo de cólera*, roteiro de Aluizio Abranches e Flávio Ramos Tambellini, em 1999 e *Lavoura Arcaica*, direção e roteiro de Luiz Fernando Carvalho, em 2001, que, em seu depoimento, salienta:

*Lavoura Arcaica* é uma história tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos. Os motivos que me levaram a filmar “Lavoura” são cacos de vários lugares, são estilhaços que me ajudaram a formar o filme. Eu sempre pensei na estrutura do “Lavoura” como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica, normalmente pinceladas sobre superfícies circulares, um prato, um vaso, onde a cada instante, quase despercebidamente, surgisse um animal, uma flor, e você poderia escolher um ramo novo pra seguir a cada instante<sup>15</sup> (CARVALHO, 2001, s/p).

O crítico literário Alfredo Bosi, em seu livro *História concisa da literatura brasileira* (2003), também teceu elogios sobre o estilo da escrita de Nassar, o qual, para o autor, é análoga à de Milton Hatoum. Bosi destaca ambos e os compara a autores canônicos da literatura brasileira:

A escrita apurada de um estreante como Milton Hatoum parece indicar (como fizeram, nos anos 70, Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica* e Carlos Sussekind com *Armadilha para Lamartine*) que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é forçosamente fruto de um passado estético irreversível. Esse padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do

---

<sup>15</sup> Depoimento gravado no DVD: CARVALHO, Luiz Fernando. DVD *Lavoura arcaica* / Extras. Brasil: Europa Filmes, 2001

léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade da sua mensagem. A ideia de arte como trabalho baqueou, mas ainda não morreu. (BOSI, 2003, p. 437).

Nassar é autor de uma produção breve. Anuncia, em 1978, que parou de escrever e explica o porquê do abandono da escrita:

Paulista de Pindorama, moro em São Paulo desde a adolescência. Isto posto, acho que posso passar por um sujeito sem biografia, pois minha vida tem-se resumido à banalidade de uns poucos desencontros. No colegial, depois de dois anos de científico, pulei para o clássico, comecei o curso de Letras Clássicas nos tempos da Rua Maria Antônia, mas logo desisti. Estudei Direito no Largo do São Francisco, mas abandonei o curso no último ano. Cursei Filosofia na mesma Maria Antônia e ia me iniciar na carreira universitária, mas piquei a mula a tempo. Trabalhei no comércio enquanto estudava, mas me mandei depois. Tentei me aventurar no estrangeiro, mas dei com os burros n'água. Dediquei uns bons aninhos ao jornalismo e nunca mais voltei a uma redação. Diante disso, meu caro leitor, e mesmo de outros desenganos não tão banais, seria ledoo engano concluir que só fiz quebrar a cara na vida. Hoje, finalmente estou perto de realizar o que mais queria ser quando criança: criador! Nada a ver, está claro, com a autossuficiência exclusiva dos artistas (Deus os tenha!), que estou falando simplesmente em criador de bichos. É o que estou fazendo no sítio Capaúva, a 250 km de São Paulo, onde tenho passado mais tempo que na capital. Aliás, se já suspeitei uma vez, continuo agora mais desconfiado ainda de que não há criação artística que se compare a uma criação de galinhas<sup>16</sup> (NASSAR, 1978, s/p).

É relevante destacar a ironia presente na fala do autor ao anunciar que desistiu de escrever e sua indiferença em relação à criação literária. No entanto, apesar de poucas produções, todas as obras de Raduan Nassar foram premiadas. *Lavoura Arcaica*, em 1976, recebeu o Prêmio Coelho Neto, categoria romance, da Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano, também ganhou o Prêmio Jabuti, categoria Revelação de Autor, da Câmara Brasileira do Livro. Conquistou também Prêmio APCA, categoria Revelação de Autor, da Associação Paulista de Críticos de Arte. Já a obra *Um Copo de Cólera*, em 1978, obteve Prêmio APCA, categoria melhor ficção, da Associação Paulista de Críticos de Arte. Em 1998, *Menina a caminho e Outros textos* foi contemplada com o Prêmio Jabuti, categoria Contos e Crônicas e, por fim, pelo conjunto da obra, recebeu em 2016 o Prêmio Camões, em que Nassar

<sup>16</sup> Entrevista. Disponível em: <http://5dias.net/2011/06/25/um-ultimo-livro-%C2%ABpaulista-de-pindorama-moro-em-sao-paulo-desde-a-adolescencia-isto-posto-acho-que-posso-passar-por-um-sujeito-sem-biografia-fois/>. Acesso em 29 dez 2018.



aproveitou a oportunidade, durante a entrega do prêmio, para manifestar críticas contra o Governo Michel Temer, referindo-se a ele como “repressor”<sup>17</sup>.

Após apresentar pouco sobre a vida de Raduan Nassar, torna-se relevante mencionar o contexto histórico em que o autor iniciou sua escrita. A década de 70 foi um período de significativas mudanças políticas, sociais e culturais no país. Na década de 60 surgem a Bossa Nova, Teatro de Arena, Televisão, Cinema Novo e as Vanguardas, trazendo reflexos marcantes na construção cultural brasileira. No entanto, a partir de 1964, o cenário toma outra configuração, é promulgado o Ato Institucional nº. 5, conhecido como AI-5, o qual potencializa ainda mais o poder autocrático e repressor do Estado por meio da militarização do aparelho administrativo. Como resultado, todas as produções culturais passaram a ter o julgamento da censura, ou seja, as obras, antes de vir a público, tinham passado pelo o filtro dos censores, que tanto podiam vetá-las parcialmente, quanto proibi-las definitivamente. De acordo com Pellegrini (2008):

De modo geral, a visão mais linear sobre a produção cultural dos anos 70 - justamente aqueles em que a censura atuou com maior peso - tende a encará-la como reflexo puro e simples dos efeitos dessa censura instituída, que efetivamente impôs seus “padrões de criação”, cortando, apagando, proibindo ou engavetando incontáveis peças, filmes, canções, novelas de TV, artigos de jornal, romances e contos. Por esse foco, toda a produção que conseguiu vir à luz já conteria, inscrita em sua forma, elementos que visavam burlar a percepção do censor, tais como alusões, elipses, signos e alegorias, numa espécie de código cifrado que só aos iniciados seria dado deslindar. (PELLEGRINI, 2008, p. 39).

Dessa forma, a repressão consegue ferir física e moralmente a figura do artista, haja vista que a censura tornou “um homem são doente, um ser psicologicamente sadio em uma mente paranoica” (SANTIAGO, 1982, p. 49-50). Todas as produções culturais passaram a temer os atos cometidos pelo “império da censura”.

Pellegrini (2008) também aponta que a institucionalização da censura não foi a única influência sobre a produção artística da época. Para a autora, é relevante lembrar que a consolidação de uma indústria cultural brasileira também foi

---

<sup>17</sup> Discurso na íntegra. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/raduan-nassar-vivemos-tempos-sombrios/>. Acesso em: 20 abril 2019.

crucial para que a produção cultural e literária tomasse novos rumos; como observa-se a seguir.

Na verdade, um dos aspectos mais importantes para uma visão ampliada do problema aqui posto refere-se à consolidação dos esquemas mercantis de produção cultural e literária, ou seja, à consolidação de uma indústria cultural brasileira. Assim, parece claro que reduzir essa produção, durante os anos 70, à influência exclusiva da censura é deixar de lado o formidável processo de gradativa transformação nos modos de produção cultural como determinante, em última instância, das novas tendências que se gestavam à sua sombra, e que, a partir da década de 80, revelaram-se extremamente fortes e atuantes.

Esse processo iniciou-se nos anos 60, coincidindo com a elevação do padrão de vida das camadas médias, que aos poucos foi se constituindo num público novo e ampliado para os novos bens culturais. Acentuou-se durante o “milagre econômico”, do início dos anos 70, e, nesse contexto, a censura funcionou como uma espécie de expressão ideológica de um tipo de orientação que o Estado pretendia imprimir à cultura. (PELLEGRINI, 2008, p. 80).

Tais acontecimentos configuram um marco de ruptura com o passado modernista, iniciando um novo momento na literatura brasileira, que, de acordo com seus aspectos, poderíamos chamá-lo de pós-moderno, segundo declaração de Silviano Santiago (SANTIAGO, 1982, p. 12).

Além disso, os caminhos que a literatura brasileira trilhava foram também influenciados a partir da criação da Política Nacional de Cultura, em 1975, e com o denominado *boom* literário brasileiro, conforme ilustra o fragmento a seguir:

Antes de qualquer outra coisa, uma ratificação enfática da circulação da literatura no circuito da mercadoria: produto à venda, sujeito, mais que sempre, às preferências de um público de classe média ideologicamente condicionado no gosto do fácil, do leve, do suave e às opções editoriais embasadas nas possibilidades de lucro rápido e seguro. Assim, os autores novos continuaram a enfrentar as mesmas dificuldades de lançamento, os velhos continuaram a ter suas edições limitadas em exemplares, as editoras (salvo raras exceções) continuaram distanciadas dos produtos que trouxessem alguma contribuição essencial para o pensamento crítico; na linha de frente, disputavam espaço as traduções de “best-sellers” estrangeiros, ao lado da literatura erótico-pornográfica. (PELLEGRINI, 2008, p. 44).

Nessa época, o romance-reportagem passa a ser instrumento de denúncia, haja vista que a produção literária adquire um aspecto de protesto numa época de ruptura institucional e com o passado modernista. Santiago (1982) destaca

que a escrita literária desse período apresenta um “laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura, visto que a sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção” (SANTIAGO, 1982, p. 53), característica que atribui à literatura uma função mais jornalística.

Entre a ruptura da proposta literária modernista e ascensão da literatura de denúncia, pode-se dividir as produções literárias do período em dois grandes grupos: de um lado houve um retorno do “realismo mágico” - atrelado à própria condição da literatura latino-americana, que vivera alguns anos antes o seu *boom*, expandindo-se para Europa e Estados Unidos; do outro, o surgimento de um realismo jornalístico que procurava desficcionalizar o texto literário, aproximando-o a estratégias composicionais do campo jornalístico e a pretensão de ser representação e denúncia de uma realidade.

Ao lado desses dois movimentos, também cabe destacar a Tropicália<sup>18</sup> e a “geração mimeógrafo”, em que, durante a década de 1970, em função da censura imposta do governo militar, os intelectuais, poetas, professores universitários e artistas desenvolveram meios alternativos de difusão cultural, notadamente o mimeógrafo, tecnologia mais acessível na época.

Sobre este período, Antonio Cândido considera que os textos formaram uma linha “experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (1987, p. 209). Dessa forma, de acordo com Cândido, na literatura ocorreu uma “verdadeira legitimação e pluralidade”, haja vista que gêneros distintos, como contos e romances incorporaram “técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras” (1987, p. 209).

Entretanto, neste período, algumas produções literárias não se encaixaram facilmente nessas vertentes. Este é o caso do escritor Raduan Nassar, que parece extrapolar qualquer classificação, trazendo aspectos formais inovadores

---

<sup>18</sup> Conforme Brito (1972), Tropicália foi um movimento cultural que se desenvolveu sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira; mesclou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha objetivos comportamentais, que contaram com apoio de boa parte da sociedade, sob a ditadura militar, no final da década de 1960.

à época, sobretudo por diferenciar-se demasiadamente na linguagem e na leitura do contexto, conforme aponta Vasconcelos (1997)<sup>19</sup>:

A escrita romanesca de Nassar entronca-se também, segundo Sabrina Sedlmayer, no veio de lapidação verbal e essencialidade crítica no que se refere à apreensão do meio rural brasileiro e seus circuitos de poder, dos ditames da lavoura à casa patriarcal, desbravado por Graciliano Ramos. (VASCONCELOS *apud* SEDLMAYER, 1997, p. 15).

Pensar em *Lavoura Arcaica*, nesse contexto, é observar também que há aspectos singulares em relação, principalmente, à linguagem e à leitura do contexto, que a diferencia de outras obras produzidas no mesmo período, como demonstra o trecho a seguir:

Apesar de *Lavoura Arcaica* resgatar muitos textos alheios, o romance traz uma linguagem tão convulsionada e percorre um trajeto tão singular na literatura brasileira que, ao tentarmos contextualizá-lo, percebemos que este é um romance solitário. Ao procurarmos colher parentescos dentro da historiografia literária brasileira, não encontramos uma filiação segura. A obra apresenta-se com tal alteridade que é impossível estabelecer laços rígidos. *Lavoura Arcaica* assemelha-se, antes, a um iceberg: um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante. (SEDLMAYER, 1997, p. 21).

Com características próprias e consideravelmente diferente do que fora apresentado nas obras de 70, os temas abordados em *Lavoura Arcaica*, como a transgressão às regras impostas pela sociedade e às convenções, a paixão do narrador-personagem André pela irmã Ana e a busca de respostas fora do âmbito familiar, o retorno do filho pródigo, são repletos de simbologias e arquétipos que apontam caminhos diferentes das narrativas da época. Quanto ao estilo de escrita pelo autor – o qual implica sugestivamente o modo como Nassar se preocupa com a leitura da obra – utiliza da falta de pontuação para trazer um ritmo acelerado, encontrado na primeira parte do romance, intitulado “A partida”; já, em outros momentos, na segunda parte – “O retorno” – onde o ambiente se impõe opressor ao

---

<sup>19</sup> Mauricio Salles Vasconcelos, no prefácio - *Ao lado esquerdo do pai*, de Sabrina Sedlmayer, destaca sobre a linguagem presente em *Lavoura Arcaica*. (Belo Horizonte: UFMG, 1997, p.15).

protagonista, o ritmo é mais lento e pensativo, também imposto, desta vez inversamente, pela pontuação.

Alfredo Bosi, em *Cadernos de Literatura* (1996), observa que em *Lavoura Arcaica* existe “certo padrão formal representado pelo romance de Graciliano Ramos pelo trabalho estilístico de Osman Lins e em parte pela prosa de Cyro dos Anjos e de Autran Dourado [...]” (1996, p.30). O crítico compara as obras de Nassar, *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, a outros autores já canonizados na literatura brasileira como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, principalmente “pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira” (1996, p. 5).

Milton Hatoum também pontua que “Raduan pertence a essa linhagem cada vez mais rara de narradores-poetas. Essa força poética (ou uma ‘atmosfera lírica’ que envolve a ação romanesca) é uma das qualidades estéticas da narrativa de Nassar, e não a menos importante” (1996, p. 20). Hatoum aponta, como possíveis influências desta vertente lírica, os escritores Virginia Woolf e William Faulkner (1996, p. 20).

Também outros escritores e críticos literários fizeram referência entre o romanesco e o lírico em *Lavoura Arcaica*, a exemplo de Leyla-Perrone Moisés:

Raduan Nassar solta um verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos. (1996, p. 66).

Certamente, é a partir do “vigor do verbo” e de sua poeticidade que a obra impressiona seus leitores. Conquanto essa qualidade estética já tenha sido pontuada pela tradição literária, torna-se necessário, a título de estudo, reler *Lavoura Arcaica* algumas vezes, e vagorosamente, a fim de compreender a materialidade de sua força lírica.

## 4.2 RESUMO E CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA

Antes de iniciar o resumo da obra, torna-se pertinente compreender o(s) significado(s) do título da obra, *Lavoura Arcaica*, e, para melhor reflexão, observaremos cada termo separadamente para possíveis interpretações. A começar com a palavra “arcaica”, que pode ser analisado como um representante dos valores do patriarcalismo, que age para perdurar os valores antigos. Nesse sentido, esse termo, que remete à ideia de antiguidade e de obsolescência, também, exprime, a partir do contexto do romance, o sentido de permanência e conservação, haja vista que a estrutura patriarcal, familiar e religiosa é nutrida pelo pai por meio de narrativas constantes, como uma forma de conservar valores e tradições. Então, o arcaico no romance é aquele que se instala e mantém, por meio do agenciamento do pai.

Outra possível interpretação para este mesmo termo está relacionada à memória, tendo em vista que, além de ser o tempo verbal mais importante do romance, é também por meio das lembranças do narrador-personagem que o leitor conhece toda a narrativa. Nesse viés, a memória também está vinculada ao passado, que está preso no tempo. Mas André age diferente, pois tenta se livrar dos valores do pai. Ele é enérgico, subverte o sistema arcaico, foge e questiona todas as imposições do pai.

Já o termo “lavoura” (do latim vulgar laboria) remete ao esforço, ao trabalho, à labuta. Podemos, então, compreender que André é justamente um “labor da mente”, e corresponde ao poder transformador desses valores religiosos e familiares impostos pelo pai. É possível observar a subversão do narrador-personagem, que é descrita como uma “certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos” (NASSAR, 2017, p. 50).

André utiliza a expressão “lavoura” apenas uma vez em todo romance, de forma conotativa, quando narra o esforço de Pedro, seu irmão, quando este insistia para que André voltasse para casa: “nada mais detinha meu irmão na sua incansável lavoura” (NASSAR, 2017, p. 37), no sentido de persuasão, discurso. Assim, podemos entender que essas duas palavras são divergentes, tendo em vista que “arcaico” significa, muito antigo, tempos remotos, antiquado, obsoleto. Já o termo “lavoura” expressa preparação, plantação, cultivo, que remete à ideia do novo, da fertilização. Portanto, as palavras antagônicas corroboram para um questionamento que é

respondido a partir do conflito de André com os valores impostos pelo pai: o que de muito antigo está sendo germinado?

A partir dessa interpretação sobre o título, tal obra requer uma leitura bastante atenta para que se compreenda a complexidade das temáticas. Há na construção ficcional uma mescla de prosa e poesia, trazendo um estilo híbrido. É uma obra densa, composta por elementos estilísticos, figuras de linguagem e musicais.

O início da narrativa de *Lavoura Arcaica* é lançado ao leitor através dos olhos de André, narrador-personagem, trancado em sua nova moradia, um quarto de pensão, pois fugira não somente das imposições do patriarcal que colocava regras em toda a família, como também dos seus sentimentos conturbados por conta da relação incestuosa que teve com a irmã Ana. O quarto da pousada é um ambiente recluso e insólito, no entanto, paradoxalmente, libertador se comparado à fazenda, onde é um lugar aberto, amplo, vasto, mas, ao mesmo tempo, opressor, tradicional, aparentemente imutável e estático no tempo.

O seu irmão Pedro vai à sua procura e tenta trazê-lo de volta. Ao encontrá-lo, Pedro indaga o porquê que o irmão saiu de casa, surgindo, assim, as memórias de André da infância, as lembranças das imposições do pai e, depois, confessa ao irmão a relação incestuosa que teve com a irmã Ana. Assim, Pedro convence André a retornar à família dizendo que suas irmãs apenas rezavam para que ele voltasse e que a mãe estava abalada e só cumpria com os deveres de casa. Provavelmente, a grande analogia do enredo vem a ser com a parábola do filho pródigo: O retorno de André, seu resgate e a reinstalação na família.

André retorna à fazenda, e, assim que conversa com o pai há um conflito de ideias, pois André não concordava com a opressão e a violência, seu pai, não entendia o que se passava com o filho. Um dia após a chegada de André, foi preparada uma festa tradicional da família. E, do mesmo modo que foi descrito a dança no início da narrativa, é descrita novamente. Pelo olhar de André, sua irmã Ana dança sensualmente e Pedro conta a violência a relação incestuosa dos irmãos. Descontrolado e opressor, ele escolhe matar a filha.

Nesse cenário, é importante destacar que é a partir das recordações de André, narrador em primeira pessoa, que nos é apresentado os personagens e a maneira que eles se relacionavam. Assim, o narrador, de maneira peculiar, aponta a diferença entre os membros da família de acordo com o lugar que eles se sentavam na mesa: ao lado direito do pai, acomodam-se os filhos exemplares; ao lado esquerdo

(da mãe), os perdidos, os que subvertem a ordem da casa. O fragmento a seguir evidencia isso:

Eram estes nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2017, p. 154 - 155).

Nesse sentido, André e Lula, advindos da mãe, não aceitavam a imposição do pai que, para eles, não passa de um tirano, dominador que usa da religião como forma de dominar e controlar todos. Assim, observa-se a representação do estereótipo da mulher enquanto mãe, que a partir dela é que surgem os filhos desregrados. Nessa ótica, ressalta-se que os lugares à mesa são determinados pelas afinidades de comportamento, ou, então, pela aproximação e obediência ao pai. Pedro, o filho mais velho, representa a continuidade direta do pai, seu sucessor na lavoura. De modo que André, o outro filho homem, será sua descontinuidade, junto com Ana e Lula, negando, assim, o traçado paterno. Pedro é tão semelhante ao pai que carrega os gestos e as palavras do patriarca. André observa tal semelhança "[...] a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral" (p. 16).

Nessa perspectiva, observa-se a que a atitude transgressora de André de sair de casa é compreendida pelo pai como "mundo das paixões", já que, fora do convívio da família, André estaria vulnerável. Desse modo, tudo que não se concentrava na lavoura era compreendido como desonroso, conforme se observa no excerto a seguir:

o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do nosso lado; e nenhum de nós há de transgredir esta divisa,



nenhum de nós há de estender sobre ela sequer a vista , nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo. (NASSAR, 2017, p. 54 - 55).

Há de se ressaltar que esse “limite” imposto pelo pai transpassa o geográfico, pois, fora do ambiente familiar, haveria a possibilidade de outras leituras e percepções de mundo, diferentes dos valores impostos pela figura paterna.

Essa necessidade de controle do pai de André sobre o filho utilizando-se de argumentos que repudiam tudo que é oposto aos valores da família demonstra o poder de manipulação de um pai que se impõe sobre aqueles que o questionam.

A lavoura, compreendida na obra como a própria estrutura familiar sempre dirigida pela figura patriarcal, fora desonrada pela partida de André. Os sentimentos confusos e não aceitação da estrutura que o pai determina mostram toda a inadequação de André a uma situação castradora trazida pela autoridade paterna. O personagem afirma para a irmã Ana:

como vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo deste conflito: forjarmos tranquilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca; e, como resposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o deboche, passando o dedo untado na brecha do universo. (NASSAR, 2017, p. 133).

O protagonista explica, portanto, que teria de vestir uma máscara para ser aceito e conviver com as imposições do pai, isto é, seria necessário disfarçar, fingir que respeitava as regras impostas para conseguir se relacionar com a irmã.

Ao retornar, o narrador-personagem observa que seu irmão caçula, Lula, já se opunha em relação à vida na lavoura; assim, André seria o exemplo para Lula se livrar da influência paterna. Observa-se, então, que a atitude do protagonista revela a opressão do pai de maneira mais evidente, desestruturando a configuração arcaica e exibindo a possibilidade de se desvincular dela. Lula diz para André:

Só foi você partir, André, e eu já vivia empoleirado lá na porteira, sonhando com estradas, esticando os olhos até onde podia, era só na sua aventura que eu pensava...Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo esse mundo, vou trocar meu embornal por uma mochila, vou me transformar num andarilho que vai de praça em praça

cruzando as ruas feito vagabundo; quero conhecer também os lugares proibidos. (NASSAR, 2017, p. 178).

Por fim, o pai, que representava a autoridade da família, ao descobrir a relação incestuosa de André e Ana, a mata por desobedecer a ordem estabelecida ou a tradição religiosa. A morte da personagem é sonorizada pelos gritos da família. Observa-se o modo como as palavras são dispostas na página, isolando e, conseqüentemente, destacando o termo "Pai!", remetendo ao leitor a ideia do caos, o desespero diante da morte de Ana, que o próprio pai causara na família. O excerto a seguir, extraído da obra de Nassar, ilustra o momento de dor que o patriarca provoca na família após assassinar a própria filha:

Pai!  
e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero  
Pai!  
e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido  
desemparedado  
Pai!  
eram balidos estrangulados  
Pai! Pai!  
onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?  
Pai!  
e de Pedro, prosternado na terra  
Pai!  
e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão  
Pai! Pai!  
onde a união da família?  
Pai! e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo,  
descobrendo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das  
varizes, batendo a pedra do punho contra o peito (NASSAR, 2017, p.  
193 - 194).

### 4.3 FORTUNA CRÍTICA E ANÁLISE DA OBRA

A obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, a partir do lançamento, em 1975, consagrou-se como um sucesso de crítica – diversos comentários e análises em jornais, artigos de especialistas, dissertações, livros são facilmente encontrados. De acordo com site de catálogo CAPES, há 124 trabalhos relacionados à obra, compostos de 99 dissertações e 25 teses. Para o presente trabalho, foram selecionados apenas os estudos que são vinculados à mesma área. Nesse sentido, a partir da pesquisa filtrada pela área de Linguística e Literatura, buscou-se estudar os principais trabalhos que, de alguma forma, contribuíram para a presente pesquisa, a fim de nortear os caminhos pelos quais este estudo deveria seguir.

Na dissertação de Sabrina Sedlmayer, defendida em 1995, intitulada “Ao lado esquerdo do pai”, a autora traz, em seu trabalho, um viés psicanalítico e, a partir de conceitos de Freud e Lacan, analisa alguns pontos chave da narrativa como, por exemplo, o conflito do filho com o pai, a mãe simbolizando a ternura, a regressão da memória à infância, ao incesto e ao assassinato.

O trabalho de dissertação, de Juliana Da Silva Bello (2018), por sua vez, propõe uma leitura crítica da obra *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, sob a ótica do Tempo, a partir de três eixos: tempo enquanto categoria narrativa, o tempo no contexto religioso, e tempo enquanto perspectiva filosófica. Neste trabalho, a autora considerou, além disso, o tempo na esfera do mito, tendo em vista a força cíclica da narrativa fundamentada em conceitos religiosos que a permeiam. Ao final, volta-se para o tempo conjecturando-o no contexto filosófico que estreita no romance uma profunda reflexão sobre o tema.

Na dissertação de Francisca Yorranna da Silva (2018), o romance *Lavoura Arcaica* (1975) é analisado a partir do vocabulário metafórico que alude a presença de um universo diabólico, e, dessa forma, demonstra os diversos meios pelos quais esse caráter demoníaco se manifesta na obra. Para tanto, a autora compreende que o indivíduo satânico é transgressor e que seus atos são subversivos por questionarem até desconstruir uma dada ordem universal. A pesquisadora também interpreta que o ser demoníaco é uma característica do escritor e do fazer literário. Por outro lado, o referido termo é oriundo do campo semântico religioso e remete àquele que está possuído por espíritos malignos, ou seja, por demônios. O

imaginário construído acerca do demoníaco foi formado, sobretudo, com base no pensamento cristão.

Já o estudo dissertativo de Livia Cristina Lopes Chaves (2016) propõe uma análise crítica de *La Maison de la Mémoire*, a tradução francesa de *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, realizada por Alice Raillard. Para tanto, a autora baseia-se nas reflexões de Antoine Berman, Henri Meschonnic e Haroldo de Campos, teóricos contemporâneos da tradução poética. O principal critério de análise foi a poeticidade específica do romance, em especial sua linguagem metafórica e seu ritmo enquanto produtores de sentido. A conclusão do trabalho foi que estes recursos são por vezes negligenciados em benefício de uma clarificação do texto, causando um apagamento de sua poética.

A partir desse levantamento de estudos sobre a obra *Lavoura Arcaica*, busca-se analisar neste trabalho a representação da personagem Ana, assim como a ausência da voz desta personagem.

É por meio dessa observação da ausência de palavras que convém lembrar que André, o narrador-personagem, não apenas conta sua história, como também, traz outras vozes quando recorda ou confessa. Então, outros personagens, de forma indireta, participam com suas vozes do discurso narrativo, por meio das recordações de André ou da fala de Pedro, quase até o final do texto, como, por exemplo, o pai, Iohána.

e eu tinha outra vez os olhos no chão quando ele disse, úmido e solene:

-- Abençoado o dia da sua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria! (NASSAR, 2017, p. 149).

Eventualmente, a outra voz que aparece é a da mãe, a qual surge em meio às lembranças dos carinhos que proporcionava a André, mas essa voz, contrária à do pai, é baixa, submissa, sem o poder de tomar posse do discurso, fato marcado com mais força na segunda parte do livro, o tempo presente da narrativa.

continuei calado, e com a memória molhada só lembrei dela me arrancando da cama “vem, coração, vem comigo” e me arrastando com ela pela cozinha e me segurando pela mão junto da mesa e comprimindo as pontas dos dedos da outra mão contra o fundo da travessa, não era no garfo, era entre as pontas dos dedos grossos que

ela apanhava o bocado de comida pra me levar à boca 'é assim que se alimenta um cordeiro.' (NASSAR, 2017, p. 36).

A voz do irmão Lula também passa a existir em algumas passagens da narrativa. Há, assim, a partir das lembranças de André, um exemplo de um diálogo entre os irmãos:

-- Lula! Lula!

Lula demorou para descobrir a cabeça e me olhou sem virar o corpo, rosnando qualquer coisa hostil como se tivesse sido despertado, não conseguindo contudo esconder seu contentamento.

-- Você dormia?

-- Claro! Então você não viu que eu dormia?

-- É que eu queria ter um dedo de conversa com você, foi só por isso que te acordei.

-- Conversar o quê? (p. 175 – 176).

Até a voz da irmã Rosa, personagem mencionada raras vezes na obra, aparece como uma espécie de voz conselheira ao se referir à tristeza da mãe desde a sua partida:

Ouçã bem isto, Andrula: a mãe precisa de cuidados, ela não é mais a mesma desde que você partiu; seja generoso, meu irmão, não fique trancado diante dela, fale pelo menos com ela, mas não fale de coisas tristes, é tudo o que te peço; e agora vá ver a mãe, ela está lá na copa te esperando, vá depressa; enquanto isso, vou ajudar nos preparativos da tua festa de amanhã, Zuleika e Huda já estão tomando as primeiras providências, elas estão transtornadas de tanta alegria! Deus ouviu as nossas preces!" ela disse e eu senti nas costas a pressão doce da sua mão me animando a afundar no corredor em direção à copa. (p. 152).

No entanto, observa-se que, embora a personagem Ana seja o principal motivo da inquietação de André, a voz da personagem não aparece em nenhum momento na narrativa. Assim, há o evidente apagamento da sua voz. Contraditoriamente a esta condição, ela é mencionada diversas vezes, mas somente a partir do desejo do personagem principal, isto é, Ana é reduzida apenas como um objeto sexual.

Ademais, Ana, antes, durante e depois do ato sexual com André, é metaforizada por meio da imagem de uma pomba branca, a qual podemos inferir, em uma primeira interpretação, como símbolo da pureza, da virgindade. Mas, em segunda análise, é possível compreender que André relata como interagia com as pombas

quando era criança, isto é, corria atrás delas e, ao capturá-la, “corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha” (NASSAR, 2017, p. 95). E André começa a se relacionar Ana às pombas que capturava na infância e arquiteta uma armadilha para trazer Ana para junto dele:

Ela estava lá, branco branco o rosto branco e eu podia sentir toda dubiedade, o tumulto e suas dores, e pude pensar cheio de fé eu não me engano neste incêndio, nesta paixão, neste delírio, e fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada. (NASSAR, 2009, p. 96).

André constrói todo um cenário sobre o tempo e sobre o exato momento de agir, assim como a pomba, Ana não podia escapar. André descreve a paciência necessária na hora de capturá-la “não podia ser ágil tendo-se pela frente instantes de paciência, do contrário, seria um desabar prematuro ferindo a ave, que levantaria um voo machucado em alvoroço” (p. 98).

A tensão da narrativa chega ao ápice no momento em que André decide que, se a irmã atravessar a soleira da porta, André iria “puxar a linha”, isto é, ele a capturaria assim como fazia com as pombas. (p. 99).

Ana atravessa a soleira e, quando André chega até onde está a irmã, ele se assusta ao encontrá-la deitada na palha, seus olhos fechados com “os olhos de morto” (p. 101) e com as mãos frouxas “agarrei-lhes a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso” (p. 102). Nesse momento, André, desesperado com a situação da irmã, suplica a Deus pela vida de Ana e pede um milagre. André compreende aquele desfalecimento da irmã como se fosse um desafio de Deus por ele ter tentado ocupar o lugar do próprio Deus “um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência” (NASSAR, 2009, p. 102).

Logo após o pedido a Deus por um milagre, a mão de Ana apresenta vida entremeando as mãos de André, que agradecendo a Deus aquela carne que seria sacrificada em seu nome. Assim, o capítulo termina.

Com sinais de aspas, tem início o capítulo seguinte, apresentando o discurso confessional de André, o qual enxerga Ana como tentação:

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento “era Ana minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” gritei de boca escancarada (NASSAR, 2009, p. 107).

Torna-se pertinente compreender que a imagem que André constrói de Ana, como uma mulher provocante, sedutora, surge da figura da Lilith<sup>27</sup>, a qual aparece sob formas e nomes diferentes em várias culturas. Assim, esta é representada como um demônio, associado ao que é maléfico, sempre em forma de mulher irresistivelmente sedutora, maligna e depravada. Ana, vista sob a ótica de André, faz parte desse arquétipo.

Ademais, André reforça que a culpa do acontecimento é por causa de Ana, a partir do momento que, ao contar o ocorrido para o irmão, coloca-se no lugar de “vítima” ao usar os verbos “possuído” e “tomado”:

eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fímbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremecida na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão (NASSAR, 2009, p. 110).

Dessa forma, há uma contradição de André quando “confessa” o ato, mas não assume a culpa. Ou seja, na verdade ele não confessa, pois compreende-se que o ato de confessar requer assumir o pecado; e quando expõe Ana, ao contar o fato ocorrido, remete simbolicamente ao mal que ela comete, pois descreve a situação como se ele fosse seduzido por Ana, como se ela tivesse um poder de sedução incontrolável, que o exime da culpa e a responsabiliza pelo ocorrido.

Nessa perspectiva, desde a parte da narrativa que descreve Ana com os olhos fechados e as mãos frouxas até o momento do ato sexual entre os irmãos, não fica evidente se Ana recuperou totalmente seus sentidos, ou seja, os dois acontecimentos se sucedem sem que tenhamos certeza de que Ana esteja ciente.

---

<sup>27</sup> Disponível em: [http://recantobrianna.com.br/wp-content/uploads/2015/09/Lilith\\_A\\_Lua\\_Negra.pdf](http://recantobrianna.com.br/wp-content/uploads/2015/09/Lilith_A_Lua_Negra.pdf). Acesso em: 02 jan. 2020.

Quem descreve tal ato é André, que faz uma analogia da irmã à mata virgem, a qual ele pretende fecundar há tempos, como posse, como pomba, como sua:

em vez disso, 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, 2017, p. 113).

A partir dessas observações, há de se considerar que Ana estava desfalecida há pouco, e, momentos seguintes, está sendo alvo da ação sexual do irmão, em que só André age. Dessa forma, não temos como saber, pelo olhar dele, como Ana reagiu. André adormece num “sono ligeiro” (p. 114), em que Ana foge. O “amor requer vigília” (p. 114), diz André; assim, questiona-se: o amor ou o cativo? Se o discurso de André, que a pomba volta por amor, fosse coerente, por que Ana foge no primeiro sono de André? Nesse contexto, interpreta-se que Ana pode ter sido violada enquanto estava desfalecida.

Além disso, outra passagem que reforça a tese de que Ana, em nenhum momento, deu indícios que concordou com a relação é quando André acorda e percebe que a irmã fugira, André a encontra na capela, próxima à Casa Velha.

Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo os seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas (...): antes de puxar a linha, acendia velas, punha Ana de joelhos, e, generoso e liberal lá na capela, deixou à minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo; também eu, ainda menino, deixava à ingênua pomba uma escolha igual: de um lado, uma areia desprovida de alimento, de outro, promessas de abundância debaixo da peneira (NASSAR, 2017, p. 116).

Ao encontrar Ana na capela, André, simulando estar calmo depois do ato sexual, fala a irmã: “ ‘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” (NASSAR, 2017, p. 117-118). Deste modo, André tenta convencer Ana que o que aconteceu entre eles não era negativo, violento; ele compara o acontecimento a um milagre, a descoberta da possibilidade de viverem um “amor” dentro da própria casa e da própria família.



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, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; 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, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa (NASSAR, 2009, p. 118- 119).

Não se sabe em que medida Ana corresponde a esse amor de André. Como o que se tem é apenas o relato do personagem, há a possibilidade de não haver correspondência nenhuma. O que se pode objetivamente observar na cena é que Ana resiste de uma maneira muito característica em uma sociedade patriarcal: silenciando-se. Ana não responde a nenhuma das tentativas de André de convencê-la de que foi bom o que aconteceu ou talvez suas respostas não foram registradas pela voz do narrador.

Assim, indaga-se: foi uma relação consensual? Em que medida André força a consumação do ato? No relato de André, a preparação do ato sexual é comparada à preparação de uma armadilha para prender uma pomba, e Ana parece estar desfalecida pouco antes da relação e, durante, não sabemos. Embora muitos pesquisadores apontem a relação entre os irmãos como consensual e amorosa, analisando outras perspectivas que a narrativa oferece, nossa interpretação vai em direção oposta a essa leitura. Consideramos que o fato de André ser o narrador da obra impossibilita totalmente adentrar aos sentimentos de Ana, sobretudo, pelo fato de André também ser um narrador perturbado, em profundo conflito com o mundo patriarcal. Ademais, o campo metafórico utilizado por André infere a ideia de caça, de presa, e não a ideia de consentimento. Nesse sentido que compreendemos Ana como uma personagem excluída, pois é desprovida de vontade, assemelha-se mais a apenas um objeto de desejo de André; ou seja, também não pertence ao universo da *bíos*.

A partir de um viés comparativo com a personagem Lina, de *Sinfonia em branco*, torna-se pertinente compreender o porquê da ausência da voz de Ana, trazendo, para este estudo, uma possibilidade de leitura ainda não realizada.

## 5 HOMO SACER – INTERPRETAÇÃO A PARTIR DOS ABANDONADOS

*“A violência contra as mulheres é uma manifestação de relações de poder historicamente desiguais entre homens e mulheres que conduziram à dominação e à discriminação contra as mulheres pelos homens e impedem o pleno avanço das mulheres”.*

*(Declaração sobre a Eliminação da Violência contra as Mulheres, Resolução da Assembleia Geral das Nações Unidas, dezembro de 1993)<sup>28</sup>.*

### 5.1 A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM LINA E SUA CONDIÇÃO DE ZOÉ

Em *Sinfonia em branco*, Lina é uma personagem periférica que, depois de ser estuprada, é assassinada. A violência sofrida por Lina é mais grave que a violência sofrida por Clarice, mas a condição de “excluída” é evidenciada, sobretudo, na representação do apagamento/esquecimento da violência cometida contra a personagem.

O primeiro movimento do romance que evidencia a exclusão de Lina é a descrição da personagem como inadequada à sociedade a que pertence.

Lina, negra e bonita, ignorante da própria adolescência e dos olhares que arrancava dos homens. [...] Lina ia à escola, mas estava tão atrasada, ainda mal sabia ler [...] Os cabelos de Lina estavam numa bagunça de fazer dó. Ela ainda não sabia que tinha seios de mulher adulta, vestia uma blusa branca muito pequena e gasta demais pelo uso. Parecia mais criança que o menino Damião. Clarice entreouvira certa vez uma conversa em que se explicitava a suposição, Lina, meio retardada. Mas era sem dúvida proibido falar sobre aquilo. Lina era adorável e gostava de trançar os cabelos de Clarice e gostava de sentar Maria Inês em seu colo como um bebê. (LISBOA, 2001, p. 60 - 61).

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/programas-e-acoas/violencia-contra-a-mulher/>. Acesso em 02. jan. 2020.

Na passagem, o primeiro movimento que aponta para inadequação de Lina que, posteriormente, fundamentará a exclusão, é a descrição da personagem como corpo biológico que apresenta duas características pessoais inadequadas: a condição cognitiva (que servirá depois para responsabilizá-la por não ter evitado o perigo); e a sensualidade não controlada do corpo (que servirá para responsabilizá-la por representar a tentação).

O segundo movimento de exclusão, deixado mais nas entrelinhas, é a condição racial de Lina. Neste ponto, há duas dimensões da violência que recaem sob a personagem: a) primeira é a violência simbólica: a erotização, exotização e subalternização social do corpo negro, herança da estrutura patriarcal e escravocrata da sociedade brasileira; b) a segunda, a violência física, a subjugação sexual que é legitimada no plano simbólico pela primeira. Assim, Lina, “negra e bonita”, é a mulher reificada sob a erotização e subalternização do corpo biológico negro; isto é, não é somente a sensualidade que “autoriza” a violência sexual contra Lina, mas a sensualidade somada à condição racial, a interseccionalidade entre gênero e raça (CRENSHAW, 2002) que oferece os reais contornos da subalternização das mulheres negras nas Américas pós-coloniais.

O aspecto étnico constitui uma variável fundamental para definir a posição social, econômica e política que ocupam essas mulheres. As negras sofrem duplamente tanto pela condição de gênero como de etnia, e a tradição escravista continua legitimando formas de violência, práticas impunemente toleradas de utilização dessas mulheres como coisa. No presente isto se dá sob forma do turismo e abuso sexuais, prostituição e marginalização. Tais práticas são fomentadas pelos estereótipos que estigmatizam a mulher negra como: sexualmente disponíveis dotadas de superexcitação, feias e pobres, quentes, carinhosas e sensuais. A violência sexual contra as negras, como no período colonial, continua romantizada, se reedita no imaginário social adquirindo novas roupagens (MADEIRA, 2004, p. 1).

O terceiro movimento de exclusão, também nas entrelinhas, pertence à dimensão econômica – “O pai de Lina vivia se embriagando e caindo pelos cantos da estrada. Sua mãe, lavadeira e passadeira, estava sempre com uma imensa trouxa de roupa magicamente equilibrada sobre a cabeça”. (p. 61). Isto é, a personagem representa mais outra dimensão daquilo que, conforme Agamben (2007), os projetos de sociedades modernas querem eliminar: a miséria.

Assim, a personagem Lina ocupa, de acordo com o narrador, quatro esferas excludentes: negra, mulher, pobre e de baixo intelecto, e são estas características que a colocam em condição análoga ao *homo sacer*, alguém exposta a um limiar em que a vida está reduzida a sua dimensão nua.

Lina ia para casa, cheirava a suor e sentia uma tristeza nova roendo-lhe o coração. Porque sua amiga Clarice ia embora. Estava disposta a aprender a ler e a escrever corretamente, assim poderiam trocar correspondência. Por hora, pelo menos teria a escultura, pelo menos. [...] O homem saiu do mato, de trás de uma moita de ciprestes. Estava esperando por ela. Sabia de muitas coisas, embora não fosse dali. Sabia de muitas coisas e estava esperando por ela, Lina, e saiu feito uma assombração de trás de uma moita de ciprestes. A noite negra deixava-o uniforme e escuro, até o chapéu e os olhos. Bidimensional, como se não fosse gente, mas um desenho numa folha de papel. Lina não gritou porque o primeiro gesto dele, rápido e calculado, foi tapar-lhe a boca com uma mão forte demais, exageradamente forte. Ninguém precisava de tanta força assim para tapar a boca de Lina, para impedi-la de gritar e subjugar-la. Aquilo durou meia hora e significou muito pouco. Meia hora. Quase nada. Praticamente nada. Foi só então que chegou a chuva, imparcial, impiedosa, inclemente. (p. 69 - 70).

Após a morte de Lina, em uma sociedade em que a existência dos *homini sacri* precisa ser escamoteada, os comentários da comunidade a culpabilizam pelo ocorrido. E assim, cinicamente, a mesma sociedade que estruturalmente permitiu o estupro de Lina, tenta justificá-lo por meio da culpabilização da vítima:

Cochichavam, na manhã do dia seguinte:  
 Eu sempre imaginei que uma desgraça dessas ia acabar acontecendo com essa menina.  
 Ela não era muito boa do juízo.  
 Meio retardada.  
 Talvez ela tenha provocado isso, não repararam como andava vestida?  
 Meio assanhadinha. Meio sem-vergonha. (p. 70).

Ou seja, Lina era “desajustada” demais para pertencer ao *bando*. Logo, torna-se a vida nua, não amparada pela dimensão do direito e, assim, descartável. E o soberano no romance, aquele que pode decidir sobre a vida e a morte, é a própria estrutura social representada, que constitui em Lina seu estado de exceção.

É importante frisar que este tipo de violência se inicia como um ato ou como uma relação identificável e, muitas vezes, naturalizada. Assim, a violência simbólica é, frequentemente, transformada em hábitos culturais e normas de uma sociedade que já é essencialmente desigual.

É a partir deste poder simbólico, caracterizado por um poder invisível, que Bourdieu (2002) compreende que é um poder que constrói a realidade, e é neste viés que o feminicídio tem suas raízes entranhadas na violência simbólica, pois ele está relacionado em um contexto que se inicia e vai muito além de atos violentos físicos ou verbais. Cabe ressaltar que o estereótipo, de acordo com Chauí, é naturalizado:

[...] conjunto de crenças, valores, saberes, atitudes que julgamos naturais, transmitidos de geração em geração sem questionamentos, e nos dá a possibilidade de avaliar e julgar positiva ou negativamente 'coisas e seres humanos' (CHAUÍ, 1996/1997, p. 116).

Desse modo, o poder simbólico é um poder que constrói a realidade de forma silenciosa na sociedade, naturalizando discursos como aqueles utilizados pelos personagens ao justificar a brutalidade ocorrida na morte de Lina, mulher negra.

## 5.2 ANA E SUA CONDIÇÃO DE *HOMO SACER* NO UNIVERSO REPRESENTACIONAL DA OBRA

Em *Lavoura Arcaica*, observa-se, como mencionado anteriormente, um apagamento da voz de Ana. Pouco se sabe da personagem, pois a conhecemos a partir do narrador-personagem André, cuja visão é direcionada, principalmente, pelo desejo da irmã. Beth Brait, sobre personagem em primeira pessoa, observa:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens. Tomando como medida o romance moderno, empenhado cada vez mais em distanciar a personagem dos esquemas fixos que delimitam o ser fictício, teremos que admitir que esse recurso ajuda a multiplicar a complexidade da personagem e da escritura que lhe dá existência. (BRAIT, 1985, p. 60-61).

Dessa forma, o narrador em primeira pessoa é o que vive as ações e no caso de André, ele que conta ao leitor sobre Ana. Assim, cabe um questionamento relevante a se fazer: quem é Ana?

O que conseguimos extrair explicitamente da narrativa é uma personagem adolescente, filha de um casal de imigrantes, que mora na zona rural e tem três irmãos (Pedro, André e Lula) e três irmãs (Rosa, Zuleika e Huda). Ana senta ao lado esquerdo da mesa, isto é, ocupa um espaço daqueles que, conforme a representação da família feita por André, fogem às regras impostas pelo pai. Ana também gosta de dançar e foi morta pelo próprio pai, depois que este descobriu que ela e seu irmão André tiveram uma relação incestuosa.

O que sabemos é insuficiente para afirmar quais eram seus desejos, ou se ela consentiu a relação sexual, mas conseguimos identificar quem é Ana para André. Essa forma de o narrador-personagem pensar explicita o modo de enxergar a mulher como objeto a ser apossado. Não se sabe se ela não se via como tal, tampouco se submetia ao papel de objeto, mas foi vista e tratada como um. Assim, o apagamento da voz de Ana comprova a visão de André, pois um objeto não se

manifesta. Ao demonstrar aceitação ou recusa às investidas do homem, a mulher prova sua condição de pessoa e não de objeto, que não é o caso de Ana.

Outra perspectiva pela qual podemos olhar para Ana é a dimensão social. Ana existe dentro da sociedade e, logo, seus comportamentos, ações, pensamentos, desejos e espaços também necessitam transitar pelos limites impostos por essa sociedade. E também é dentro desta sociedade que o pai fez sua escolha: matou Ana e não André. Ou seja, a violência contra a mulher é um fenômeno múltiplo e complexo, que se espalha por todas as dimensões sociais e estabelece diferentes tecnologias por meio das quais exerce seu biopoder.

A escolha do pai de matar Ana, nesta perspectiva, é uma evidência da figura de Ana enquanto *homo sacer*.

Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto sobretudo o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como um sacrilégio. Subtraindo-se às formas sancionadas do direito humano e divino, ela abre uma esfera do agir humano que não é a *sacrum facere* e nem a da ação profana, e que se trata aqui de tentar compreender. (AGAMBEM, 1998, p. 90).

Nesse viés, o *homo sacer* simboliza uma esfera do agir humano que se relaciona politicamente apenas a partir da exceção, aí sua simetria com o soberano que suspende a lei no estado de exceção e assim vincula esta vida matável e insacrificável nos dispositivos de poder. Assim, enquanto Ana ocupa a condição de *homo sacer*, o seu pai representa o soberano, isto é, ele quem escolhe quem é matável.

Portanto, pode-se analisar, sob a perspectiva de Agamben (2007), que as mulheres em estado de violência seriam um *Homo Sacer* de hoje, privadas da humanidade completa. Assim, Ana, personagem silenciada e apagada enquanto ser humano, vista e mencionada somente como objeto de desejo do personagem principal, representa, dentro de *Lavoura Arcaica*, a condição de mulher que é “matável”, pois ela ocupa, quando o pai a mata, o papel daquela que desorientou André, a pecadora, a responsável pela tragédia familiar.



Ademais, pode-se analisar que Ana é um exemplo de uma das mulheres vítimas de violência doméstica, porque seu pai julgou-se no direito de matá-la, representando, desse modo, as mulheres que já foram assassinadas em decorrência deste tipo de violência. Então, seria possível considerar a vida da mulher que sofre violência como aquela do “homem sacro”, haja vista que a vida nua corresponde ao indivíduo e aquele que realiza uma ação peculiar perde seus direitos de proteção dado pelo Estado, ou seja, sua cidadania, e, por isso, é uma vida “matável”. Nesse sentido, a mulher, na visão patriarcal, poderia ser vista como um exemplo de vida nua, uma vez que o machismo perpetua um pensamento que enxerga as mulheres como objetos, inferiores e/ou submissas aos homens.

Agamben na conceituação do *Homo Sacer* procura revelar o ponto oculto de intersecção através da interrelação entre o modelo jurídico-institucional, (a forma de funcionamento das leis e as instituições) e o modelo biopolítico do poder (controle dos corpos pelo Estado). Nesta intersecção, para o autor, “a dupla categoria fundamental da política não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bíos*, exclusão-inclusão” (AGAMBEN, 2007, p. 16). Portanto, a política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva.

No sentido de que aquilo que caracteriza a política moderna não é tanto a inclusão da *zoé* na *polis*... O decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originalmente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato, entram em uma zona de irreduzível indistinção. (AGAMBEN, 2007, p. 16).

Nesse cenário, é possível compreender que tanto Ana quanto Lina, cada uma em espaços e situações diferentes, são personagens coadjuvantes, que sofrem esse paradoxo de exclusão inclusiva mencionada por Agamben. Se Ana é, no universo representacional da obra, a mulher na sociedade patriarcal, que é matável, Lina representa a mulher, negra, pobre e de baixo intelecto, caracterizando aqueles que são rapidamente esquecidos e facilmente excluídos.

### 5.3 O CORPO NEGRO DE LINA E A DANÇA DE ANA – MULHERES “SEDUTORAS”

Regina Dalcastagnè (2007), em seu artigo: *A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo*, aponta que, dos 555 romances publicados pelas principais editoras brasileiras, no período de 1990 a 2014, a representação feminina diz respeito, principalmente, às personagens brancas. São predominantes, além disso, tanto personagens quanto escritores de cor branca, sendo homens ou mulheres. Em relação às personagens negras, a autora observa que são mais sexualizadas:

Quando as personagens são negras, ou mestiças, as marcas de distinção são bastante reforçadas, mesmo entre as escritoras. Suas mulheres, nesse caso, perdem variedade e complexidade, tornando-se muito parecidas com aquelas construídas pelos homens – ou seja, são mais jovens, mais sexualizadas, mais dependentes e mais satisfeitas com os filhos, com os homens e com a situação em geral<sup>29</sup>.

Dessa forma, a construção da personagem Lina, em *Sinfonia em branco*, tem uma interlocução com a crítica feita por Dalcastagnè. Sobre ela pesa, além da marca da injustiça histórica, o estereótipo da negra sensual, responsável por despertar os desejos incontroláveis nos homens e que, por isso, é estuprada e morta, na rua, remetendo a ideia de abandono, de zoé, excluída.

Lélia Gonzalez, em seu texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, assevera:

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. (1983, p. 224).

De acordo com Gonzalez, a percepção desse “duplo fenômeno do racismo e do sexismo” depende do lugar em que cada um se situa na sociedade. Desse modo, a própria narrativa trata de construir o caminho de Lina ao encontro da brutalidade, por meio do discurso tradicional que caracteriza a menina negra e bonita,

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://gelbcunb.blogspot.com/2015/07/a-construcao-do-feminino-no-romance.html>> Acesso em: 04 jun 2019.

no entanto, culpável, visto que “ignorante da própria adolescência e dos olhares que arrancava dos homens” (p. 60).

O clichê em torno da personagem constrói a figura da mulher sensual, escrava dos desejos de seu senhor. Assim, assume ares de justificativa para o ataque de algum homem que teve seu instinto provocado: “Ela ainda não sabia que tinha seios de mulher adulta, vestia uma blusa branca muito pequena e gasta demais pelo uso” (p. 61). O discurso da moral social permite situar Lina como provocadora de um desejo diabólico — o desejo de seduzir/perder/perverter — para, em seguida, puni-la com uma dupla violência justificada: o estupro seguido de morte e o escárnio.

É possível compreender que o estupro de Lina e a condenação da menina pela sociedade são resultado da negativização moral que é imposta às mulheres negras desde a escravidão, conforme afirma Werneck:

Uma expressão importante do racismo patriarcal brasileiro tem sido, desde o regime escravocrata até os dias atuais, a condenação moral da mulher – em especial a mulher negra, mas não apenas ela – e de suas formas de expressão do corpo e da sexualidade. O controle do corpo feminino negro e, principalmente, sua negativização moral, têm ancorado e legitimado as violências sexuais perpetradas por homens brancos proprietários há muito tempo. Ou seja, a moral sexual é parte fundamental do modo como as relações raciais, de gênero e de poder se desenvolveram no período escravocrata e têm se mantido no regime racista instaurado a seguir. Assim, visibilizar na moral sexual os seus pressupostos ideológicos, que são seculares, é fundamental para deslegitimar suas iniciativas condenatórias. (WERNECK, 2009, p. 450).

Nesse viés, é perceptível que há um movimento de dupla perversidade, que os discursos da moral social não hesitam em justificar. Dessa maneira, a sociedade branca se apropria do corpo feminino negro como se isso se tratasse de um direito, estigmatizando sua sexualidade, utiliza-o como a um objeto inanimado para, enfim, descartá-lo sem culpa.

Assim, os moradores do local não condenam o agressor, já que ela estava “pedindo” por isso, e responsabilizam a vítima pelo ocorrido: “Pegara o corpo de Lina sem seu consentimento e usara dele como se fora um prato de comida. Depois jogara fora. Sem hálito, sem vida” (p. 70).

Ou seja, em uma sociedade patriarcal criminosa que vem há séculos eximindo-se de qualquer culpa e que traz o sexismo e o racismo como justificativa

para uma violência simbólica e sistêmica, como também, conseqüentemente, subjetiva, o corpo de Lina, “meio assanhadinha”, “meio sem vergonha”, é a culpa da violência nesta perversa lógica. Neste aspecto, compreende-se que não é “coincidência” que a morte de Lina é narrada de forma tão rápida. Poucas linhas, poucas palavras refletem a violência que a palavra não dá conta. Ou não que contar.

Em perspicaz e recente análise, a pensadora afro-americana, Patricia Collins, na obra *Black Feminist Thought* (2000), propõe o conceito de imagem de controle, que é definido como uma representação específica de gênero para mulheres negras. Para Collins, as imagens de controle operam como uma forma de manutenção de determinadas relações de poder dentro da sociedade.

[...]essas imagens de controle são projetadas para que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam ser partes naturais, normais e inevitáveis da vida cotidiana (COLLINS, 2000, p.69).

A autora defende a ideia de que estereótipo se difere do conceito de imagens de controle, haja vista que o primeiro “são parte de uma generalizada ideologia de dominação” (COLLINS, 2000, p. 69). Compreende, também, que estereótipo está relacionado à imagem equivocada sobre um determinado grupo.

Já as imagens de controle, articuladas por meio de alguns exemplos específicos, referem-se às ideias que são aplicadas às mulheres negras e que permitem que outras pessoas as tratem de determinado jeito. Essas apresentam-se enquanto a dimensão ideológica do racismo e do sexismo e são historicamente manipuladas como uma forma de controlar o comportamento e os corpos de mulheres negras.

Dentre as imagens de controle, Collins apresenta seis categorias de mulheres negras no contexto estadunidense. São elas: a *Mammy* (mamãe), representa a serviçal, doméstica, fiel e obediente; *Matriach* (matriarca), simboliza a ‘má’ mãe negra; *Welfare Queen* (rainha do bem-estar), imagem relacionada às mulheres negras que fazem uso de benefícios sociais para os quais elas têm direito por lei; *Black Lady* (dama negra), assemelha-se ao matriarcado, aquelas mulheres que têm empregos, são excessivamente consumistas e não têm tempo para os homens ou se esqueceram de como tratá-los e, por último, *Jezebel, Whore ou*

'*hoochie*' (mulher promíscua), é uma mulher hipersexualizada, que apresenta uma sexualidade feminina negra desviante.

A partir dessa diferenciação entre estereótipo e imagem de controle que a autora salienta, é possível analisar que a personagem Lina se aproxima da imagem de Jezebel, – “meio assanhadinha” –, que é reduzida ao corpo tanto pelo agressor quanto pela vizinhança que a julga por ser mulher negra, portadora de uma sexualidade exacerbada.

Assim como Lina, Ana, a partir do olhar de André, era sedutora, mas mais do que isso era paradoxalmente angelical e demoníaca, mundana, o que também participa da caracterização dicotômica da mulher na tradição cristã. A primeira vez que André nos apresenta Ana, que estava dançando, a descreve como uma mulher provocante:

essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, 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. (NASSAR, 2017, p. 29).

Construir Ana como uma mulher que conhece seu próprio poder de sedução (cigana, destra, graciosa, elegante) é um recurso simbólico que a remete ao estereótipo da mulher fatal. É possível observar que essa passagem do início da narrativa tenta conduzir o leitor à imagem de uma mulher possuidora de um poder de sedução maligna e maldosa, ou então, a figura da mulher fatal.

Ao contrário da mulher vítima, que assume o sofrimento para si e normalmente morre, ocupando o lugar da submissão, ou então ao contrário da mulher submissa, que é controlada pelo matrimônio, o arquétipo de *femme fatale*, oriundo do mito de Lilith, rompe com tais modelos, assumindo a posição de atitude e utilizando do desejo masculino para conseguir seus objetivos. Para o homem patriarcal, a *femme fatale* é aquela mulher manipuladora, nebulosa, que representa mistério e risco.

Desse modo, observa-se em *Lavoura Arcaica* que a narrativa de André se instaura como um discurso em concordância com esse imaginário. Se a representação das personagens femininas adequa-se aos valores do patriarcado, é

porque a sociedade contemporânea apresenta valores da mentalidade cristã medieval, responsável por disseminar a dualidade entre os arquétipos da mulher anjo e da mulher fatal, para o qual a mulher está mais relacionada ao pecado e é vista como um empecilho para o homem alcançar a salvação: “A mulher lhe é “fatal”. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação” (DELUMEAU, 2009, p. 467).

André, ao descrever a irmã na festa, profere vários adjetivos possíveis para caracterizar a volúpia maligna, a luxúria – chegando a nomeá-la “demônio”. Ana necessita ser, na narrativa de André, fatalmente sedutora e demoníaca, por meio da sua dança, para abarcar toda a culpa do relacionamento incestuoso em si.

E, quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (**que assimetria mais provocadora!**) toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, **varando com a peste no corpo** o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, **seus passos precisos de cigana** se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça **serpenteando** lentamente ao trinado da flauta mais lento [...] (NASSAR, 2017, p. 186 - 187. Grifos nossos)

Observa-se que, primeiramente, existe a necessidade de desqualificação da fé da irmã quando André reforça “Ana (que todos julgavam sempre na capela)”. Além disso, André também tece considerações às características de Ana que a reduz como uma mulher fatal. Ana, com seus “passos precisos de cigana” torna-se mais uma Capitu com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” que são estereotipadas como a mulheres sedutoras, trapaceiras e perigosas. André, assim como Bentinho, justifica-se ao destacar algumas evidências sobre a personalidade e o comportamento da irmã, reproduzindo estereótipos e preconceitos com base no

gênero, para o julgamento moral de Ana e sua responsabilização por toda violência que sofreu.

A atitude de Ana de estar sempre rezando denota a devoção, à santidade e à pureza, reforçando essa dualidade na imagem de Ana. Mas, para André, ela pecou e ele, ao reforçar essa ideia de mulher fatal, isenta-se de qualquer culpa, além de reforçar o discurso patriarcal de que a relação sexual só aconteceu porque ela provocou.

Portanto, observa-se que o estereótipo se transforma em uma ferramenta essencial para o exercício da violência simbólica, uma vez que ele desumaniza e coisifica as mulheres.

#### 5.4 ANA E LINA - VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E FEMINICÍDIO

A violência estabelecida tanto em *Lavoura Arcaica* quanto em *Sinfonia em branco* antes da morte de Ana e Lina, ocorria de forma invisível, imperceptível, dissimulada e velada, por meio da imposição da relação patriarcal exercida sobre todos os membros da família, no caso de Ana, e por toda vizinhança, acrescida de racismo, em relação a Lina. Tal violência se constrói de maneira “naturalizada”, isto é, percebe-se que, pelo fato de a dominação masculina ser reproduzida socialmente, sobretudo, por uma violência simbólica incrustada no nível da linguagem, de suas formas e do imaginário social, tanto homens quanto mulheres incorporam, de acordo com Bourdieu (2012), “sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação as estruturas históricas da ordem masculina” (p. 15). No entendimento de Bourdieu, os indivíduos têm propensão a naturalizar o padrão hierárquico da cultura por compreendê-lo como superior, não reconhecendo a relação de dominação de classe. Assim, entende-se que há uma transfiguração das hierarquias sociais em hierarquias simbólicas que acaba permitindo a legitimação ou justificação das diferenças e hierarquias sociais.

Entretanto, a violência não permanece somente na forma simbólica, pois, no caso de Ana, o pai, ao saber da relação incestuosa entre os filhos, escolhe, de forma autoritária, matar Ana, trazendo, assim, de acordo com Žižek (2009), a violência subjetiva, ou seja, “diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável” (ŽIŽEK, 2009, p. 9) que nos intimida e amedronta, pois é perpetrada pelos indivíduos de forma direta. Já no caso da personagem Lina, a violência é caracterizada por aquele que Chauí (1999) denominará de dispositivo sociológico, que considera a violência um momento de *anomia social*, ou seja, como um momento no qual grupos sociais “atrasados” ou “arcaicos” entram em contato com grupos sociais “modernos”, e, “desadaptados”, tornam-se violentos.

Assim, observamos que as formas de violência parecem estar interligadas e não dissociadas, seja na estrutura familiar, seja na estrutura de uma sociedade; seja a violência de uma forma simbólica, seja a violência exercida às claras. Dessa forma, é relevante compreender que Žižek (2009), ao tratar da violência simbólica, assevera que tal violência é aquela que está “encarnada na linguagem e nas suas formas” (ŽIŽEK, 2009, p. 9) e que há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição a que a linguagem



procede de um certo universo de sentido (ŽIŽEK, 2009, p. 9-10), isto é, de um imaginário.

A violência simbólica, portanto, evidencia a dominação cultural hegemônica. Assim, tanto Žižek quanto Bourdieu a compreendem como uma violência “invisível”, na qual o dominado, geralmente, não se opõe ao dominador, pois não percebe esse processo de violência e não se vê enquanto vítima, aceitando a situação violenta como natural. Então, é a partir dessa violência que se observa quando um grupo dominante impõe seus valores e vontades aos grupos dominados, abrindo possibilidades para outras formas de violência. Assim em *Lavoura Arcaica*, a violência na família se inicia de maneira velada e se finaliza com o assassinato da personagem Ana e em *Sinfonia em branco*, a sociedade compreende Lina como “matável”.

Nesse contexto, torna-se pertinente observar como os autores descrevem as características dos agressores das narrativas. Em *Sinfonia em branco*, alguns pesquisadores, como Camila Doval (2014), por exemplo, interpretam que Afonso Olímpio, o pai de Clarice, que estupra a própria filha, também pode ter sido o agressor de Lina, pois o assassino não é encontrado. Além disso, de acordo com a autora:

Alguns leitores e até mesmo a tradutora do livro ao inglês sugeriram que talvez tivesse sido Afonso Olímpio o estuprador de Lina. Não pensei nisso ao escrever a passagem, embora saiba que essa leitura não é de todo despropositada. (LISBOA, 2019, anexo 1).

Para analisar as características do agressor e compreender os tipos de violência, consideraremos aqui o agressor de Lina o mesmo de Clarice, Afonso Olímpio, o qual é representante do imaginário social da região, e poderia ser tanto ele como outro homem que compartilha o mesmo imaginário a cometer a violência.

O personagem Afonso Olímpio, era um homem de aparência agradável, conforme descreve o narrador:

Um mineiro de jeito mineiro, palavras contidas e gestos exatos, simplicidade. Era muito fácil acreditar em Afonso Olímpio e seu aspecto manso e suas tranquilas tardes de domingo com um livro no colo e um cachimbo nos lábios. Cinco dias ou cinco anos de convívio, a impressão geral era a de que ele não guardava surpresas na manga. E de que era mesmo um tanto quanto medíocre ou limitado. Afonso Olímpio parecia ser feito apenas de superfície e, sem dúvida,

essencialmente bom, de uma forma como só os mansos conseguem ser. (LISBOA, 2001, p. 56).

Não obstante, a imagem de Iohána, em *Lavoura Arcaica*, é a representação do pai que, ao mesmo tempo, é admirado e temido pelos filhos, que segue as regras impostas rigorosamente, preocupado e zeloso, mas que também reprime em todos que estão sob sua tutela. Na visão do narrador personagem André “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (NASSAR, 2017, p.51).

As descrições dos dois personagens agressores contrapõem-se ao estereótipo do criminoso, ou do “suspeito”, pois têm aparências de pessoas pacíficas e bondosas, que, possuem todas as características de “cidadãos de bem”, isto é, branco, classe média, pai de família, o que contraria também o imaginário do senso comum, que compreende que a violência social está relacionada aos moradores de periferias, aos pobres e aos negros.

A violência também não é sempre devida a um personagem só mal, assim como em sociedade, os agentes responsáveis pela violência, muitas vezes, são pessoas totalmente adequadas à sociedade que se sentem autorizadas pelo imaginário social a cometer determinadas formas de violência. Segundo Ramalho:

o modo de identificar um delinqüente está sempre mais referido a aspectos próprios das pessoas enquanto membros desses grupos sociais do que à evidência de delitos cometidos por eles (...). A delinqüência é, portanto, reconhecida através de atributos dos grupos sociais mais pobres (2001, p. 20).

Nesse viés, cabe ressaltar que, de acordo com Chauí (2007), no Brasil, no que diz respeito à violência nas dimensões socioculturais, esta é permeada por um mito de não-violência, a qual a violência não é percebida em sua origem, como uma redução do outro à posição de “coisa”, mas sim reduzida, principalmente, por “grupos portadores da violência” e que não se misturam com os “grupos portadores da não-violência”. Esse tipo de interpretação supõe a diferença entre aqueles violentos e os não-violentos, o que isola o ato violento. Conforme a autora, a violência vai ser qualificada como violência a depender do tipo, do indivíduo que a cometeu e do indivíduo que sofreu. Além disso, usa-se da dissimulação para mascarar

comportamentos e valores violentos como se não os fossem, como o exemplo dado por Chauí:

o machismo é colocado como proteção à natural fragilidade feminina, proteção inclui ideia de que mulheres precisam ser protegidas de si próprias, pois como todos sabem, o estupro é um ato feminino de provocação e sedução. (CHAUÍ, 2007, p.3).

Sob tal ótica, vale notar que esses tipos de mascaramento da violência acabam por naturalizar a violência. É por esse viés que entender como a violência é significada e construída possibilita a compreensão dos valores impressos numa dada sociedade, assim como os sentidos que delimitam o que é ser homem e o que é ser mulher. Assim, surge a importância da perspectiva de gênero especialmente no que concerne à violência contra mulheres.

A partir disso, é possível considerar que não somente as características físicas dos personagens descritas nos romances são importantes para análise, mas também os nomes que estes possuem, pois são construídos como signo, e, desta maneira, corroboram com a leitura, conforme pondera Roland Barthes, no texto *Proust e os nomes*:

Também o nome próprio é um signo, e não, bem entendido, um simples índice que designaria sem significar, como o quer a concepção corrente de Peirce a Russel. Como signo, o Nome próprio se oferece a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo) no qual é preciso mergulhar, banhando indefinidamente todos os devaneios que ele carrega, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que é preciso abrir como uma flor. Noutras palavras, se o Nome [...] é um signo, é um signo volumoso, um signo sempre preche de uma substância abundante de sentido [...]. (BARTHES, 2004, p. 149).

Assim, os nomes próprios auxiliam para compreender, muitas vezes, o que está nas entrelinhas das obras. Torna-se pertinente, portanto, analisar neste trabalho os nomes das personagens Abrilina (Lina) e o agressor de Clarice, Afonso Olímpio, em *Sinfonia em branco* e Ana e seus agressores André e Iohána, em *Lavoura Arcaica*.

Ao pesquisar em sites de busca o significado do nome Abrilina, há várias definições para a origem deste nome. No entanto, os significados que mais chamaram

atenção foram os de origem hebraica, em que há o masculino do nome Abrilino, variante de Abelino, que significa “diminutivo de Abel, sopro, esvanecer, o segundo filho de Adão e Eva”<sup>30</sup>. Partindo dessas informações, há de se interpretar que Lina teve sua passagem na obra de forma efêmera, como um sopro, com um caráter diminutivo. Além disso, pode-se apontar a relação com Abel, personagem bíblico, também assassinado (neste caso pelo irmão Caim). Curiosamente, o apelido Lina, escrito ao contrário, compõe o substantivo “anil”. Na passagem do texto que relata sobre a manhã seguinte após a sua morte na noite anterior, ocorre uma correlação do azul do céu com seu nome:

Clarice estava muda e pálida. Tinha nas mãos uma escultura com o corpo de Lina e o rosto da morte. Tinha diante dos olhos o corpo de Lina e o rosto da morte. Já não chovia, porém, porque estavam em fevereiro, e durante o verão tudo era sempre muito intenso e rápido - assim, durante a noite um temporal, na manhã seguinte o céu escandalosamente azul, Lina comendo um prato de arroz com feijão e carne de porco, na manhã seguinte Lina. (LISBOA, p. 57).

Assim, o temporal durante a noite refere-se metaforicamente à tragédia ocorrida com Lina. Quando o narrador remete à ideia de intenso e rápido, também relaciona ao fato de no dia seguinte ninguém se importar mais com o ocorrido, assim, o céu estava escandalosamente azul, já esqueceram a tempestade da noite. E se Lina, minutos antes do ocorrido, comia um prato de arroz com feijão e carne de porco, na manhã seguinte, após a tempestade, ninguém mais se lembrava dela. “Na manhã seguinte Lina”, ou anil.

Já o nome Ana, de *Lavoura Arcaica*, por sua vez, significa o nome da mãe de Maria, mãe de Cristo<sup>31</sup>, “graciosa” ou “cheia de graça”. Desse modo, Ana é uma personagem construída com um nome que remete à benevolência e à passividade. A família entende que Ana é uma moça devota, que reza na capela. Contudo, a imagem de Ana é distorcida pelos olhos do narrador-personagem.

O nome “Iohána” é equivalente ao nome João<sup>32</sup>, “misericordioso”, “agraciado por Deus”. Desse modo, podemos inferir que o personagem tem um

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.significado.origem.nom.br/nomes/abrilino.htm>. Acesso em: 03 jan. 2020.

<sup>31</sup> ANA, pelo lat. *Anna*, e pelo gr. *Anna*, do heb. *Hanna*, “graça, misericórdia, mercê”. Nome usado no Antigo e no Novo Testamentos [...]. (AZEVEDO, 1993, p. 50).

<sup>32</sup> JOÃO pelo gr. *Ioánnes*, depois pelo lat. *Jo(h)annes*, do heb. *Yohannan/Iehohanan*, com várias interpretações: “Deus (Javé) é misericordioso”, “agraciado por Deus”, “o Senhor deu graciosamente”, “cheio de graças”. (AZEVEDO, 1993, p. 327).

comportamento de autoridade que justifica sua soberania por um intermédio divino. É essa concepção de autoridade que consolida um grupo patriarcal.

Assim também ocorre com Afonso Olímpio, nome composto, cujo o primeiro significa "inclinação nobre", "pronto para a nobreza", "nobre aptidão", "apto para ser nobre"<sup>33</sup>. Já o segundo nome significa "consagrado a Zeus olímpico". Do latim *Olympius*, *Olympium*, tem origem no grego *olympos*, que significa "consagrado a Zeus olímpico"<sup>34</sup>.

Observa-se nas duas obras dois pais agressores, com nomes vinculados a Deus, criminosos, que moram na zona rural. A respeito do espaço rural, que ocupa grande parte das narrativas, Sérgio Buarque de Hollanda assevera, em *Raízes do Brasil*:

Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias. Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que a própria palavra "família", derivada de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à ideia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi*.  
[...] Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune de qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo.  
Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. (HOLLANDA, 2007, p. 81-82).

É nesse cenário que Iohána e José Olímpio representam esse patriarcado. Assim, os dois romances são narrados no meio rural, o espaço nas duas obras é um elemento que exige interpretações. Em *Lavoura Arcaica*, o leitor é conduzido, por André, a um espaço geográfico, concreto, mas que faz parte da subjetividade discursiva do narrador-personagem, que rememora o lugar de forma ora saudosista, ora angustiante. Também em *Sinfonia em branco* o espaço rural é

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q=afonso>. Acesso em: 03 jan. 2020.

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/olimpio/>. Acesso em: 03 jan. 2020.

marcado por lembranças da infância que recai, em dado momento, à violência sexual. Dessa forma, os dois assassinatos (tanto de Lina quanto de Ana) aconteceram neste espaço que contempla uma atmosfera primitiva. Enfim, diferentemente do imaginário da vida no campo como aquela simples, pura, livre da violência urbana, o patriarcalismo permeia em todos os lugares, trazendo a violência intrínseca a ele.

Em relação ao nome do outro agressor de Ana, André, significa “ másculo”, “viril”, “masculino”<sup>35</sup>. É importante compreender que estes adjetivos, dentro de uma cultura patriarcal, são relacionados facilmente à condição de opressor. Assim, torna-se prudente desconfiar do narrador em 1ª pessoa, que se apresenta ao leitor como transgressor, como o filho que quebra a tradição ao sair de casa, subvertendo a ordem paterna, que livra Ana dessa imagem santificada que seu próprio nome possui, mas, ao mesmo tempo, não concede voz, que não possui fala.

Lina, corpo negro, que arrancava olhares masculinos, que vestia “uma blusa branca muito pequena e gasta demais pelo uso” (LISBOA p. 49) e Ana, serpente, sedutora, são representantes de mulheres, ao longo da História e da literatura, que foram assassinadas, seja em “nome da honra”, seja por um corpo “desprotegido” socialmente.

Em relação à morte de mulheres na literatura, Ginzburg aponta que ocorre um movimento cíclico:

A leitura dos romances leva a observar que é, em cada um deles, a morte da personagem feminina o acontecimento de impacto que motiva, como alavanca incontornável, o ato de narrar. [...] É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. [...] A literatura brasileira seria, ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre. (GINZBURG, 2013, p. 60-62).

Essa repetição revela que tal violência contra a personagem feminina, que é insistente no âmbito literário brasileiro, está intimamente relacionada à realidade empírica, em que mortes de mulheres são naturalizadas, continuadas e cíclicas.

---

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/andre/>. Acesso em: 02 jan.2020.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência deve ser analisada, a priori, pela importância que esse fenômeno pode assumir no contexto atual, e torna-se importante destacar que ainda há uma violência endêmica contra a mulher na sociedade. Foi a partir dessa premissa que busquei investigar como a violência patriarcal, misógina e falocêntrica se constrói nas personagens Lina, de *Sinfonia em branco* e Ana, de *Lavoura Arcaica*. Como ponto crucial, acredito que a violência contra a mulher deva ser confrontada tanto no âmbito simbólico quanto físico, mesmo ciente de que essas condições trazem constantes empecilhos que devam ser combatidos e, nesse sentido, este estudo é um dos meios para essa luta.

Destaquei no romance *Sinfonia em branco* a violência que a personagem Lina sofre por ser negra, mulher, pobre e de baixo intelecto. Tal personagem ocupa um espaço coadjuvante dentro da obra, configurando a representação da exclusão de um determinado grupo. Já em *Lavoura Arcaica*, ressaltai o quanto Ana é reduzida à condição de objeto na narrativa de André. Assim, as duas personagens são mortas pelo crime de feminicídio, que é uma modalidade de homicídio qualificado, criada pela Lei 13.104, de 9 de março de 2015. O feminicídio ocorre quando o crime envolve violência doméstica e familiar; ou menosprezo discriminação à condição de mulher<sup>36</sup>.

Torna-se fulcral pontuar que há um hiato entre os dois romances no que diz respeito a representatividade da violência das personagens femininas. Em *Lavoura Arcaica*, a voz do filho homem, que denuncia contra as imposições e valores arcaicos advindo do pai, é a mesma voz que oprime, objetifica e silencia a irmã. Dessa forma, os atos de violência explícitos no romance são oferecidos ao leitor a partir de uma afecção sensual e também perversa. Assim, o narrador compreende a morte da irmã apenas como um exemplo para questionar as atitudes opressoras do pai, sem ao menos se enxergar enquanto opressor também. Já em *Sinfonia em branco*, a elaboração da violência é dada de forma avassaladora, em que o narrador explora os sofrimentos das mulheres causados pelas estruturas patriarcais. É a partir do estupro seguido de morte de Lina, que serviu como um presságio das demais violências que estavam por vir, que são reveladas, para o leitor, as sequelas deixadas nas duas irmãs, em que uma delas foi vítima de estupro pelo próprio pai.

---

<sup>36</sup> Art. 121, §2º-A, incisos I e II, do Código Penal.

No entanto, há de se pontuar as semelhanças existentes entre essas duas obras, a começar pelas figuras paternas opressoras, como explicitado na seção anterior. Nas duas obras, tais personagens são díspares em relação à aparência e as atitudes criminosas.

Outra comparação pertinente na esfera composicional dos romances em questão é a denúncia ao sistema patriarcal. Em *Sinfonia em branco* ocorre a acusação explícita e repetida vezes da dissimulação das leis do patriarcalismo, em que todos emudecem diante das violências que as mulheres sofrem:

O silêncio pesava, carregado de um milhão de significados proibidos. Otacília tinha medo. Afonso Olímpio, num certo sentido, também. Um medo tão mais atroz quanto imperceptível dos bem-te-vis e dos sabiás que cantavam do lado de fora com suas vozes explícitas e cristalinas. (LISBOA, p. 58).

Já em *Lavoura Arcaica* tal abordagem se configura de forma generalizada, trazendo a violência patriarcal da sociedade brasileira, uma vez que André rompe com essa estrutura social, ao enfrentar o poder totalitário do pai, quando busca a liberdade e o desejo próprio.

Assim, ambas obras exploram o confronto com a violência condicionada pelo patriarcalismo de nossa sociedade. Entretanto, o sofrimento dessas personagens é constituído de maneiras diferentes. Se em *Sinfonia em branco* as sugestões poéticas são estruturadas para promover o sofrimento das personagens femininas (seja no assassinato e descaso da morte de Lina ou no abuso sexual realizado pelo pai de Clarice) de maneira que o leitor sinta aversão à violência, em *Lavoura Arcaica*, o sofrimento é romantizado de uma maneira que o leitor suavize também essa violência, pois o narrador-personagem subordina tudo a seus desejos e as atitudes violentas são regidas de sedução e poesia.

Desse modo, enquanto a linguagem metafórica, com certo lirismo de *Sinfonia em branco* não isenta o leitor das violências sofridas pelas personagens femininas, sobretudo por Lina, que é esquecida dentro da própria obra, em *Lavoura Arcaica*, a linguagem poética é extremamente sedutora, dificultando observar a violência simbólica que está por trás dos desejos do narrador-personagem.

De fato, observa-se que nas duas obras o discurso de “o que é ser mulher” corrobora tanto para o descaso e impunidade do agressor de Lina, haja vista



que as justificativas dos demais personagens reforçavam a culpabilização do ocorrido sobre a vítima. Mas, neste caso, o leitor tem ciência que o discurso que responsabiliza a vítima é injusto, cruel e negligente. Já em *Lavoura Arcaica* ocorre a mesma narrativa que coloca um estereótipo sobre a personagem Ana. Só que da forma que este discurso é passado para o leitor, em que o próprio narrador se posiciona como vítima, consegue facilmente a adesão do leitor que se solidariza com sofrimento dele e Ana é esquecida, emudecida e depois assassinada.

*Lavoura arcaica* deve ser lido não como uma história de dois irmãos que se amam e que são impedidos de ficar juntos por causa da força da cultura, da religião e da família, mas, sim, um romance que narra a história de uma jovem que foi assassinada por causa da necessidade de um homem em realizar seus desejos sexuais e por outro homem, que a escolhe para matar.

Ana e Lina são personagens de suma importância como metonímia de silenciamento vivenciado pelas mulheres na nossa sociedade. A partir disso, nos resta confirmar que refletir sobre a questão da violência contra a mulher sempre será um trabalho crítico necessário, pois é urgente evidenciar o constructo que sempre nos foi imposto e que segue, silenciando, violentando, julgando e assassinando tantas Anas e Linas.

Assim, é relevante observar que a literatura exerce um compromisso dentro de uma sociedade violenta para a desconstrução de uma percepção parcial, rasa e simplificada sobre o fenômeno da violência, pois, conforme aponta Žižek, a violência objetiva acaba por ser invisível, pois está fundamentada em uma “normalidade do nível zero” (p.17). Este grau objetivo da violência, para o autor, é invisível e faz com que a violência subjetiva seja sentida a partir da constituição ideológica de um *grau zero*, não violento, em que as ações poderiam ser classificadas. Desse modo, este tipo de violência está latente em discursos e atitudes racistas, machistas, entre outras formas de expressão, que são veiculadas de forma camuflada, como, por exemplo, “piadas” e crenças, as quais corroboram para a circulação e reforço de estereótipos que passam a ser naturalizados e despercebidos.

Para Žižek, essa concepção de *grau zero* tem uma constituição ideológica, pois, apenas uma parte do que é real está evidente, isto é, está visível. Nessa perspectiva, a outra parte da violência objetiva não é percebida, pois está escondida sob uma série de regularidades sociais e históricas que são ilusórias, deixando a impressão de normalidade. Portanto, cabe, também, à literatura a tarefa

de compreender a violência de uma maneira mais ampla e profunda, evidenciando aquilo que está nas entrelinhas.

Este trabalho, no âmbito educacional, também tem grande importância, uma vez que o estudo dessas obras fomenta discussões sobre as barbáries que permeiam o nosso cotidiano, as quais vimos que são veladas, naturalizadas, facilmente excluídas e banalizadas.

Nesse viés, Marilena Chauí aponta que a narrativa de que sociedade brasileira é pacífica e não violenta é um dos preconceitos mais profundos.

Um dos preconceitos mais arraigados em nossa sociedade é o de que “o povo brasileiro é pacífico e não violento por natureza”, preconceito cuja origem é antiquíssima, datando da época da descoberta da América, quando os descobridores julgavam haver encontrado o Paraíso Terrestre e descreveram as novas terras como primavera eterna e habitadas por homens e mulheres em estado de inocência. É dessa “Visão do Paraíso” que provém a imagem do Brasil como “país abençoado por Deus” e do povo brasileiro como cordial, generoso, pacífico, sem preconceitos de classe, raça e credo. Diante dessa imagem, como encarar a violência real existente no país? Exatamente não a encarando, mas absorvendo-a no preconceito da não violência. (CHAUÍ, 1996/1997, p. 120).

Diante da constatação da autora, torna-se urgente que a análise sobre violência seja realizada desde o ensino básico de forma aprofundada e verdadeira, pois foi, também, na escola que se propagou por muito tempo a visão da história que conta um encontro harmonioso e pacífico entre raças, uma colonização necessária e benigna, que o Brasil é um país onde não há guerras nem revoluções sangrentas, livre de terremotos e “bonito por natureza” e que os direitos conquistados socialmente foram graças aos bons governantes.

Dessa forma, há de se desconstruir e desmistificar essa ótica que vivemos em um país consensual, avesso à violência uma vez que todo esse discurso ilusório e manipulador está ressurgindo atualmente. Penso que uma das ferramentas para essa luta seja por meio da literatura no ensino básico, trazendo o aprofundamento e criticidade nas leituras de obras literárias.

Eu, enquanto mulher, pesquisadora e professora do ensino básico, quando assumi o compromisso de investigar as formas de violências das personagens que são representadas nessas duas obras literárias, apesar de não ser o objetivo central deste trabalho, não consegui desvincular este estudo da minha prática em sala de aula e, assim, observei que foi possível, também, na esfera educativa, trazer uma reflexão diferenciada para formação do sujeito, pois, conforme aponta Paulo Freire (1984), a leitura das palavras está intimamente relacionada à leitura de mundo.

Refiro-me a que a leitura de mundo se trata de leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele. De alguma maneira, porém, podemos ir mais longe e dizer que a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura de mundo, mas que por certa forma de 'descrevê-lo' ou de 'reescrevê-lo', quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente (FREIRE, 1984, p. 22).

Por fim, este estudo tornou-se essencial em todos os aspectos da minha vida, a partir da descoberta e do aprofundamento sobre a violência contra a mulher, provocando mudanças tanto pessoal quanto profissional. A partir dessas transformações, acredito, hoje, que uma das possibilidades para construir uma sociedade mais justa, segura e igualitária para as mulheres está em um estudo literário que visibilize, sobretudo na educação básica, o sofrimento que essas estão expostas.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ALCÂNTARA, Patrícia Colmenero Moreira de. **Eu, Frosina**: Comunicação romanesca como reconstrução de memórias cinematográficas. UNB (Universidade de Brasília). 2018.

ANDRASCHKO, Maiara Moreira. **O bildungsroman contemporâneo em Adriana Lisboa**. Universidade Federal De Goiás. Dissertação 2017.

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Original: On Violence Tradução: Maria Claudia Drummond. Data Publicação Original: 1969/1970 Data da Digitalização: 2004.

BARTHES, Roland. Proust e os nomes. **O grau zero da escrita**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 143-160.

BELLO, Juliana da Silva. **Os tempos da lavoura**. UEL (Universidade Estadual de Londrina). Dissertação. 2018.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221.

BENTO, Carlos Henrique. **Tempo, trauma e a condição feminina em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa**. Letras em Revista, Teresina, v. 03, n. 02, p. jul./dez. 2012. (Organizado por Luiza Lobo e Algemira de Macêdo Mendes).

BONICCI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá, PR: Eduem, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad: Maria Helena Kuhner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática**: precedido de três estudos de etnologia kabila. Oeiras: Celta, 2002.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRITO, Antonio Carlos. **Tropicalismo**. sua estética, sua história. **9**. São Paulo: Vozes.1972.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. **Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

CÂNDIDO, Antonio **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CÂNDIDO, Antonio. **A personagem no romance**. In CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARLOTO, Cássia Maria. **O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais**. Serviço Social em Revista, Londrina, v. 3, n. 2, p. 201-213, jan./jun. 2001. Disponível em: [http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c\\_v3n2\\_genero.htm](http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c_v3n2_genero.htm). Acesso em: 04.mar 2019.

CARVALHO, Luiz Fernando. **DVD Lavoura arcaica / Extras**. Brasil: Europa Filmes, 2001. Entrevista. Disponível em: <http://5dias.net/2011/06/25/um-ultimo-livro-%C2%ABpaulista-de-pindorama-moro-em-sao-paulo-desde-a-adolescencia-isto-posto-acho-que-posso-passar-por-um-sujeito-sem-biografia-fois/>. Acesso em 29 dez 2018.

CHAUÍ, Marilena. **Contra a violência**. Ética, violência e racismo. Disponível online, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Participando do debate sobre mulher e violência**. In Perspectivas Antropológicas da mulher. 4ª edição. Rio de Janeiro: Zahar; 1985.

CHAUÍ, Marilena. (1996/1997). **Senso comum e transparência**. In J. Lerner (Org.), O preconceito (pp. 115-132). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.

CHAUÍ, Marilena. **Uma Ideologia Perversa**. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, p. 3, 1999, 14 de março.

CHAVES, Livia Cristina Lopes. **Alçapões da Casa da Memória: um estudo da tradução francesa de "Lavoura Arcaica"**. UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). Dissertação. 2016.

CRAVEN, Wayne. **American Art: History and Culture**. New York: 2003.McGraw-Hill. ISBN 0-07-141524-6.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, SC, v. 10, n. 1, 2002. p. 171-188. Disponível em: Acesso em: 27 jun. 2013.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Novas geografias narrativas**. In: Letras de hoje. Porto Alegre, v.42, n.4, p.7-17, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo**. In: Colloque International La Voix Des Femmes Dans Les Cultures De Langue Portugaise: Penser La Différence, 2007, Paris. Actes. Paris: Paris-Sorbonne, 2007. Disponível em: Acesso fev de 2019.

DELUMEAU, J. **História do Medo no Ocidente 1300–1800**: uma cidade sitiada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOVAL, Camila Canali. **Mulheres escritas por mulheres: personagens femininas no romance brasileira contemporâneo (2000-2014)**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul: Faculdade de Letras. Porto Alegre, 2016. Disponível em: Acesso em: 11 de abr. de 2017.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, cit. p. 286. Apud BRAIT, Beth. **A personagem**, cit. p. 10-11. Tradução da autora.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 23 ed. São Paulo: Cortez, 1989.

FREIRE, Silvia Barros da Silva. **O belo trágico na literatura brasileira contemporânea**. UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese. 2018.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

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

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LOPES, Denilson. **Beleza, beleza e mais nada**. In: Ilha do Desterro. Florianópolis: nº 51 p.165- 181 jul./dez. 2006.

LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. 4ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

MACHADO, Bruna Farias. **Delitos inconfessáveis e o agenciamento feminino em A chave de casa e Sinfonia em branco**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul -LETRAS. Dissertação. 2017.

MADEIRA Z. **Mulher negra no Ceará**. Destaques do Governo. Brasília: Ministério da Saúde, 2004.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Eleonora Menicucci de. Fórum: **Violência sexual e saúde**. Introdução. Cadernos de Saúde Pública, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 455-458, fev. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v23n2/22.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. **As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea**. In: Despropósitos: ensaios de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Da cólera ao silêncio**. In: Cadernos de literatura brasileira. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

RAMALHO, J.R. **O mundo do crime**: a ordem pelo avesso. São Paulo: IBCCRIM, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTIAGO, Silvano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Querla Mota dos. **Nas tramas do trauma**: uma proposta de análise de Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. UNIR (Fundação Universidade Federal de Rondônia). Dissertação 2018.

SCHOEPF, Helena. **As vozes silenciadas em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa**. UFSC. Literatura Dissertação de Mestrado. 2017.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**. Linguagens contemporâneas da violência. In: Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

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

SCOTT, J. W. **Gênero**: uma categoria útil para a análise histórica. Revista Educação e Realidade, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SHOWALTER, E. **A crítica feminista no território selvagem**. In: HOLANDA, H.B. Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai** – Belo Horizonte: UFMG, 1997.

SILVA, Carlane Maria de Holanda. **A representação feminina na obra Sinfonia em branco de Adriana Lisboa**. FUESPI (Fundação Universidade Estadual do Piauí). Dissertação. 2017.

SILVA, Francisca Yorranna da. **As manifestações do demoníaco em Lavoura arcaica**. Universidade Federal do Ceará. Dissertação. 2018.

SILVA, Marta de Cassia Alves da. **Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa**. UERJ-LETRAS (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). 2013.

SILVA, Pascale Terra Beck da. **Uma Leitura de Adriana Lisboa a partir da perspectiva de Zygmunt Bauman**. UFSC. (Universidade Federal de Santa Catarina). Dissertação 2016.

SODRÉ, M. **O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia**. São Paulo: Cortez, 1992.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Prefácio** (In: Sedlmayer, Sabrina Ao lado esquerdo do pai) – Belo Horizonte: UFMG, 1997.

VIDAL, Paloma. **De baratas, moluscos e peixes. Sobre Azul-corvo, de Adriana Lisboa**. Em: CHIARELLI, Stephania; DEALTRY, Giovanna & VIDAL, Paloma (org.). O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 300-315.

WERNECK, Jurema. **O aborto (ainda) é uma luta feminista?** desafios pelo direito ao aborto no Brasil e na América Latina. In: TORNQUIST, Carmen Susana [et al.]. Leituras de resistência: corpo, violência e poder. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

ZINANI, Albert Jeanine Cecil. **Literatura e história na América Latina: representações de gênero**. MÉTIS: história & cultura – v. 5, n. 9, p. 253-270, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014. Revista de Políticas Públicas, vol. 18, núm. 2, julho-diciembre, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Literatura de Autoria Feminina**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.



**ANEXOS**

## ANEXO A

**De:** Adriana Lisboa

**Enviado:**segunda-feira, 1 de abril de 2019 13:48

**Para:** Marcela Fonseca Ferreira

**Assunto:** Re: Nova mensagem através do seu site, do marfonsecaf@hotmail.com

Olá, Marcela, tudo bem?

Obrigada pelo contato e pela pergunta tão instigante. Tive algumas amigas semelhantes a Linas na minha infância e adolescência, parte das quais passei no interior do estado do Rio de Janeiro. Estou tentando aqui recuperar na memória a construção da personagem, e pelo que me lembro (o romance foi escrito já faz 20 anos) ela não foi uma personagem planejada, que fazia parte da estrutura inicial do romance. Ela e Damião aparecem como os amigos-refúgio de Clarice, uma espécie de “lugar” que ela encontra fora de casa, e acabei aproveitando as características que Lina adquiriu (uma menina negra, pobre e com deficiência intelectual) para que ela funcionasse como espécie de “antecipação” das outras violências - o incesto, a vingança - que são centrais ao romance. O fato de ela ter uma participação tão coadjuvante, penso, vem sublinhar a pouca importância que tragédias como essa continuavam (e continuam) tendo em tantas partes do país, uma espécie de normalização da barbárie (e sempre há a sugestão implícita, em muitos momentos, como sabe, de que alguma coisa a moça deve ter feito para provocar o estupro: o modo como se vestia etc). Eu também não queria que a história de Lina saltasse demasiadamente para cena principal porque o esqueleto da história já tinha suficientes eventos. Alguns leitores e até mesmo a tradutora do livro ao inglês sugeriram que talvez tivesse sido Afonso Olímpio o esturador de Lina. Não pensei nisso ao escrever a passagem, embora saiba que essa leitura não é de todo despropositada. De todo modo, acho que Lina é uma espécie de “anúnciação” do tema da violência contra as mulheres, de tantas naturezas - desde a sujeição doméstica numa estrutura que ignora, entre outras coisas, seu prazer sexual, até a violência física extrema do estupro e da morte. Será que ficou claro? Espero ter podido ajudar de alguma maneira nas suas reflexões.

Um abraço,

Adriana

On Mar 31, 2019, at 1:58 PM, [no-reply@parastorage.com](mailto:no-reply@parastorage.com) wrote:

Um visitante do site acabou de enviar um novo formulário de contato

<https://www.adrianalisboa.com/>

**Detalhes da Mensagem:**

Name: Marcela Fonseca Ferreira

Email: [marfonsecaf@hotmail.com](mailto:marfonsecaf@hotmail.com)

Subject: Análise do livro Sinfonia em Branco

Message: Olá, Adriana, tudo bem? Sou pesquisadora da Universidade Federal Latino Americana, do programa de Literatura Comparada e escolhi o romance Sinfonia em Branco como um dos objetos do meu estudo. Nesse sentido, durante a análise da obra em questão, surgiram algumas dúvidas em relação à personagem Lina. Gostaria, se possível, que me ajudasse a responder algumas das minhas inquietações. Está evidente qual grupo essa personagem representa na sociedade, mas ainda me

faltam respostas para saber: Qual papel Lina assume dentro da obra? Por que ela ocupa um papel coadjuvante dentro do romance? Foi intencional essa escolha? Se sim, como foi o processo de construção da personagem? Quem é, de fato, Lina? Agradeço imensamente se puder contribuir para as minhas reflexões neste processo de pesquisa. Grande abraço, Marcela.

Não perca potenciais clientes.  
Faça download do [Aplicativo Wix Mobile](#)

## ANEXO B

# Violência em Números 2019



### FEMINICÍDIO

Ápice da mortalidade se dá aos **30 anos**

1.206  
vítimas



Crescimento de  
**4%**

28,2% entre 20 e 29 anos  
29,8% entre 30 e 39 anos  
18,5% entre 40 e 49 anos

61% negras

70,7% tinham no máximo ensino fundamental



Em **88,8%** dos casos o autor foi o companheiro ou ex-companheiro



### FINANCIAMENTO DA POLÍTICA DE SEGURANÇA

R\$91 bilhões  
gastos com  
segurança pública



de **3,9%**

1,34% do PIB



Gasto per capita médio por região em 2018

Centro-Oeste = R\$ 463,71

Norte = R\$ 417,67

Sudeste = R\$ 361,67

Sul = R\$ 360,38

Nordeste = R\$ 291,60

Gastos Federais nas UFs

○ R\$142 milhões em operações da Força Nacional

○ 36,8% aplicados no Rio de Janeiro

○ 18,1% no Rio Grande do Sul

○ R\$525 milhões em operações de GLO

○ 50% no Rio de Janeiro

### VIOLÊNCIA DOMÉSTICA

2  
min

Um registro a cada **2 min**

263.067 casos de lesão corporal dolosa

Crescimento de  
**0,8%**



### VIOLÊNCIA SEXUAL



66.041 registros em 2018 o maior já registrado

180 estupros por dia



Crescimento de **4,1%**

Quem são as vítimas da violência sexual

- 81,8% do sexo feminino
- 53,8% tinham até 13 anos
- 50,9% negras e 48,5% brancas
- 4 meninas de até 13 anos estupradas por hora



### PESSOAS ENCARCERADAS

726.354 pessoas encarceradas

32,4% não foram julgadas



Um sistema imutável

2000 2017

232.755 presos 726.354 presos

135.710 vagas 423.242 vagas

○ 212% presos

○ 212% vagas

○ 212% déficit

### DESAPARECIMENTOS



82.094

reportados às Polícias