

**O caráter sacrificial do corpo feminino: análise da  
representação da violência e sua relação com a simbólica  
animal na obra de Raduan Nassar<sup>1</sup>**

*The sacrificial character of the female body: analysis of the  
representation of violence and the relation with the symbolic animal  
in Raduan Nassar's work*

**Antonio Rediver Guizzo\***

**Stefani Andersson Klumb\*\***

**Resumo:** O presente artigo analisa o imaginário animal na representação da violência em *Lavoura arcaica* (1975), romance de estreia de Raduan Nassar. Busca-se evidenciar elementos narrativos que corroboram para a desumanização e objetificação do corpo feminino, reflexo de uma sociedade patriarcal marcada pelo sexismo, pela subordinação da mulher e pela soberania masculina. Através das três formas de animalização sofridas por Ana – serpente, pomba e cordeiro –, investiga-se como o corpo feminino é subalternizado pelas personagens masculinas da narrativa. Os aportes teóricos para a análise foram a teoria do imaginário, de Gilbert Durand (2012), a descrição dos símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018), e estudos sobre gênero de Simone de Beauvoir (1970) e violência de gênero de Heleieth Saffioti (1994) e Lia Zanotta Machado (2000).

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

**Abstract:** This article analyzes the animal imagery in the representation of violence in *Lavoura arcaica* (1975), Raduan Nassar's debut novel. We

---

<sup>1</sup> O presente artigo é resultado das pesquisas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa *Imaginários da Violência na Literatura Latino-Americana*, financiado pelo Programa de Infraestrutura para Jovens Pesquisadores – Programa Primeiros Projetos – PPP (Acordo CNPq/Fundação Araucária), e das pesquisas realizadas no Grupo de Pesquisa Imaginários Latino-Americanos (ILA), financiado pelo Programa Institucional de Apoio aos Grupos de Pesquisa da Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA).

\* Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

\*\* Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

seek to highlight narrative elements that corroborate the dehumanization and objectification of the female body, reflecting a patriarchal society marked by sexism, the subordination of women and male sovereignty. Through the three types of animalization suffered by Ana — serpent, dove and lamb — we investigate how the female body is downgraded by the male characters of the narrative. The theoretical contributions to the analysis were the theory of the imaginary, by Gilbert Duran (2012), the description of symbols, by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (2018), and studies on gender by Simone de Beauvoir (1970) and gender violence by Heleieth Saffioti (1994) and Lia Zanotta Machado (2000).

**Keywords:** Violence. Gender. Imaginary. Animality.

## Introdução

Raduan Nassar nasceu em 1935, na cidade de Pindorama, São Paulo, sendo o sétimo filho de João Nassar e Chafika Cassis, imigrantes libaneses que vieram para o Brasil em 1920. Graduou-se em Filosofia, no ano de 1963 – curso no qual ingressou em 1957 e abandonou no ano seguinte, retornando apenas em 1962 – pela Universidade de São Paulo (USP), na qual também ingressou nos cursos de Direito e Letras Clássicas, em 1955, ambos interrompidos. Passou a se dedicar exclusivamente à literatura no ano de 1959 e, somente em 1975, publicou seu primeiro romance, *Lavoura arcaica*.

Com sua obra primogênita, Raduan Nassar recebe o *Prêmio Coelho Neto*, da Academia Brasileira de Letras, e o *Prêmio Jabuti*, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria de revelação de autor, ambos em 1976, um ano após a publicação do livro. Quarenta anos depois, em 2016, o autor venceu o *Prêmio Camões*, o qual lhe foi atribuído dando destaque à “extraordinária qualidade de sua linguagem e da força poética de sua prosa” (RADUAN..., 2016). Além de *Lavoura arcaica*, Raduan é autor de *Um copo de cólera*, publicado em 1978, seus únicos romances, e o livro de contos *Menina a caminho*, publicado

em 1994, com contos escritos entre os anos 1960 e 1970. Em 1984, abandona a carreira de escritor e passa a se dedicar exclusivamente à sua propriedade rural.

Mesmo com o reduzido número de obras publicadas, Raduan Nassar é considerado um dos maiores nomes da literatura brasileira, sendo comparado, por María Tai-Wolff (1985 *apud* ABATI, 1999), com autores renovadores da ficção brasileira e que possuem um vasto número de produções literárias, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Osman Lins. Situado entre escritores de tamanha relevância para o país, o autor é escolhido, dois anos após sua última publicação, como capa da segunda edição dos *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles, obra que serviu como fonte primária acerca da biografia e conhecimento autocrítico de Nassar (AZEVEDO, 2015, p. 21).

Após ter despontado em um período denominado pelo jornalista Leo Gilson Ribeiro (ABATI, 1999, p. 16) de vacas magras para a literatura brasileira, *Lavoura arcaica* surge como uma obra de difícil classificação, um fenômeno isolado, transcendendo o estilo literário característico dos anos 1970, afastando-se das prosas panfletárias e jornalísticas, oferecendo ao leitor poesia e filosofia, com uma “linguagem singular, cheia de densidade, tensa, musical pelo seu ritmo que nunca perde o tom e com a utilização incomum de símbolos e imagens” (ABBATE, 1976 *apud* ABATI, 1999, p. 19). Hugo Marcelo Fuzeti Abati, ao apresentar uma compilação da fortuna crítica de Raduan Nassar, destaca as diferentes características apontadas em sua obra ao longo de estudos realizados entre 1976 e 1977, os quais exaltam a força do discurso da narrativa, associam a escrita do autor ao estilo literário de Virginia Woolf, revelam o processo psicológico da narrativa, mencionam o tom rapsódico de contar, o caráter oral de tom confessional, solene

e coloquial, outras vezes “profético” e litúrgico, o fluxo de consciência, entre outras qualidades (ABATI, 1999, p. 25).

Entretanto, tal deslumbramento poético provocado por Nassar é questionado por alguns pesquisadores, como Marcella Abboud, em sua tese intitulada *Lavoura arcaica e os símbolos do mal: uma leitura crítica da violência contra a mulher* (2017), que busca entender qual o fascínio envolto no escritor (que já não escreve mais) e como este fator, além da preocupação excessiva com a estética, acaba por impedir uma leitura meticulosa sobre a violência sofrida pela mulher no decorrer da narrativa. A pesquisadora discute a construção de extrema violência em relação ao feminino presente na obra que, para ela, é extremamente misógina, e destaca a omissão e/ou neutralidade da crítica em não a retratar.

Além da pesquisa de Abboud (2017), destacamos a pesquisa realizada por Maria Petrucci Sperb e Antonio Barros de Brito Junior intitulada *Maktub: escrita, política e ocultamento do feminino em Lavoura Arcaica* (2017), que discute a elaboração do discurso narrativo e como este colabora para a manutenção da Lei patriarcal, a qual impõe o silenciamento feminino, e as consequências políticas da performance de Ana que motivam tal discurso; e a dissertação de mestrado realizada por Marcela da Fonseca Ferreira, intitulada *O homo sacer nas obras Sinfonia em branco (2001) e Lavoura arcaica (1975): as representações da (in)visibilidade e do silenciamento social do gênero feminino* (2020), que analisa, através do conceito de Homo Sacer, a violência que as personagens secundárias sofrem em ambas as obras e como esta violência é apagada tanto pela voz do narrador como pelas vozes discursivas dos personagens.

Como podemos observar, as obras literárias de Raduan Nassar são objetos de inúmeros estudos de críticos literários, cujas temáticas centram-se, majoritariamente, como afirma Marcella Abboud (2017,

p. 29), na análise estética (a análise da prosa poética, segundo a pesquisadora, é o enfoque mais recorrente); na crítica psicanalítica, levantando questões como o incesto e o mito do pai da horda; na crítica ideológica, mais especificamente na relação com a tradição árabe; e na intertextualidade bíblica. Ao que concerne às mulheres do romance, estas aparecem sempre como coadjuvantes da trama e, para análise das mesmas, a crítica optou, principalmente, pelo caminho da psicanálise, realizando comparações com Édipo, tanto no campo da análise freudiana quanto da teoria literária. Quanto à questão da violência contra a mulher, esta é deixada em segundo plano, raramente mencionando os dois momentos de violência que Ana sofre: o incesto e o filicídio e, quando citados, não se referem ao segundo também como feminicídio (ABBOUD, 2017, p. 36).

No presente artigo, optando por um viés analítico distinto do tradicionalmente seguido pelos diversos críticos de Raduan Nassar, realizamos uma análise das representações simbólicas relacionadas a imagens de animais na representação da violência, sobretudo no que tange às relações de gênero e poder na obra de Raduan Nassar. A possibilidade de construção desta análise se dá pela aproximação entre o imaginário de Gilbert Durand (2012), a descrição dos símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018) e estudos sobre gênero realizados por Simone de Beauvoir (1970) e violência de gênero desenvolvidos por Heleieth Saffioti (1994) e Lia Zanotta Machado (2000).

### **Uma lavoura de símbolos**

A obra em análise no presente artigo, *Lavoura arcaica*, se desenvolve através da perspectiva de André (narrador-personagem), a ovelha negra da família, o vagabundo irremediável, o eterno convalescente, o fruto diferente, que, através de flashes de memória

e fluxos de pensamento, nos apresenta seu núcleo familiar e os acontecimentos que marcaram a vida de todos os personagens e resultaram no desmoronamento da ordem. É através dos olhos de André que conhecemos Iohána, pai extremamente autoritário, tradicionalista e dominador que, baseando-se em sermões religiosos, controla e impõe regras a toda sua prole; Pedro, o primogênito que segue os passos do pai para se tornar o futuro patriarca da família; as irmãs Zuleika, Huda e Rosa, obedientes aos costumes; Lula, o caçula que, assim como André, pretende fugir da prisão familiar e dos sermões do pai; a mãe, sem nome, submissa, silenciada e extremamente amorosa; e Ana, a irmã impetuosa, “cheia de uma selvagem elegância” capaz de magnetizar a todos e que, como André, traz a peste no corpo (NASSAR, 1989, p. 28).

O romance se passa em dois locais, o quarto da pensão em que André passou a morar após ter fugido de casa, o qual serve de espaço para grande parcela da primeira parte da obra – intitulada de “A partida” –, e a fazenda da família, onde ocorre a segunda parte da obra – intitulada de “O retorno” –, local também citado nas regressões de memória do narrador-personagem na primeira parte do livro. Quanto à construção temporal, esta não é claramente especificada ao leitor: estruturas arcaicas, como sugere o próprio título, anteriores à moralidade e às leis políticas, são constantemente contrastadas com elementos contemporâneos de uma organização capitalista e racionalista (ABBOUD, 2017, p. 50). Também é possível observar a frequente reiteração de elementos da cultura oriental-árabe na narrativa, através dos festejos e danças típicas, utensílios de origem árabe como o alfanje, os antepassados imigrantes da família, a linguagem/língua estranha utilizada pela mãe e sutis ações como pegar a comida com a ponta dos dedos.

A partir deste contexto, passamos a desvendar as motivações que levaram à fuga de André do convívio familiar que, segundo seu próprio

irmão afirma, repetindo os ensinamentos do pai, era um santuário de amor, união, trabalho e muita alegria (NASSAR, 1989, p. 20-21). Entretanto, tais sentimentos positivos em relação à família não eram confirmados pelo filho pródigo, que preferiu se isolar voluntariamente a viver em uma família que era completamente subordinada às leis rígidas e arcaicas do pai. No desenrolar da narrativa, percebemos que a opressão familiar não foi o único motivo dessa fuga, existe também um fator decisivo, o suposto relacionamento amoroso de André com sua irmã Ana. Tais fatos nos são apresentados através de uma escrita pouco conservadora, com muitas vírgulas e pontos escassos, além de diálogos confusos, onde as vozes que falam – sempre masculinas – se mesclam com pensamentos e lembranças do narrador-personagem.

Narrado através de digressões da memória de um personagem que está constantemente embriagado pelo vinho, tal fato impossibilita a construção de um relato contínuo e linear, resultando em uma narração abarrotada de imagens enevoadas do passado com um “tom vertiginoso, às vezes fragmentário, quase sempre nervoso [...], contaminado pela epilepsia, imprimindo ao relato vários ritmos [...], entrecortado e soluçante, ora convulso, ora terno, ora furioso, ora pacato” (FLORENTINO, 2002, p. 216). Tal método narrativo é observado na primeira parte do romance que, além das idas e vindas das recordações de André, é composta por um universo totalmente simbólico, como no primeiro capítulo que inicia com uma cena de masturbação através da escolha de palavras figuradas que, em uma primeira leitura, pode ser imperceptível:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 7).

Este primeiro trecho estabelece um uso recorrente do narrador-personagem: a frequente utilização de metáforas com a natureza – o caule se referindo ao pênis e a rosa branca ao sêmen – e a sacralização da sexualidade. “Esses dois movimentos são fundamentais para construir a identidade da protagonista, cuja relação com a natureza se dá de maneira sempre sexual e positiva” (ABBOUD, 2017, p. 75). O momento úmido de André – a masturbação – é interrompido pela chegada de seu irmão, que instaura um distanciamento entre ambos através de “um pedaço de terra seca” (NASSAR, 1989, p. 9). Abboud (2017, p. 76) ressalta também que a relação entre seco e molhado aparece frequentemente através do polo negativo – pó, cal, seco – e do polo positivo – terra, água e úmido.

Além das metáforas com a natureza, o imaginário animal também ganha considerável espaço na narrativa. O primeiro exemplo da presença animal na obra aparece já no início do romance, mais precisamente no capítulo quatro, onde André fala sobre Sudanesa, uma cabra com quem o protagonista se relacionava sexualmente – informação que chega ao leitor através de metáforas – e a qual é descrita por adjetivos atribuídos a humanos:

[...] a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos humosas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela; mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes mais escuras mais pudendas, toda sensível quando o pente corria o pelo gostoso e abaulado do corpo; [...] Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem,



e, sacrilégio, me nomeei seu pastor lírico [...] Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (NASSAR, 1989, p. 18-19).

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

Em concomitância com a personificação de Schuda, apelido atribuído à Sudanesa, a animalização dos personagens na obra também é constante – outra característica discursiva de André – e, entre todos os integrantes da estirpe do filho tresmalhado, é Ana quem mais serve como exemplo de animalização aos olhos de André. Ao realizarmos a leitura da obra de Nassar, percebemos que André animaliza Ana em três momentos principais, onde o primeiro ocorre já no início da trama, quando, ao descrever a dança com passos de cigana da irmã, compara o ato com o movimento de uma serpente. Em seguida, neste mesmo momento, após afirmar como a irmã sabe fazer as coisas, destaca a capacidade da mesma em esconder a peçonha sob a língua (NASSAR, 1989, p. 29).

O segundo momento em que Ana é comparada a um animal ocorre no capítulo dezessete, quando, ao observar a irmã pela janela do quarto, meio escondida, assustadiça, com um olhar desconfiado e o rosto branco, recordou das pombas que caçava quando criança (NASSAR, 1989, p. 95). Tais aves, assim como Ana, são ressabiadas,

ariscas e avançam com desconfiança pelo caminho de grãos de milho rumo à armadilha preparada por André, o qual aguardava às escondidas o tempo certo de ser ágil, ciência que aprendeu ainda menino, proporcionando um “doce aprisionamento” para suas presas. Após a captura, eram arrancadas as penas das asas, “cortando temporariamente seus largos voos, o tempo de surgirem novas penas e novas asas, e também uma afeição nova” para que, depois deste processo, sempre retornassem para André (p. 96).

O último e mais trágico momento em que Ana é animalizada ocorre no capítulo 29, o penúltimo do livro, quando Ana é assassinada por Iohána. Aqui a animalização da personagem aparece de forma indireta, através de sutis detalhes, como a escolha verbal de André ao se referir à família como um rebanho ou os “balidos estrangulados” emitidos pelos membros familiares de Ana após sua morte (NASSAR, 1989, p. 191). Também se torna possível a comparação da atitude do pai com o ato de sacrificar um cordeiro do rebanho em busca da purificação da família, da expiação dos pecados cometidos e, infelizmente, o cordeiro escolhido foi Ana. A seguir, analisaremos cada um destes momentos de animalização da personagem coadjuvante separadamente.

### **Ana: mulher serpente**

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

no homem e, singularmente, na parte de que seu entendimento tem o menor controle [...], [a serpente] encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso”. Entretanto, é com o sexo feminino que este ser rastejante possui maior ligação, o qual, através da universalidade das tradições, faz da serpente, assim como a lua, o mestre das mulheres, principalmente por representar a fecundidade (p. 822).

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

Esta mortalidade é, para Gilbert Durand (2012, p. 112 *apud* GUIZZO, 2017, p. 185), relacionada ao esquema simbólico da queda, “símbolo catamórfico relacionado à dominante postural, originada do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido para a verticalidade”. No imaginário, a temática da queda aparece como signo da punição, da “possessão” pelo mal e dos “pecados de fornicção, inveja, cólera, idolatria e assassínio” (DURAND, 2012, p. 114). Em *Lavoura Arcaica*, é sobre esta queda que Pedro fala em seu discurso a André, como tentativa de fazer com que este último retornasse para casa, independentemente de suas motivações para a fuga, pois estando a família unida tudo ficaria bem.

[...] falando dos tropeços a que cada um de nós estava sujeito, e que era normal que isso pudesse ter acontecido, mas que era importante

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

Mais à frente, precisamente no capítulo 9, nos deparamos com o discurso de Iohána, o qual nos é repassado através das lembranças de André. Este fala sobre a possibilidade de um sopro pestilento adentrar sorrateiramente e alcançar um “membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido” (NASSAR, 1989, p. 59). Entretanto, veremos que esta é uma afirmação que não se aplica às mulheres, pois, como nos mostra Simone de Beauvoir (1970, p. 91-92), não existe reciprocidade entre os sexos, a mulher será sempre considerada o Outro, o não sujeito, o inessencial, eternamente submissa à autoridade do pai, do irmão ou do marido. Tal subordinação é justa aos olhos de Santo Ambrósio (BEAUVOIR, 1970, p. 118) pelo fato de ser a mulher a culpada por conduzir o homem ao pecado e, visando expiar essa culpa, a qual recai constantemente sobre as mulheres, estas passam a menstruar – um dos vários castigos que lhes foram impostos (DURAND, 2012, p. 115).

Em algumas tradições, vemos que a menstruação passa a ser considerada uma consequência secundária da queda, feminizando reiteradamente o pecado original, tornando a mulher um ser impuro (DURAND, 2012, p. 115). É também a serpente, figura que representa o mal no cristianismo, considerada responsável pela menstruação, a qual resulta de sua mordida, assim como as relações de Eva com este réptil (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 822). A este líquido que escorre do sexo feminino, desde o advento do patriarcado, só se atribuem poderes nefastos, como a capacidade de estragar colheitas, devastar jardins, fazer cair os frutos, fazer do vinho vinagre e azedar

o leite, negatividade motivada unicamente por encarnar a essência da feminilidade (BEAUVOIR, 1970, p. 189-190).

Tais capacidades malélicas também podem ser observadas em *Lavoura arcaica*, onde Ana se tornará responsável, aos olhos dos patriarcas da família, por destruir o santuário familiar em que viviam. Estes supostos poderes femininos obscuros da dançarina oriental começam a ser observados durante a dança, quando se deslocava no meio da roda “magnetizando a todos”:

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

Habilmente, André vai descrevendo Ana como impaciente, impetuosa e que, assim como ele, e mais que qualquer outro na casa, trazia a peste no corpo (NASSAR, 1989, p. 28-29), associando-a constantemente a um aspecto nefasto, impuro, votada ao mal. Vale salientar que tais descrições são feitas de acordo com a perspectiva de André, o qual não se cansava, como nos afirma Marcella Abboud (2017, p. 92), de projetar sensualmente a imagem da própria irmã:

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

Esta imagem sedutora e provocante que André constrói de Ana surge da figura de Lilith, o demônio feminino de espírito livre, constantemente representado pela figura de uma mulher de cabelos longos, nua, e com poder de seduzir os homens (JESUS, 2010, p. 10). Como demônio, podemos associá-la à serpente, ofídio que representa universalmente a imperatriz do inferno, o deus das trevas, “o grande Dragão [...] o chamado Diabo ou Satanás” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 823). Considerando Lilith como a serpente que faz com que Eva peque, Ester Zuzu de Jesus (2010, p. 11) irá traçar uma linha dialógica com a obra de Michelangelo, *O pecado original e a expulsão do paraíso*, localizada no teto da Capela Sistina:

**Figura 1** – O pecado original



Fonte: Wikipedia<sup>1</sup>

No presente afresco, vemos Adão e Eva sob a árvore do fruto proibido e no tronco desta última a figura da serpente, cuja forma é metade animal e metade humana, mais especificamente metade mulher. A partir dessa figura retratada com tronco de mulher e parte inferior de serpente, Jesus (2010, p. 11) reflete acerca da possibilidade de ela ser considerada Lilith, pois, criada juntamente com Adão, possui

<sup>1</sup> Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Teto\\_da\\_Capela\\_Sistina](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teto_da_Capela_Sistina)>. Acesso em: 27 out. 2020.

forma humana. Carr-Gomm (2004, p. 58 *apud* LÓDE; OLIVEIRA, 2009, p. 11) relata que “em representações da Tentação, é comum a serpente ter uma cabeça de mulher, porque Eva, tentada por ela, por sua vez deu o fruto a Adão, e a mulher é, assim, uma tentadora”. Na obra de Nassar vemos que, no discurso de André, Ana é também a própria serpente em si, com “serpentes nos braços, peçonha na língua, capaz de tumultuar as dores”, tornando-se a personagem coadjuvante a própria personificação do mal (ABBOUD, 2017, p. 92).

A atribuição de características da serpente à mulher é uma peculiaridade que vemos também presente no romance *Um copo de Cólera*, de Raduan Nassar, onde o protagonista masculino, em meio a uma discussão com sua companheira, diz que a mesma possui uma “língua peçonhenta saindo e se recolhendo” (NASSAR, 1992, p. 44). Além dessa proximidade, nos deparamos com dois romances cujos narradores são pouco confiáveis, egocêntricos, com enredo violento, agressivo, e com uma política sexual que diminui a figura feminina, reproduzindo os mesmos estereótipos. Tal estrutura textual contribui para a reprodução de espaços de opressão em que a violência ocorre de maneira simbólica e opaca (ABBOUD, 2017, p. 48-49).

O último momento em que a figura da mulher-serpente nos é narrada por André ocorre no penúltimo capítulo do livro, quando a cena da dança de Ana se repete, passagem que já nos foi apresentada no início do livro, precisamente no capítulo 5. Entretanto, diferentemente da primeira aparição, desta vez Ana surge usando as “quiquilharias mundanas” das prostitutas com as quais André se relacionou e que trouxe consigo em seu retorno para casa. A dançarina surge mais ousada, mais petulante, com a graça calculada de um “demônio versátil” – mais uma referência à Lilith e à serpente –, derramando sobre os próprios ombros nus uma taça de vinho (NASSAR, 1989, p. 188). Aqui a magia feminina de Ana, que foi constantemente domesticada e

silenciada dentro da família patriarcal, ressurgiu abrindo espaço para sua animalidade como forma de resistência.

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

Ao transformar Ana nessa figura demoníaca fatalmente sedutora, essa amante pérfida, face oposta da mãe devotada (BEAUVOIR, 1970, p. 237), a serpente deste jardim familiar responsável por todo o mal, André deposita toda a culpa em sua vítima, cujo único crime foi nascer mulher, eximindo-se de qualquer responsabilidade. Ana, que já havia se banhado com a bebida sacrificial como se previsse o que lhe iria acontecer, foi assassinada por seu pai – o filicídio é também um feminicídio (ABBOUD, 2017, p. 142) –, submetida à dominação masculina em um dos lugares mais visíveis de seu exercício: a unidade doméstica (BOURDIEU, 2020, p. 16).

Nesse sentido, podemos observar no romance uma representação de como são incorporadas, sob a forma de esquemas simbólicos, as



estruturas históricas da ordem masculina, as quais nos fazem acreditar que a figura feminina é sempre a culpada pela queda familiar. Tal queda, no romance, seria evitada através da união familiar, sem que houvesse jamais a necessidade de levantar a mão contra um dos membros. Entretanto, tal união carrega em si o papel social destinado à mulher – o recato, o pertencimento ao lar, a submissão etc. – e, no momento em que Ana dissocia-se desse papel, mesmo sendo a responsabilidade de André, é ela quem merece ser sacrificada; sacrifício através do qual ocorrerá a expiação do mal.

Ana, nesse momento, também representa um lado da personagem trágica (embora sem considerável *húbris* ou *hamartía* – elementos da tragédia presentes em André), aquela sobre a qual recairá a *nemesis* como forma de restabelecer a “harmonia” outrora vivida e, igualmente, tornar-se exemplo pedagógico do destino daqueles que ousam opor-se à ordem social já estabelecida. André, por sua vez, representa o outro lado da personagem trágica, a personagem marcada pela *húbris* (no seu caso, pela libido) e que comete a *hamartía* (o incesto), entretanto, é a parte perdoada pelo imaginário patriarcal representado em *Lavoura arcaica*.

### **A apropriação da pureza da pomba**

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 728), a pomba, advinda da simbologia judaico-cristã, é símbolo de pureza e simplicidade. Tal pureza, segundo Durand (2012, p. 132), se justifica pela capacidade que os pássaros, de modo geral, possuem de voar, assim como os anjos, sendo a animalidade eufemizada no imaginário pela positividade da elevação. A pomba também serve como metáfora universal sobre a mulher, o que é justificado por sua beleza e graça, sua “alvura imaculada” e a “doçura do seu arrulho”

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 728). A imagem da pomba é utilizada reiteradamente por André para se referir a Ana, simbolizando a pureza (e a virgindade) da irmã.

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

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

Ainda segundo a teórica, notamos que os objetos domesticados pelo homem – no caso as mulheres que, assim como a terra, são fecundadas pelo homem, e cuja existência depende deste – tornam-se um instrumento e perdem suas mais profundas virtudes (BEAUVOIR, 1970, p. 196). Tais pensamentos surgem para André logo antes de ele se recordar das pombas de sua infância, que o filho pródigo espreitava do canto do paiol para conseguir capturar e, após sua conquista, “corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha” (NASSAR, 1989, p. 95). Na sequência, arrancava as penas das asas para cortar temporariamente seus voos e, assim, desenvolver uma afeição nova, “pois não era mais do que amor o que eu [André] tinha e o que eu queria delas” (p. 96).

A importância atribuída às asas, a pureza do ato de voar que nos foi apresentado por Gilbert Durand (2012, p. 132), foi metaforicamente arrancada pena por pena das pombas-objetos de André, domesticando-as e as possuindo para que elas sempre voltassem para ele, submetendo-

as a um processo de cativo ou, como quer nos fazer acreditar o narrador-personagem, “um doce aprisionamento”. Em concomitância com a forma como André lidava com as aves em sua infância está o discurso proferido por ele à irmã. Assim como as pombas, Ana não podia escapar, e, por isso, o irmão necessitava de muita paciência, “porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil”, ciência que aprendeu ainda na infância (NASSAR, 1989, p. 95).

Para capturar a irmã, André imagina a possibilidade de tramar uma trilha sinuosa com grãos de uva que iam até o pé da escada, assim como o caminho de grãos de milho para as pombas do quintal, que eram apreendidas assim que a peneira lhes caísse sorradeira em cima. Em sincronia com o destino da pomba, a pureza de Ana – suas penas, sua virgindade – também lhe foi roubada no momento em que atravessou a soleira da porta do quarto. Ao se aproximar do corpo da irmã, já presa em sua armadilha, “deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo”, André nota que os olhos da irmã estavam fechados como os olhos de um morto (NASSAR, 1989, p. 101). O irmão, que nesse momento já estava nu, pois, como nos mostra Abboud (2017, p. 126), ele “descalça os pés como quem despe a roupa e expõe o sexo [...], pênis e pés já não se distinguem mais e quando se descreve a ereção, crescem também esporas nos calcanhares”, corre em direção à irmã, queimando ao lado dela:

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

André, desesperado, começa a suplicar por um milagre a Deus, oferecendo uma troca para a expiação de seus pecados, pois acredita que Ana se encontra desfalecida como vingança ou provocação do mesmo Deus cujo lugar ele tentou ocupar, um sacrifício: “em Teu

nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada” (NASSAR, 1989, p. 104). O simbolismo do pássaro, no Corão, é constantemente tomado como sinônimo de destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 688). Neste caso específico, é o destino de Ana que nos está sendo previamente revelado no momento em que André oferece uma ovelha do seu rebanho familiar para o sacrifício e expiação dos pecados – simbolismo que analisaremos na próxima seção.

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

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

Após o ato sexual, no qual só André age, este adormece “num sono ligeiro” (NASSAR, 1989, p. 114), o que resulta na fuga imediata de Ana, o que pode ser um indício de que ela não concordou com a relação, que foi violada enquanto estava inconsciente e acordou sem suas penas, ou seja, desvirginada. André, ao notar a falta da irmã, sai em uma busca violenta por sua pomba perdida e a encontra na capela. Dá-se início a um monólogo onde o filho pródigo tenta desesperadamente convencer Ana de que o que ocorreu entre eles foi um milagre, seguido de uma tentativa de redenção e arrependimento. Após sua falha tentativa de se dispor como um renegado, construindo

uma imagem amável para si, André acaba mudando seu discurso e nos revelando sua real intenção: a posse de sua irmã, a mata virgem explorada há pouco por ele.

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

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

Alicerçando-se nessa cultura hegemônica em prol do masculino, André está convicto de que o amor de Ana é sua posse e que tem pleno direito de reivindicá-lo desta forma, mas esta pomba específica resiste, assim como muitas mulheres desde sempre fizeram, silenciando-se. Ana acaba se exilando em seu silêncio, pois acredita carregar a culpa do relacionamento incestuoso (ABBOUD, 2017, p. 132), lidando com um sentimento comum às vítimas de abuso sexual. É válido recordar o fantasma da sedução, constantemente apontado por André como intrínseco à Ana, onde dizer não ou, neste contexto específico, não

dizer nada, torna-se, aos olhos masculinos, uma forma sedutora de dizer sim (MACHADO, 2000, p. 8).

De acordo com Heleieth Saffioti (1994, p. 446), a “violência perfeita é aquela que obtém a interiorização da vontade e da ação alheias pela vontade e pela ação da parte dominada”, resultando em uma perda de autonomia, a qual não é percebida nem reconhecida, mas submersa em uma heteronímia. Sendo assim, Ana, que está imersa em um contexto familiar e cultural extremamente arcaico e machista, acaba cedendo à violência do irmão por ser portadora do que Saffioti (1994) denomina de uma “consciência de dominada”, partilhada por todas as mulheres que, por não possuírem conhecimento para decidir, acabam cedendo diante de ameaças ou violências concretas. Em concomitância com tal assertiva, Pierre Bourdieu (2020, p. 30) afirma:

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

Nessa condição de submissa, Ana é incentivada cotidianamente a suportar calada as variadas formas de violência a ela infligidas, sendo esta última um importante meio de controle social, cuja função consiste na domesticação das mulheres de modo geral (SAFFIOTI, 1994, p. 460). Apoderando-se dessa condição de adestrador, André considera o ato sexual, assim como a ação de arrancar as penas das pombas por ele captadas e a simbólica mata virgem por ele explorada, uma forma de apropriação, de posse, embasado unicamente na lógica da conquista – de sua irmã, das pombas do quintal e de seu lugar à mesa.

## **As congruências entre o cordeiro e a mulher**

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

É através do imaginário cristão que o cordeiro se caracteriza como um animal doce e inofensivo (DURAND, 2012, p. 314), estereótipos comumente presentes no mito do ideal feminino, disseminado historicamente na estrutura misógina da sociedade e presente também nas virtudes humanas da vassala, a qual deve ser fiel, doce, humilde e resignada como mulher (BEAUVOIR, 1970, p. 273), além de ser obrigada a se submeter às vontades de seu soberano. Sendo a mulher construída como sujeito subordinado ao homem, visando o gozo deste, o corpo feminino/objeto torna-se facilmente descartável e, sendo assim, matável – em concomitância com o destino do cordeiro.

Judith Butler (2015 apud DUTRA, 2016, p. 686), ao analisar poemas escritos por prisioneiros de guerra em Guantánamo, ressalta a capacidade de um “corpo torturado transformar a sua dor em palavra, em discurso, em poesia”, servindo como denúncia das atrocidades a que tais seres foram submetidos, assim como uma declaração de

sobrevivência. Ana, dominada dentro de seu próprio meio familiar – o qual não lhe conferiu proteção alguma –, além de ser obrigada a conviver com seu irmão/abusador, encontrou através da dança uma forma de dar visibilidade à sua dor e de resistir. Entretanto, o preço dessa resistência, desde a caça às bruxas, em que o Estado encontrou uma forma de legitimar o assassinato em massa de mulheres, sempre foi o extermínio (FEDERICI, 2017, p. 203).

Após servir como objeto sexual para André e ser constantemente desumanizada pelo mesmo, Ana, a única vítima plausível no romance de Raduan Nassar, é sacrificada como um território dominado, uma mata desvirginada não mais fascinante e desejável ao homem (BEAUVOIR, 1970, p. 196). Seu sofrimento foi invisibilizado, e o responsável acaba saindo impune, pois novamente é sobre o corpo feminino que recai a culpa do pecado e, visando restaurar a pureza familiar, é também este corpo que servirá como vítima propiciatória para ser sacrificado e, assim, afastar o mal que foi disseminado no meio familiar.

Priscilla Conti Bartolomeu, em sua monografia intitulada *Corpo de mulher, perigo de morte: a matabilidade dos corpos femininos* (2018), analisa, através do conceito de vidas precárias desenvolvido por Judith Butler, quais vidas não são vividas, que já nascem mortas, e que, por esse motivo, não são passíveis de luto. Dentre estes corpos precários, distingue-se a questão de gênero, pois, em uma sociedade sexista e misógina, a precariedade da vida é desigualmente distribuída. “A mulher como vítima sacrificial é forçada a entregar seu corpo ao grupo dominante que derrama seu sangue por todo o seio social. Dessa forma, a violência constitui um artifício para distinguir as vidas que são passíveis de luto das que não são”, concretizando a desumanização de determinados sujeitos (BARTOLOMEU, 2018, p. 66).

Indo ao encontro dos apontamentos acerca da negação ao luto que compreende o corpo feminino/objeto, o desfecho do romance de



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

É válido ressaltar que a disseminação de uma cultura de ódio ao feminino legitima e perpetua o funcionamento de um Estado que controla e elimina corpos descartáveis, transgredindo as normas sociais, políticas e morais, perpetuando a subordinação da mulher, além de reforçar a hierarquização e reproduzir a violência como mecanismo de controle (BARTOLOMEU, 2018). Tal naturalização da crueldade e da soberania masculina e a insignificância atribuída ao corpo feminino esclarecem possíveis questionamentos acerca de por que Iohána sentiu mais repulsa moral por Ana, ao ponto de assassiná-la, do que por André, ator inconfesso que culpabiliza a vítima, eximindo-se de pagar por qualquer ação cometida.

Após o sacrifício, em que o alfanje atinge o corpo de Ana, o feminicídio é consumado, a cor vermelha irrompe e o sangue da dançarina oriental torna-se, assim como o sangue do cordeiro, purificador (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 287). Mas é também este vermelho que irá representar o perigo constante sofrido pelo feminino, que marca todas as mulheres que já nascem mortas (DUTRA, 2016, p. 682). Ana, assim como o cordeiro, contribui para os apontamentos realizados por Roberto Esposito (apud GIORGI, 2016,

p. 21) acerca da distribuição desigual da noção de “pessoa”, uma vez que, para ser uma pessoa plena, é necessário ter controle sobre o seu próprio corpo. Definidos como não pessoas, tornam-se os corpos reservados pela biopolítica e seu regime de soberania para explorar, coisificar, abandonar e eliminar, restritos a uma vida destituída de valor e irreconhecível social e politicamente (GIORGI, 2016, p. 13).

### **Considerações finais**

Através da análise do imaginário animal, constantemente atribuído à personagem coadjuvante do romance de Raduan Nassar, tornou-se possível observar as diversas formas com que tais elementos narrativos corroboram para a objetificação e desumanização do corpo feminino, neste caso particular, o corpo de Ana. Tal sintaxe imaginária auxilia na construção figurativa das dissonâncias sociais e culturais estabelecidas historicamente, as quais foram legitimadas pelo Estado, pela religião, pela educação e por outras estruturas sociais, configurando a violência contra o feminino como um fenômeno social persistente, multiforme, naturalizado e articulado por meio de diversos âmbitos, somado à utilização de mecanismos de controle e reificação de corpos femininos.

Ao colocar Ana como a serpente inimiga, personificação do mal e responsável, assim como o réptil, pelos pecados do mundo (neste caso específico, pelo desmoronamento familiar), André se exime de qualquer responsabilidade, dentre elas o estupro incestuoso da própria irmã, e torna justificável qualquer ação violenta empregada contra Ana. Na sequência, no que concerne à simbólica da pomba, em concomitância com a imagem da mata virgem, evidencia-se a objetificação e a passividade atribuída historicamente à mulher, a qual deve permanecer submissa e suportar calada as variadas formas de violência a ela infligidas, para que assim o poder soberano designado ao

homem possa se confirmar através de atos de virilidade (e crueldade). Por fim, igualada a um cordeiro, ou seja, a uma vítima propiciatória cujo sacrifício assegura a salvação, Ana, ao ser desumanizada e transformada em um mero corpo/objeto, torna-se algo descartável e sem nenhum valor, evidenciando o caráter sacrificial do corpo feminino.

A presente análise nos revela que a violência está tão naturalizada nas relações sociais a ponto de não ser identificada como tal, evidenciando as várias vozes femininas silenciadas em diversos âmbitos de nossa sociedade, e muitas vezes pela própria crítica literária. Desse modo, por meio da literatura, torna-se possível desvelar a relação entre o imaginário e a dominação masculina, a qual está presente em imagens que, além do espaço literário, também participam do imaginário coletivo. Assim, evidenciamos o poder da literatura enquanto denúncia, a qual pode dar voz a diversas histórias de violência negligenciadas. Em outras palavras, como pontua Ginzburg (2012), a literatura é capaz de ampliar e/ou desautomatizar nossa visão de mundo.

## Referências

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

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

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

BARTOLOMEU, Priscilla Conti. *Corpo de mulher, perigo de morte: a matabilidade dos corpos femininos*. 2018. 80f. Monografia (Bacharelado em Direito) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

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

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

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

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

DUTRA, Paula Queiroz. A narrativa do feminicídio em Reze pelas mulheres roubadas, de Jennifer Clement. *Revista Virtual de Letras*, v. 8, n. 1, p. 678-692, 2016.

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

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

FLORENTINO, Cristiano. Um escuro poço: a memória enferma em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar. *Em tese*, v. 5, p. 215-222, 2002.

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

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

GUIZZO, Antonio Rediver. Poesia e as estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand: leitura de um poema de Ferreira Gullar. *Matraga*, v. 24, n. 40, p. 173-188, jan./abr. 2017.

JESUS, Ester Zuzu de. O possível entrelaçar do eterno mito feminino: Eva e Lilith em Pandora. *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. Ano 3, ed. 2, dez. 2009/fev. 2010.

LÓDE NUNES, Meire; OLIVEIRA, Terezinha. *O texto bíblico e a arte renascentista de Michelangelo*. Seminário de Pesquisa do PPE, 2009.

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

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

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

RADUAN Nassar vence o Prêmio Camões 2016. *G1*, São Paulo, 31 maio 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/05/raduan-nassar-vence-o-premio-camoes-2016.html>>. Acesso em: 28 maio 2021.

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

SPERB, Maria Petrucci; JUNIOR, Antonio Barros de Brito. *Maktub: escrita, política e ocultamento do feminino em Lavoura Arcaica*. *Via Atlântica*, n. 31, p. 123-139, jun. 2017.

*Recebido em: 31/05/2021*  
*Aprovado em: 30/09/2021*