

ENTRE CÃES E CADELAS: A CONSTÂNCIA DA FIGURA CANINA NA NARRATIVA DE SHEYLA SMANIOTO¹

BETWEEN DOGS AND FEMALE DOGS: THE CONSTANCY OF DOGS IMAGES IN SHEYLA SMANIOTTO LITERATURE

DOI: 10.19177/memorare.v7e12020167-182

Antonio Rediver Guizzo²
Stefani Andersson Klumb³

Resumo: A obra *Desesterro* (2015), da escritora contemporânea Sheyla Smanioto, narra a dura realidade de um grupo de mulheres do sertão nordestino, constantemente submetidas a variadas formas de violência. Na narrativa, também se observa a presença frequente da figura canina, imaginário que se confunde com a história das personagens da obra. Neste artigo, analisamos a função das imagens relacionadas à animalidade canina no enredo da obra juntamente com a dimensão social representada. Para tal fim, apoiamos-nos na teoria do imaginário, de Gilbert Durand (1992), na descrição dos símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1988) e em outros autores que investigam as relações entre literatura e sociedade.

Palavras-chave: *Desesterro*. Sheyla Smanioto. Imaginário.

Abstract: The novel *Desesterro* (2015), by Sheyla Smanioto contemporary writer, tells the harsh reality of a group of women in Brazilian Northeast. These women are constantly submitted to different forms of violence. In the narrative, the frequent presence of dogs' images is observed, an imaginary that is merged with the characters histories. In this paper, we analyze the role of this dogs' images linked to the canine animality in the storyline, along with the represented social dimension. For this purpose, we use the imaginary theory by Gilbert Durand (1992), the symbolic descriptions by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (1988) and other authors who research the relationship between literature and society.

Keywords: *Desesterro*. Sheyla Smanioto. Imaginary.

1 INTRODUÇÃO

¹ 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).

² Professor da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Professor do curso de graduação Letras – Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras (LEPLE) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC). Coordenador do projeto de pesquisa “Imaginários da violência na literatura latino-americana contemporânea”. E-mail: antonioedguizzo@gmail.com.

³ Graduanda em Letras – Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu – PR. Estudante de Iniciação Científica Voluntária no projeto de pesquisa “Imaginários da violência na literatura latino-americana contemporânea”. E-mail: stefani.klumb@hotmail.com

Sheyla Cristina Smanioto Macedo é uma escritora contemporânea brasileira nascida em 1990, na cidade de Diadema, São Paulo. Graduada em Estudos Literários e mestre em Teorias Literárias, ambos pela UNICAMP, Smanioto venceu o *Prêmio SESC de Literatura* em 2015, *Prêmios Jabuti* (3º lugar) e *Biblioteca Nacional* em 2016 e foi finalista do *Prêmio São Paulo de Literatura* em 2016; todas as premiações relacionadas ao romance de estreia intitulado *Desesterro* (2015).

Além de *Desesterro*, Sheyla é autora do livro de poemas *Dentro e Folha* (2012), produziu o curta-documentário *Ossos da fala* (2013), com o qual ganhou o *1º Prêmio Estante Literária* (2012) e o *Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo*, e a peça *No ponto cego* (2014), vencedora do *IV Concurso Jovens Dramaturgos*. A autora também se prepara para lançar seu próximo romance, *Meu corpo ainda quente* (continuação do primeiro romance, segundo declaração da autora em matéria publicada no site do Itaú Cultural). A nova obra, ainda segundo a autora, abordará, de forma indireta, a ditadura militar no Brasil durante as décadas de 70 e 80⁴.

Sua escrita, segundo Alexandre Kovacs, escritor do blog Mundo de K, é “forte e inovadora, inspirada na melhor tradição de autores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”; contudo, não se deixa levar pelos mesmos autores, possuindo uma voz própria, a qual legitima as vozes de personagens mulheres, dando a cada personagem uma complexidade particular⁵. Conforme a própria autora declarou em entrevista à Bondelê, em 2018, ela escreve a partir do encontro da alma com o corpo, buscando associar o real e o mágico, com o intuito de causar um incômodo e transmitir um estado para os leitores⁶.

Sendo uma escritora estreada no campo literário, ainda não são muitos os estudos voltados a sua obra, mas, entre eles, podemos destacar: *Uma análise das narrativas de estupro em Mar Azul* (2012) e *Desesterro* (2015), investigação realizada por Karine Mathias Doll (2017) com o objetivo de encontrar uma forma de reflexão sobre a representação do tema estupro em obras contemporâneas; e *Reflexões sobre o humano, o inumano e o ser mulher a partir da obra Desesterro (2015) de Sheyla Smanioto*, também realizado por Karina Mathias Doll (2017), no qual busca-se analisar a obra a partir da aproximação entre ecocrítica, ecofeminismo e análise literária.

A pesquisa mais recente realizada sobre a obra é a dissertação denominada *Gatilho - Literatura: As narrativas de estupro na ficção de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto*, realizada por Karine Mathias Doll (2019), a qual reflete sobre os crimes de estupro, as motivações e as formas representacionais

⁴Entrevista disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-o-mal-entendido>>. Acesso em: 30 jul 2019.

⁵Resenha da obra disponível em Mundo de K: <<https://www.mundodek.com/2017/07/sheyla-smanioto-desesterro.html#.XF1kxdJKjIX>>. Acesso em: 07 fev 2019.

⁶Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-L84iNQ8gCo>>. Acesso em: 07 fev 2019.

presente nessas obras literárias. Para Doll, há uma perceptível mudança narrativa de formas tradicionais em que a figuração do estupro se confunde com narrativas eróticas e/ou sexuais e recai em discursos históricos conservadores, automaticamente associados ao prazer e não ao sofrimento.

No presente artigo, procurando traçar outro viés analítico, realizamos uma análise do imaginário canino presente na obra de Smanioto através de um mapeamento dos termos cão e cadela, utilizados frequentemente pela autora, com o intuito de investigar a função das imagens relacionadas à animalidade canina no enredo da obra. Exploraremos as variações dos significados da figura canina, buscando justificar a escolha do presente animal como figura significativa e predominante no desenrolar de sua escrita. Para tal fim, utilizamos como aporte teórico o imaginário de Gilbert Durand ([1992] 2012), a descrição dos símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant ([1988] 2018), entre outros autores.

2 DESESTERRO E A RECORRÊNCIA DAS IMAGENS CANINAS

O romance *Desesterro*, publicado originalmente em 2015, descreve a realidade da vida de um grupo de mulheres do sertão nordestino, as quais são e estão constantemente submetidas às mais variadas formas de violência, dentre elas o abandono, a pobreza, a solidão, o machismo, a fome e o estupro. São mulheres que buscam proteção em suas crenças e que, por isso, carregam, quase todas, o nome de Maria, pois “criança com nome de santa a gente não amaldiçoa” (SMANIOTO, 2018, p. 47).

Através de uma narrativa constituída sobre uma complexa rede temporal, conhecemos Maria da Penha, mãe de Maria Aparecida, avó de Maria de Fátima e da “menina” (personagem sem nome) e bisavó de Scarlett. Após acontecimentos traumáticos, como a morte de toda a família e, posteriormente, da única filha, Maria da Penha fica louca, esperando “a morte que nunca vem”, em uma forma de temporalidade diversa, que é descrita na obra através da metáfora de uma terra onde tudo tem seu tempo, até o vento, mas vento nenhum vem “buscar seu corpo pra terra, diacho, não era hora dela?” (p. 129).

Maria Aparecida, também chamada de Cida, possuía o dom de interpretar sonhos, sonhava até com suas antepassadas, as quais nunca conheceu. Sua primeira filha, Maria de Fátima, foi fruto de um estupro perpetrado por um estrangeiro que falava uma língua que ela não compreendia e, após tornar-se mãe solteira, foi obrigada a casar-se com Tonho, o qual a violentava constantemente. Engravidou e ficou sem saber que esperava outra criança, pois não possuía barriga alguma, apenas em seus sonhos. Segundo a construção metafórica da narrativa ela sonhava tanto que “morreu

sonhando o parto (...) e nem pode dar nome pra filha” (p. 74). Maria Aparecida se torna apenas uma vaga lembrança no desenrolar da história.

Maria de Fátima, filha mais velha de Cida, tinha o cabelo enrolado, rosto marcado como a lua, pele gasta, tão magra que era possível ver os ossos, e sonhava em ir embora do sertão, buscar uma vida melhor, cansada de passar fome. Casou-se com Tonho, este que, antes da morte de sua mãe, era seu padrasto e pai de sua meia-irmã. Ela engravida de Tonho. A filha é batizada com o nome de Scarlet. Segundo Maria de Fátima, nome de estrela de cinema, nada de Maria, pois criança com esse nome já nasce sofrida. Scarlet, assim como a mãe, é fruto de um estupro. Nasceu escondida, sem dar barriga, tão miúda e quieta que parecia ter esquecido de acordar para vida, segundo a caracterização narrativa.

A menina, filha de Cida (que morreu durante o parto) e Tonho, segundo a narrativa, surgiu do silêncio, “quietinha entre as pernas da mãe frias” (p. 74), amaldiçoada e culpada constantemente pela morte materna. Quando mais nova, todos de Vilaboinha acreditavam que era cega, mas, segundo o narrador, o que ninguém sabia é que ela via de tudo, até o que não devia, inclusive o que estava prestes a acontecer. Ela vivia sempre esfomeada, com uma fome insaciável. Segundo a narrativa, ela tinha fome era de ter um nome, uma identidade para não ser mais silenciada.

A escrita de *Desesterro*, como afirma Karina Mathias Doll (2019), é feita de pulsões, impossibilitando uma apresentação de maneira linear ou descrição pormenorizada dos personagens. Ainda de acordo com a pesquisadora, essa escrita possui como maior triunfo o estranhamento, causado já de início através do título, um neologismo contrário de *desterro*, e que, através de um estranhamento consciente, representa “a história dessas mulheres, marcada também pela herança do desespero contido. Enterrado. *Desesterro*, mais do que um estar fora do próprio fora, é um perpétuo desenterrar daquilo que se insiste em manter enterrado, o *desterro* pelo enterro *desesterrado*” (DOLL, 2019, p. 89).

O romance se passa na fictícia Vilaboinha, um “Brasil profundo”, de acordo com as palavras utilizadas por Michel Laub e Noemi Jaffe na orelha do livro. Também compõe o espaço da obra Vila Marta, uma espécie de lugar-exílio, onde as lembranças de Maria de Fátima vão sendo desenterradas, lembranças que ela queria ter deixado em Vilaboinha quando fugiu para a cidade acreditando encontrar uma vida melhor. A partir desses lugares fictícios, a obra traz ao enredo questões relacionadas à migração nordestina ocorrida entre as décadas de 1960 e 1970 para as periferias de São Paulo (COLOMBO, 2019).

Já nas primeiras linhas de *Desesterro*, podemos notar a presença da figura canina no romance e, ao seguirmos com a leitura, percebemos que esta espécie animal ganha considerável espaço no campo simbólico da narrativa. Para melhor visualizarmos a constante presença do cão na obra, apresentamos uma relação dos termos relacionados à animalidade canina e o número de vezes que

foram utilizados na obra: cão - 115 vezes; cães - 62 vezes; cachorro - 6 vezes; cachorros - 13 vezes; cachorra - 14 vezes; cadela - 31 vezes; cadelinha - 12 vezes; caninos - 5 vezes; vira-lata - 3 vezes.

O imaginário canino, na obra de Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 176- 178), assume diferentes significados simbólicos para o humano – “a primeira função mítica do cão [...] é a de psicopompo, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida”. O cão também empresta seu rosto para os guias das almas na história cultural ocidental, guarda a entrada do reino dos mortos, guia os mortos ao Além, guia os justos para o paraíso, serve como intercessor entre este mundo e o outro, é utilizado para resolver mortes misteriosas e considerado um mensageiro intercessor que leva as preces dos homens para o céu, ou seja, a cão assume o papel imaginário de condutor – seja das almas e das preces para seu destino, seja de uma verdade a ser revelada.

Outras vezes, como apontam Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 178), o cão é o guardião dos infernos ou empresta a face aos senhores dos infernos – o décimo dia do calendário divinatório dos astecas, por exemplo, é o dia do cão, e possui como patrono o deus dos infernos. Em outras narrativas, é apresentado como herói civilizador e como ancestral mítico (origem da raça humana), perspectiva, por vezes, enriquecida por um simbolismo de uma significação sexual, associado à masculinidade e à voracidade sexual do homem; enfim, associando a imagem do ancestral à do herói libidinoso.

O cão, para os autores, também recebe os traços de herói pirogenético, ou seja, conquistador e/ou possuidor do fogo. Em alguns relatos míticos, foi ele quem transmitiu aos homens o fogo através de sua cauda, roubou o fogo dos céus para dar aos homens. Além disso, na esteira desse caráter combativo, é associado ao mundo dos guerreiros e utilizado como objeto de comparações e metáforas elogiosas.

Entretanto, embora algumas das conotações acima se relacionem à imagem do inferno, estas dimensões simbólicas se vinculam a uma face diurna de um símbolo, isto é, a um imaginário que conserva características positivas. O imaginário do cão orientado a um polo mais negativo, conforme destacam Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 179), possivelmente é uma influência das crenças monoteístas, religiões que marcam profundamente a cisão entre humanidade e animalidade. divisão que constrói uma dimensão da animalidade que, conforme Gabriel Giorgi (2016, p. 10), funcionou como “signo de uma alteridade heterogênea, a marca de um fora inassimilável para a ordem social”.

Por outro lado, cão também se relaciona à face noturna do imaginário e a interdição implacável sofrida por este animal nas sociedades muçulmanas é uma ilustração desse aspecto. O cão noturno carrega a imagem daquilo que é mais desprezível. É considerado um animal impuro, presságio de morte, símbolo da avidez e da gula, maldito, marcado por uma mácula original inapagável, o responsável pela queda do homem. Considerado o amaldiçoado por Deus, recebeu seu pelo do diabo, é o causador das enfermidades e das impurezas internas, tornando-se responsável pela morte dos homens. Entretanto, mesmo assumindo essa dimensão puramente negativa, a figura do cão, conforme

observado por seu aspecto diurno, abarca significados antagônicos, oscilando constantemente, a um só tempo, como espírito protetor e benéfico e, também, como suporte da maldição divina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 181).

Embora a descrição simbólica de Chevalier e Gheerbrant seja rica em detalhes e exemplos, também é interessante observar, a partir de outros estudos do imaginário, como o cão é compreendido. Na próxima seção, apresentamos as reflexões de Gilbert Durand, autor que, além da descrição das dimensões simbólicas da figura canina, filia-se a outra perspectiva da compreensão do imaginário, um campo desse estudo que busca não só perseguir os sentidos de uma imagem no tempo, mas também compreender o funcionamento do imaginário humano.

3 O IMAGINÁRIO CANINO EM GILBERT DURAND

A partir da segunda metade do século XX, o imaginário começou a receber novos significados com base em teorias de estudiosos de diferentes campos, os quais “se beneficiaram de um contexto intelectual favorável devido particularmente a novas referências e orientações” (WUNENBURGER, 2007, p. 17). Os autores representantes dessa virada epistemológica buscavam reavaliar positivamente a imagem que, até então, não participava dos estudos científicos voltados à compreensão das culturas e psique humana. Tal desvalorização, segundo Durand (2001, p. 9), originou-se nas crenças monoteístas, herança mais antiga e incontestável do Ocidente, que proibiam a criação e culto de imagens como substituto para o divino, e, posteriormente, avança ao pensamento teórico e científico que, pretendendo ser a única forma de acesso à “verdade”, relegou o imaginário ao campo da loucura, do devaneio, da mera imaginação. Dos teóricos que vieram renovar a compreensão do imaginário, podemos destacar o papel precursor de Gaston Bachelard e a amplitude teórica de Gilbert Durand.

Pioneiro nos estudos do imaginário a partir dessa nova proposta epistemológica, Gaston Bachelard testemunha a onipresença da imagem na vida mental e diferencia a imaginação em dois aspectos: formal e material. O primeiro, segundo o autor, “valoriza os modelos teórico-críticos e a formalização lógico-empírica das ciências naturais, remete à tradição aristotélica, cartesiana e positivista de ciência”; enquanto o segundo “obscurecendo a vigilância epistemológica, imprescindível à atividade científica, instaura os devaneios noturnos da matéria” (FREITAS, 2016, p. 46 citado em ANAZ et al., 2014, p. 3). Em outras palavras, a imaginação formal relaciona-se com a dimensão constitutiva dos processos abstratos do pensamento científico que, para Bachelard (1996), também partem de uma mediação entre real e imaginário; a imaginação material, por outro lado, surge

dos materiais concretos do meio pelo homem habitado, a partir dos quais constituem complexos grupamentos de imagens.

Nesse sentido, Bachelard busca reabilitar o funcionamento do imaginário na mente humana como fonte epistemológica do conhecimento, trazendo aos estudos do imaginário a possibilidade de também serem vias para a explicação da constituição das ciências, das culturas e dos fenômenos estéticos gestados em diferentes sociedades. Ou, como também pontuava Mircea Eliade (1992, p.172), “[é] graças aos símbolos que o homem sai de sua situação particular e se ‘abre’ para o geral e o universal”. A partir dessa compreensão, no que tange à imaginação material, Bachelard cria uma fenomenologia com base em quatro elementos: água, terra, ar e fogo, os quais regulariam o real e o imaginário enquanto matérias arquetípicas do inconsciente - “acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associam ao fogo, ao ar, à água ou à terra.” (BACHELARD, 2013, p. 3-4).

Entretanto, embora haja uma riqueza interpretativa na organização das imagens a partir de uma divisão estabelecida pelos elementos naturais, Bachelard havia percebido a precariedade desta classificação pautada em dados extrínsecos às próprias imagens, e observou que, abaixo da imaginação orientada por elementos materiais, poderia ser encontrado outro sistema classificatório, mais enraizado na psique humana.

Para descer tão fundo às raízes da imaginação orgânica, para escrever embaixo da psicologia da água uma fisiologia da água onírica, não nos sentimos suficientemente preparados. Seria preciso uma cultura médica e sobretudo uma grande experiência das neuroses [...] Tivemos, pois, de nos contentar com o estudo da imaginação material enxertada e limitamo-nos quase sempre a estudar os diferentes ramos da imaginação materializante acima do enxerto quando uma cultura deixou sua marca numa natureza [...] Nosso livro permanece, pois, como um ensaio de estética literária. Tem ele o duplo objetivo de determinar a substância das imagens poéticas e a adequação das formas às matérias fundamentais (BACHELARD, 1998, p. 10-11).

Partindo dessa lacuna evidenciada por Bachelard, Gilbert Durand irá se situar no nível de uma antropologia geral, sistematizando uma verdadeira ciência do imaginário. Partindo de uma compreensão materialista do ser humano, onde este não se restringe apenas às condições sócio-históricas e ambientais, mas também com as condições biológicas, o antropólogo vai buscar na constituição psicofisiológica humana o lastro que une homem, cultura e meio (ambiente) na formação do imaginário. Em outras palavras, Durand descreve um trajeto antropológico na formação do imaginário, o qual começa no plano neurobiológico e se estende ao plano cultural e cósmico.

Além disso, também como Bachelard, Durand observa que todo o processo cognitivo humano é uma representação estabelecida por articulações simbólicas, sendo o imaginário o elo entre homem e mundo na formação de qualquer representação (DURAND, 2001, p. 41). Tais imagens se apresentam em diferentes graus de representação na consciência, indo de uma cópia fiel até uma

simples assimilação, sendo este último caso onde se encontram os símbolos imaginários. Ademais, em sua teoria sobre o imaginário, Gilbert Durand observa que diferentes imagens atuam em processos de convergência, o que possibilita a classificação do imaginário humano – esse potencial de convergência simbólica, na teoria de Durand, foi organizado na forma de regimes e estruturas do imaginário, constelações com características próprias e estruturadas por meio de isomorfismos encontrados no trajeto antropológico constitutivo das imagens (GUIZZO, 2017, p. 180).

Em outras palavras, os diferentes polos valorativos de um mesmo conjunto de imagens, como observado em Chevalier e Gheerbrant em relação ao imaginário canino, são explicados por Durand a partir de um sistema de convergências simbólicas. Sem aqui aprofundar questões referentes ao trajeto antropológico, Durand (2001) observa que o simbolismo animal agrega valorizações tanto negativas, como as imagens dos répteis, ratos, pássaros noturnos, como positivas, como a pomba, o cordeiro e os animais domésticos em geral; entretanto, antes de serem grupos estáticos, essas imagens tendem a se mover entre as polaridades valorativas conforme seu trajeto de formação e relação com as demais imagens coexistentes nas representações em que são inseridas.

Para Durand, o eixo positivo/negativo estabelece, sobretudo, a partir de particularidades referentes à forma de movimento do animal ou de parte do animal. Mais detalhadamente, a valoração negativa das primeiras experiências dolorosas da infância, tais como o nascimento, as bruscas manipulações da parteira, a dentição etc., vão constituir um substrato para a constituição de um imaginário animal negativo por um sistema de analogias entre o movimento do animal e a formação psicofisiológica humana. Nessa relação, por exemplo, o movimento do trauma da dentição vai deslizar a um simbolismo teriomórfico negativo, orientado pelo movimento mordificante e, em consequência, originará a imagem negativa da boca dentada assimilada no imaginário de diferentes animais. Assim, as características físicas e a forma do movimento do animal, reforçado pelo traumatismo da dentição, torna-se, no imaginário, a boca terrível, sádica e devastadora que constitui a segunda epifania da animalidade, à qual, sobretudo o lobo, mas também o cão (o lobo domesticado), irá se vincular.

Nessa composição, a mordedura canídea, e o animal por uma relação metonímica, transformam-se em imagem da destruição, da morte e do tempo (este último enquanto imagem da finitude inexorável da vida). Entretanto, como também pontua Durand (2001), ao lado das imagens negativas, o imaginário também conformará constelações imaginárias positivas a partir das mesmas matérias, mas por um distinto trajeto antropológico. E é nesse ponto que o cão, símbolo negativo por excelência, transforma-se em protetor, em ajudante que irá acompanhar a luta imaginária contra a finitude, relacionando-se, sobretudo, à conformação cíclica do imaginário, através da qual o tempo destruidor (da finitude) é sobrepujado pela repetição temporal, pelo esquema cíclico lunar e das estações - “O esquema cíclico eufemiza a animalidade, a animação e o movimento, porque os integra

num conjunto mítico onde desempenham um papel positivo, dado que, numa tal perspectiva, a negatividade, mesmo que seja animal, é necessária ao aparecimento da plena positividade” (DURAND, 2001, p. 368-369). A seguir, veremos o funcionamento dessas duas dimensões do imaginário canino em *Desesterro*.

4 AS FUNÇÕES DO IMAGINÁRIO CANINO EM *DESESTERRO*

Há muito se observa a presença do animal na literatura. Segundo Gilbert Durand (2002, p. 69), “de todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais frequentes e comuns, [...] nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais”. Nesse ponto, segundo o autor, o animal apresenta-se como um abstrato espontâneo, objeto de uma assimilação simbólica universal e plural, tanto na consciência civilizada como na primitiva.

O romance de Sheyla Smanioto se passa, como já mencionado anteriormente, entre as décadas de 60 e 70, representando as migrações nordestinas que ocorriam para as periferias de São Paulo. Um fator interessante de ser levantado é o fato de que “o cão é um animal que foi trazido para a América pelos europeus durante a colonização, não sendo, portanto, americano” (ANDRÉ; LACERDA, 2009, p. 156). Ou seja, a escolha desta figura como “protagonista” da obra é representativa do poder simbólico do animal, não restrito a determinado contexto geográfico, como também, de forma indireta, insere-se em um contexto migratório.

Igualmente por estar associado à morte, pelo processo imaginário descrito na seção anterior (associação também reforçada por Chevalier e Gheerbrant [2018, p. 176] - “Não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão (...) à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctonianas ou selênicas”), percebemos que outro animal não seria mais adequado para ilustrar a atmosfera do romance de Sheyla Smanioto.

Ao observarmos as constantes aparições da figura canina no desenrolar da narrativa, é possível perceber que a morte acompanha o animal constantemente, como se destaca já nas primeiras linhas da obra, em que se percebe a vinculação da imagem canina à representação do som caótico, característica também decorrente da representação negativa do imaginário, originada do movimento anárquico do qual participam imagens como o ranger de dentes, o caos, o som desarmonioso, os gritos, o choro compulsivo e outras representações encontradas em diversas mitologias (como o inferno cristão).

Na passagem abaixo, observamos um exemplo desse imaginário, no qual o latido participa do presságio da morte, relação simbólica contra a qual o personagem Tonho tenta reagir na construção imagética da narrativa.

Em Vilaboinha, lá para as bandas do norte, quase não tem cão nenhum fora o da vó Penha. Não é proibido, mas o Tonho não gosta do barulho deles todos latindo quando alguém vem chegando. O Tonho não gosta dos latidos, diacho, ninguém tem que saber que ele vem chegando, por isso ele mata tudo que é cão na paulada. Ele assobia, o Tonho. Chama o cão assim bem perto. O cão vacila, abaixa o rabo. O cão vacila, acaba que vai. Quer saber por que chamam. Ele acerta nas costas do bicho e fica ganindo baixinho. O cão, não o Tonho. O cão devagarzinho vai morrendo (SMANIOTO, 2018, p. 09).

Ademais, Tonho, o único personagem homem da narrativa, carrega consigo o que todos os humanos, como aponta Maria Esther Maciel (2016, p. 51), sempre se arrogaram: o poder de dispor sobre a vida e a morte desses outros. Neste ponto, sobrepõe-se à negatividade do cão, animal que o Tonho mata, a crueldade estabelecida pelo personagem como certa ordem soberana no sertão de Vilaboinha — em uma perspectiva imaginária, Tonho representa o senhor da morte que se sobrepõe ao mensageiro da morte.

Neste ponto, em uma perspectiva cultural, também cabe destacar a observação de Maria Esther Maciel (2016, p. 34) sobre as associações realizadas por Michel de Montaigne a respeito da crueldade dos homens contra os animais e a crueldade dos homens contra os próprios homens. Para Maciel, segundo Montaigne, as índoles sanguinárias com relação aos animais revelam uma natural propensão para a crueldade infligida aos próprios seres humanos.

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

Nesta passagem é possível observar a incorporação do imaginário canino no personagem. Tonho agride Fátima como forma de livrar-se do cão que, nesse momento, representando um imaginário negativo, é incorporado pelo personagem como forma de amplificar a agressividade e a desumanização de sua conduta. Assim, simbolicamente, toma-se o animal de empréstimo para revelar mais claramente o caráter de Tonho, utilizando o imaginário do cão para explicitar a animalidade presente nele, tornando, muitas vezes, difícil identificar os limites entre animal e humano.

Além disso, também é através do cão que as atitudes libidinosas de Tonho são justificadas, pois, de acordo com Gilbert Durand (2012, p. 73), o sentido da imagem teriomórfica é mais primitivo e universal que as especificações freudianas da libido. Em outras palavras, segundo o antropólogo, quando as respostas cinestésicas são acompanhadas de analogias com as respostas dos animais,

indica-se uma invasão da psique por apetites considerados socialmente grosseiros; o que, quando observado em adultos, é sinônimo de inadaptação e regressão às pulsões mais arcaicas. No caso abaixo representado por uma passagem do romance, trata-se de uma forma de construção imaginária que aproxima a animalidade à ausência dos limites socialmente impostos à relação sexual.

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

Outra dimensão do imaginário animal observado na obra é sua relação com a feminilidade. Como observa Karine Mathias Doll (2017, p. 6) “os animais e as mulheres são apresentados e descritos segundo uma mesma lógica de opressão no texto de Sheyla Smanioto”. Ademais, como também destaca a autora, é através da negação da animalidade e da figura feminina que é construída uma definição de humano na sociedade ocidental. Essa operação biopolítica (biopolítica que é fundada, sobretudo, na divisão das vidas a preservar e das vidas a se deixar morrer), conforme Gabriel Giorgi (2016), reescreve e desloca não só a oposição humano/animal, mas também as divisões de raça e gênero ao posicionar um dos elementos no campo humano e outro do lado animal. Isto é, a aproximação entre a mulher e o animal destitui a vida das mulheres da obra do mesmo valor jurídico atribuído à vida do homem. Tal analogia é exemplar na passagem abaixo, na qual tanto mulher quanto cão estão restritos a essa vida destituída de valor, vida na qual é necessário todo o cuidado individual para preservá-la, já que o imaginário simbólico a destitui de uma proteção integral da sociedade.

Não é à toa que em Vilaboinha só a Penha tem cachorro. Ele late quieto, levanta com a terra, só uiva dentro do vento. Penha sabe do que Vilaboinha é capaz, por isso ensinou também as netas a levarem a vida quietinhas quietinhas, dentro do silêncio, escondidas. Disfarça Maria de Fátima, baixa esses olhos, menina. Não inventa, ou vai acabar espantando a ida. Por isso ensinou as netas. Elas não têm que passar pelo que passou por ela. [...] Penha sabe, por isso não dá mole, não, o cão tem que aprender a dar seu jeito, A penha não dá mole, não, as netas têm que aprender (SMANIOTO, 2018, p. 10).

A mulher, aqui, torna-se a criatura inferior a ser domesticada pelo homem, mantendo uma posição de subordinação e submissão ao dono/homem soberano, como também a imagem da negatividade, ser que, se notado, deve ser destruído, por representar em si a tentação da feminilidade e o perigo à vida representado pela animalidade canina. Em outras palavras, o imaginário machista, existente na época em que se passa a narrativa, e ainda observado nos dias de hoje, posiciona a mulher como mero objeto de desejo, resultando na legitimação de diversos tipos de violência, entre as quais o estupro, violência perpetrada por Tonho contra Maria de Fátima enquanto essa se debatia “feito cadela”.

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

A dualidade de sentido entre a cadela/mulher Maria de Fátima e a cadela/animal Magrela às igualam como seres inferiores, o outro, aquele que, devido à condição secundária, é objeto de poder e dominação do homem. Segundo Simone de Beauvoir (1970, p. 25), a mulher é definida apenas como fêmea, epíteto que, quando proferido por um homem, soa como um insulto, carregado de uma conotação negativa, assim como o termo cadela. Esse simbolismo negativo também é observado no conto *Cadela*, de Luiz Vilela, onde o cognome cadela foi atribuído a uma mulher que seguiu seus impulsos sexuais:

[...]
 — Você destruiu tudo — ele disse —, tudo o que havia de bom, tudo o que havia de verdadeiro entre nós. Você destruiu tudo isso.
 [...]
 — Eu estou te pedindo perdão... — disse a mulher com voz suave.
 — Perdão... É fácil pedir perdão, não é? ...
 — Todos nós erramos...
 [...]
 A mulher foi se afastando, ele veio vindo.
 — É isso que você é, uma cadela! Ela se encostou a uma árvore de grosso tronco. Ele agarrou sua blusa e rancou um botão. Rancou os outros. Rançou o soutien. Ela só o olhava, inermemente e apavorada. [...] — Cala a boca, sua puta! Ela sentiu-o então sobre si — o corpo dele esmagando-a, ele agredindo-a, machucando-a (VILELA, 2006, p. 53-55 citado em JOHANN, 2017, p. 153-161).

Durante a narrativa, não é esclarecido qual o erro cometido por essa mulher, mas subentende-se que ocorreu uma traição por parte dela, levando-a a buscar a satisfação de seus desejos com outro indivíduo. Amparado por uma sociedade patriarcal, o homem sente-se no direito de agredi-la física e verbalmente, como forma de punição pelos seus atos, atos que lhe proporcionam o cognome cadela, estabelecendo a posição de dominante superior ao homem e a colocando como objeto de satisfação e demonstração de poder (JOHANN, 2017). A analogia entre fêmea e mulher que busca a satisfação sexual também pode ser observada na passagem abaixo do romance *Desesterro*, na qual, além da cadela, a comparação expande-se também à vaca e à cabrita.

A Fátima o corpo ardendo, A Fátima suas próprias feridas, chegou no louco que nem louca varrida, esfregou seu corpo contra o dele cadela no cio esfregou seu corpo contra o dele vaca faminta (...). A Fátima cabrita se esfregou toda nas feridas, metendo os dedos entre as peles penduradas, o louco doido, socava socava o pinto, enfurecido, (...) o louco gritando que não queria explodiu mesmo assim de alegria, era o corpo, era o corpo que pedia. (...) Fátima foi

embora bagunçando a estrada foi correndo louca, cabritinha não, cadela (...) (SMANIOTO, 2018, p. 191-192).

Aqui Fátima torna-se uma cabrita/cadela. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 156-157), um dos sentidos simbólicos existentes no termo cabra/cabrito é sua agilidade, seu gosto pela liberdade, liberdade feita de impulsos imprevisíveis. Essa liberdade advém, assim como no termo cadela, da satisfação dos impulsos sexuais ao estuprar e dominar um louco que, no caso, seria o outro inferior a ela socialmente. Ou seja, assim como foi constantemente estuprada e dominada por Tonho, ocorre a reprodução da dominação masculina em suas atitudes.

A reprodução das estruturas de dominação social através do comportamento dos dominados, no caso, da mulher, são também observadas por Pierre Bourdieu – “[...] as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica” (BOURDIEU, 1998, p. 45).

Outra perspectiva simbólica possível de ser analisada na narrativa é a positividade da figura canina. Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 176) apontam a lealdade do cão para com seu dono ao acompanhá-lo na vida e na morte, guiando-o para o Além. Gilbert Durand (2002) também observa que os animais associados inicialmente a uma dimensão negativa do imaginário, quando relacionados ao regime noturno da imagem (no qual se agrupam constelações simbólicas que não mais inferem a morte, mas buscam vencê-la), passam a exercer a função positiva do protetor, o que acontece não apenas com o cão, mas também com animais como o lobo, o leão, o cavalo, entre outros que facilmente são observados na liturgia cristã acompanhando santas, santos e anjos.

Nesse direcionamento imaginário, ao final do romance, essa lealdade canina é representada no momento em que os cães matam Tonho para, de certa forma, proteger Maria de Fátima (que, coincidentemente, leva o nome de uma santa):

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

Tonho retrocede da posição de homem, de soberano, para se tornar apenas um pedaço de carne, dilacerado pelos cães de Vila Marta. Essa inversão de papéis, de dominante tornando-se o dominado, surge desordenando e problematizando o modo como a cultura deu forma ao humano através de uma contraposição e hierarquia sobre o animal, o outro que se torna peça fundamental no desfecho da narrativa. Igualmente, também opera dentro de uma lógica de inversão metonímica observada por Durand nas operações imaginárias em que a negatividade é vencida; isto é, o pleno soberano torna-se a parte insignificante. O distanciamento construído simbolicamente entre Tonho e Maria Aparecida

acaba no momento em que ele é devorado pelos cães, inversão através da qual Tonho, a vida por proteger, cuidar e futurizar, torna-se a vida eliminável, coisificada, sacrificável.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise do imaginário canino presente na narrativa de Sheyla Smanioto tornou-se possível observar as diversas formas que a animalidade do cão funciona como construção imagética na obra e amplia o sentido das relações sociais representadas. A figura canina parte de um polo negativo, onde toma-se a imagem do cão para representar a animalidade do personagem Tonho, a posição social ocupada pela mulher e, também, a imagem negativa em si que o animal carrega para, por fim, direcionar-se à positividade do animal, representada pela lealdade deste ao proteger Maria de Fátima, transformando-se em uma figura de extrema importância do início ao fim do romance.

Tal sintaxe imaginária auxilia na construção figurativa das discrepâncias sociais e culturais estabelecidas historicamente e representadas na obra, sobretudo as assimetrias de gênero e a consequente violência contra a mulher, tutelada, entre outros pontos, pela analogia entre feminilidade e animalidade. Sob essa perspectiva, observamos que o romance de Smanioto também visa problematizar distintas formas de violência contra a mulher e consequências que, por vezes, são naturalizadas socialmente. Igualmente, é possível notar na narrativa a representação das relações biopolíticas estabelecidas entre vidas a conservar e vidas a se deixar morrer, evidenciando como socialmente se estabelecem tais distinções.

Desse modo, por meio da narrativa, Smanioto auxilia o leitor a desautomatizar sua percepção sobre a violência de gênero, desafiando os pressupostos socialmente construídos sobre as diferenças entre homens e mulheres, assim como sobre as ambivalências entre animal e humano, pressupostos esses dados como naturais pelo poder ideologizador da violência simbólica.

Em outras palavras, como observa Ginzburg (2012), os textos literários que nos permitem observar as possíveis motivações que levam personagens a matar e/ou realizar atos agressivos, também permitem discutir essas motivações e, conseqüentemente, compreender a violência como uma construção material e histórica que não pode ser entendida fora de referências no tempo e espaço, visto que produzida por seres humanos de acordo com suas condições concretas de existência. Ou seja, conclui o autor, a literatura é capaz de ampliar e/ou desautomatizar nossa visão de mundo. A obra *Desesterro*, neste ponto, é um romance que permite ao leitor refletir a violência representada e, desse modo, contribui, à sua forma, como denúncia e problematização do universo representado.

REFERÊNCIAS

ANAZ, S.; AGUIAR, G.; LEMOS, L.; FREIRE, N.; COSTA, E. **Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin.** Revista Nexi, v. 1, n. 3, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>>. Acesso em: 16 jul. 2019.

ANDRÉ, R. L. M.; LACERDA, P. O. **O cão e o homem no romance Los perros hambrientos de Ciro Alegria.** Polifonia, v. 16, n. 20, Cuiabá, 2009, p. 151-173. Disponível em: <<http://www.periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/974>>. Acesso em: 24 jul. 2019.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

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

BONDELÊ. **Casa Bondelê Flip 2018: Bate-papo com Sheyla Smanioto, autora de Desesterro.** 2018. (49m15s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-L84iNQ8gCo>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

_____. **Trecho da entrevista com Sheyla Smanioto, autora de Desesterro.** 2018. (0m59s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R7ipsOseNmE>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

BOURDIEU, P. **A Dominação masculina.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

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

COLOMBO, P. **Rumos 2015-2016: O mal entendido.** Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-o-mal-entendido>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

DOLL, K. M. **Uma análise das narrativas de estupro em Mar Azul (2012) e Desesterro (2015).** In: XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), v. 3, Rio de Janeiro, 2017a, p. 5367-5378. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/?p=36&ano=2017>>. Acesso em: 7 mai. 2019.

_____. **Reflexões sobre o humano, o inumano e o ser mulher a partir da obra Desesterro (2015) de Sheyla Smanioto.** In: IX Ciclo e II Congresso Internacional de Estudos em Linguagem, Ponta Grossa, 2017b. Disponível em: <<https://proceedings.science/ciel-2017/papers/reflexoes-sobre-o-humano%2C-o-inumano-e-o-ser-mulher-a-partir-da-obra-desesterro-%282015%29-de-sheyla-smanioto?lang=pt-br#>>. Acesso em: 7 mai. 2019.

_____. **Gatilho-literatura: as narrativas de estupro na ficção de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto.** Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019. Disponível em: <<https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/2794>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.

_____. **O imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GIORGI, G. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GUIZZO, A. R. **Poesia e as estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand**: leitura de um poema de Ferreira Gullar. *Matraga*, v. 24, n. 40, Rio de Janeiro, jan/abr. 2017. p. 173-188. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/25384>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

JOHANN, G. **Cadela**: um aspecto da submissão de gênero. *Revista Crioula*, n. 20, 20 dez 2017, p. 148-169. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/137388>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

KOVACS, A. **Sheyla Smanioto - Desesterro**. Disponível em Mundo de K: <<https://www.mundodek.com/2017/07/sheyla-smanioto-desesterro.html#.XF1kxdJKjIX>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

SMANIOTO, S. **Desesterro**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

WUNENBURGER, J. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

Submetido em: 02/11/2019. Aprovado em: 03/03/2020.