

MEU CORPO AINDA QUENTE: O CORPO FEMININO NA OBRA DE SHEYLA SMANIOTO¹

Maíra Soalheiro Grade*

maasoalheiro@hotmail.com

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Resumo: As relações de poder se manifestam em nossas interações sociais e agem sobre os corpos de todos os indivíduos. O corpo, nesse sentido, constitui um elemento muito relevante na construção social das identidades masculinas e femininas — para as mulheres, possui o poder de tolher possibilidades de desenvolvimento pessoal, definindo suas funções sociais na família e na sociedade. Nesse cenário, partindo dos pressupostos constantes da teoria do imaginário de Gilbert Durand, o presente trabalho busca explorar, no contexto figurativo do romance *Meu corpo ainda quente* (2020), de Sheyla Smanioto a ideia de colonização do corpo feminino e as inúmeras violências dela decorrentes. A obra em análise, como expressão das condições sociais e históricas do tempo em que foi produzida, representa, a seu modo, a luta das mulheres pelo exercício de uma cidadania plena, historicamente construída pela reivindicação de uma voz que por muito tempo lhes foi negada.

Palavras-chave: Corpo. Violência. Poder. Gênero. Imaginário.

1 Introdução

As relações de poder e de dominação, tanto na sociedade quanto nos relacionamentos afetivos e familiares, são exercidas e orientadas em conformidade com as identidades sociais atribuídas historicamente a homens e mulheres.

O corpo, diante de tal cenário, é o lugar por meio do qual se exerce o poder e também é o lugar sobre o qual a violência é exercida. Nesse sentido, a obra *Meu corpo ainda quente* (2020), como expressão das condições sociais e históricas do tempo em que foi produzida, evidencia a relevância do tema da violência contra a mulher e a importância da análise das teorias e conceitos a ele relacionados. Além disso, em pesquisa junto ao Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e ao *Google Scholar*,

¹ Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “Imaginários da Violência na Literatura Latino-Americana – Literaturas do Fim do Mundo”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através de Bolsa de Produtividade em Pesquisa – CNPq-PQ-2, e coordenado pelo professor Antonio Rediver Guizzo, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

* Doutoranda em Sociedade, Cultura e Fronteiras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE.

verificamos inexistência de pesquisas que abordassem de maneira específica a obra *Meu corpo ainda quente*, demonstrando a relevância social e científica da presente pesquisa.

Nesse cenário, partindo dos pressupostos constantes da teoria do imaginário de Gilbert Durand (2002) e da análise teórica das relações entre gênero, corpo e poder, o presente trabalho busca explorar, no contexto figurativo do romance distópico *Meu corpo ainda quente* (2020), de Sheyla Smanioto, a ideia de colonização do corpo feminino e as inúmeras violências dela decorrentes.

Para tanto, o trabalho iniciará trazendo uma breve análise da biografia da escritora Sheyla Smanioto, assim como um breve resumo da obra *Meu corpo ainda quente* e seguirá com uma contextualização das principais ideias constantes da teoria das estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand. Por fim, será realizada uma análise da constituição imagética e de conteúdo do romance, utilizando os pressupostos teóricos da teoria de Durand.

2 Autora e obra

Sheyla Smanioto nasceu em Diadema/SP no ano de 1990 e iniciou sua carreira acadêmica com a graduação em Estudos Literários pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), tendo realizado mestrado em Teoria Literária pela mesma universidade. Inaugurou sua carreira como escritora com a publicação do romance *Desesterro*, no ano de 2015, livro que ganhou diversos prêmios, entre eles o Prêmio SESC de Literatura na categoria romance e o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional, além de ter sido finalista dos Prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura.

A escrita e a reflexão sobre a violência e sobre a construção do imaginário do corpo feminino acompanham Sheyla Smanioto tanto em *Desesterro* (2015) como em seu romance mais recente, *Meu corpo ainda quente* (2020). A autora busca, por meio da escrita, romper e recriar a representação negativa das mulheres e de seus corpos.

Com histórias marcadas por inúmeras violências, as personagens femininas dos dois romances de Sheyla são construídas a fim de questionar os lugares de submissão e as limitações impostas social e historicamente às mulheres. Outro ponto presente nas duas obras, é a relação das mulheres com suas antepassadas e a influência de tal relação, muitas vezes baseada no sentimento de culpa, na construção da

personalidade, da visão de si e na maneira de ocupar espaços no mundo, ou seja, das próprias histórias de vida femininas.

Com relação à obra *Meu corpo ainda quente*, trata-se, como descrito na própria contracapa do livro, de um romance, um conto de fadas distópico e um manifesto poético-feminista. O romance alterna alguns trechos narrativos com trechos escritos no estilo de carta. Merecem destaque também a construção das frases e dos parágrafos com um estilo bastante próprio, sendo por muitas vezes divididos e fragmentados com o objetivo de criar destaque para determinadas palavras ou expressões por meio da repetição ou de sua inserção em lugar de evidência no interior do texto.

Na cidade fictícia de Vermelha, nenhuma mulher é proprietária de seu próprio corpo. A cidade criada por Sheyla Smanioto foi inspirada na cidade de Diadema/SP, palco de greves e movimentos organizados por sindicalistas metalúrgicos no final dos anos 1970, onde foram cometidas diversas violações aos direitos humanos na época da Ditadura Militar no Brasil e que teria servido de local para desova de cadáveres humanos, vítimas dessa mesma Ditadura. Em Vermelha, aprende-se desde cedo a conviver com o medo e a violência, especialmente quando se nasce mulher. No universo ficcional de Vermelha, os mortos não são enterrados, mas sim expostos nas ruas para todos verem.

Jô, a protagonista do romance, foi ensinada desde a infância que viver em um corpo de mulher era perigoso, que o seu Corpo era um bicho selvagem e que se estivesse na presença de outras pessoas somente deveria se apresentar como João — chamá-la por um nome masculino foi a maneira que sua mãe, Antônia, encontrou de protegê-la das constantes violências e mortes que ocorriam em Vermelha. Com o objetivo de tentar evitar tais violências, no universo ficcional do romance, também se afigura possível ocupar outros corpos, de preferência masculinos, e, para isso, as mulheres deveriam se esconder, utilizando somente um canto do corpo que tomassem emprestado. Porém, mesmo alertando a filha sobre os perigos de morrer apenas por ser mulher, a mãe de Jô afirmava que em Vermelha somente morria “quem não prestava”. A história traz também a personagem de Hilda, uma vizinha que adorava contar histórias e discordava da opinião da mãe de Jô de que as violências sofridas pelas mulheres eram merecidas e deveriam ser suportadas em silêncio, porque era assim que o mundo funcionava.

A história das mulheres da família de Jô é marcada pela violência doméstica – são narradas violências cometidas pelo pai, avô e bisavô. A figura do pai no romance é quase um espectro, um homem que aparece em casa um certo dia. No dia em que Jô se depara com um homem desconhecido em casa, sua mãe o apresenta como seu pai, a pessoa que causaria inúmeros sofrimentos à família. Enquanto a mãe sofre frequentemente violência verbal e física, sem reagir, Jô também acaba sendo vítima de violência sexual por parte do próprio pai, após ele descobrir seu corpo feminino escondido pelo nome de João.

A tragédia familiar culmina com a mãe de Jô matando o próprio marido e depois sendo morta a tiros por alguns homens (justiceiros ou policiais, a história não deixa claro) que invadem sua casa. Jô assiste à morte da mãe escondida embaixo de seu corpo e, após passar dias pensando no que fazer com o cadáver da própria mãe, decide serrá-lo e jogar seus pedaços em um córrego por conta própria.

A morte precoce da mãe, encarada como uma espécie de traição pela filha, uma vez que ela partiu sem ensinar a Jô como ser mulher ou como morrer, faz com que a protagonista inicie uma jornada para retomar o próprio corpo, o que somente seria possível caso ela saísse de Vermelha. Tendo fugido da cidade, Jô inicia o processo de tomar o próprio corpo para si, de tentar aprender a aceitar e amar esse bicho selvagem que sempre foi ensinada a temer e odiar. Ao deixar Vermelha e romper o ciclo de viver em um corpo que não lhe pertence, a protagonista também busca, de certa forma, entender a história da vida e da morte de sua mãe.

Jô chega a uma nova cidade, após fugir de Vermelha, e tenta aprender que é possível se relacionar com um homem sem sofrer violência. A protagonista consegue um emprego e relata sua luta constante contra o medo para viver uma história de amor com Fran, que também conviveu com a violência de perto em sua história familiar, seu pai desapareceu durante a ditadura e Fran nunca desistiu de tentar localizar seus restos mortais.

Apesar de ter construído uma nova vida na cidade, com um companheiro e um trabalho, Jô decide que precisa voltar à Vermelha, pois havia prometido à mãe que voltaria para recolher os seus pedaços, como se a busca dos pedaços pudesse ser capaz de trazer a mãe de volta à vida. A volta da protagonista à Vermelha, ao lugar da morte da mãe e do pai, simboliza para Jô uma jornada de perdão e de reconciliação com o próprio passado, pois é o momento em que ela entende que sua mãe, além de matar o pai para evitar que ele seguisse abusando da própria filha, também a protegeu

da morte, escondendo-a debaixo da cama e servindo de escudo com o próprio corpo para os tiros que também poderiam ter acertado Jô.

A reconciliação com o passado, porém, não é capaz de salvar a protagonista de mais uma perda. Quando retorna à cidade para encontrar Fran, ele está morto. O final feliz, a salvação por meio do amor, presente em tantas histórias, não chega para Jô. É neste momento que ela resolve escrever um livro, o que se apresenta como uma alternativa para permanecer viva, para não ser esquecida — escrever a própria história, para a protagonista, é o único caminho possível para não desaparecer.

3 O imaginário de Gilbert Durand

A investigação sobre os meios pelos quais a compreensão dos fenômenos relacionais e externos ocorre na consciência humana ocupa considerável parte dos esforços epistemológicos da humanidade, bem como apresenta diferentes paradigmas na história do conhecimento. Noções como imaginário ou pensamento simbólico, conforme Ana Maria Lisboa de Mello (2002), desenvolveram-se, sobretudo, a partir da metade do século XX, com a proliferação de teorias que abordam a imagem como elo de mediação entre o mundo material e a consciência humana. O estudo dos mitos, dos símbolos, das imagens e das possíveis estruturas e gramáticas constituídas a partir de suas relações culminaram, nessa perspectiva, em diferentes teorias preocupadas em investigar e sistematizar o imaginário individual e coletivo. Conforme Wunenburger (2017), surge um intenso trabalho epistemológico de descrição, classificação e tipificação das múltiplas faces da imagem, investigações que se tornaram inseparáveis das abordagens surgidas à época no campo do estruturalismo, da fenomenologia, da hermenêutica e outras áreas voltadas à compreensão da episteme humana.

Sob esse contexto intelectual, surge a teoria das estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand, publicada na obra *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, em 1992. Para Durand (2002), o imaginário é o conjunto das imagens e das relações entre elas estabelecidas e constitui o denominador através do qual todas as formas de compreensão e representação humanas são mediadas. Em outras palavras, para o autor, a cognição humana é uma representação estabelecida por articulações simbólicas, e “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (Durand, 2001, p. 41).

A constituição desse imaginário, para Gilbert Durand (2002, p. 41), é “produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimidações do meio”, e o trajeto antropológico pelo qual todo símbolo é constituído emerge de um vaivém contínuo, de um lado, das raízes inatas da representação humana e, de outro, das interpelações do meio cósmico e social.

Na formulação do imaginário, a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o status das aptidões inatas do sapiens, a repartição dos arquetípicos verbais nas estruturas “dominantes” e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana (Durand, 2004, p. 90).

A relação entre a matéria (do meio) e a constituição das imagens já havia sido observada e apresentada em obras de Gaston Bachelard (1884-1962), um dos teóricos mais proeminentes dos estudos da imagem. Entretanto, o ponto diferenciador de Gilbert Durand foi relacionar o princípio constituidor da imagem não somente à materialidade externa, mas também a partir de estruturas biopsíquicas intrínsecas. Conforme o próprio Durand, Bachelard já havia percebido que as relações objetivas com o meio não eram suficientes para explicar a dinâmica do imaginário — “na obra capital *O ar e os sonhos* que Bachelard entrevê a revolução copérnica que consistirá em abandonar as intimidações objetivas que estimulam a trajetória simbólica em si mesma” (Durand, 2002, p. 35). Dessa forma, Durand busca na teoria dos gestos dominantes, oriunda da análise dos reflexos primários de Betcherev, o isomorfismo entre as imagens e os mais primitivos conjuntos sensório-motores que enformam a consciência humana (o reflexo da posição, da nutrição e da cópula) e postula “uma troca incessante das pulsões subjetivas e assimiladoras com as intimidações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (Mello, 2002, p. 77). Partindo desse pressuposto, para estabelecer a relação entre imagem, meio cósmico e ambiente tecnológico humano, Durand (2002) orienta-se pela equação de Leroi-Gourhan, segundo a qual uma força (os reflexos da teoria betchereviana) unida a uma matéria (meio cósmico) produz um instrumento, um utensílio ou uma técnica (ambiente tecnológico humano).

Por exemplo, para tornar-se um símbolo, a estrutura de posição fornecida pelo posicionamento do reflexo dominante na vertical necessita a contribuição do imaginário cósmico (a montanha, o precipício, a ascensão...) e do sociocultural (todas as pedagogias da elevação, da queda, do infernal...) sobretudo. Reciprocamente, o precipício, a ascensão e o inferno ou o céu

somente adquirem um significado de acordo com a estrutura da posição inata da criança. (Durand, 2004, p. 91).

Ademais, Durand (2002) destaca a existência de uma convergência simbólica na constituição das estruturas do imaginário. Estruturado por isomorfismos e organizado em constelações, o imaginário apresenta uma coerência e sintaxe interna organizada através de similaridades entre o percurso constitutivo e o significado das imagens, agrupando-se em torno de temas arquetípicos. Nesse percurso constitutivo, Pitta (2005) destaca três instâncias atravessadas pelas imagens: a) o *schème* (esquema), que faz a ligação entre os reflexos psicobiológicos e as representações em uma orientação verbal mais abstrata (regime diurno/dividir, regime noturno sintético/unir, regime noturno místico/confundir) — por exemplo, a postura da nutrição (noturno místico/confundir) assimila as orientações verbais descer, possuir, penetrar rumo à intimidade etc.; b) o arquétipo, imagem primeira de caráter coletivo (Jung) que representará os *schèmes*, por exemplo, os esquemas verbais descer, possuir ou penetrar serão representados pelos arquétipos da mãe, da morada, do centro, do alimento, etc.; c) o símbolo, signo concreto que traduz o arquétipo dentro de um contexto específico – por exemplo, a Virgem Maria (a mãe), Deus (o chefe/ o pai). Assim, o *schème* unir (que relaciona a noção de proteger) origina o arquétipo da mãe que, por sua vez, origina a imagem simbólica da Virgem Maria na cultura cristã. Durand (2002) ainda ressalta que as isomorfias entre os símbolos formam os conjuntos que originam os mitos, sistemas dinâmicos surgidos da constelação de símbolos, arquétipos e *schèmes* para a constituição de um relato.

Michel Maffesoli, em estudos posteriores, também ressalta a perspectiva coletiva na construção do imaginário “em oposição à simples razão que é econômica, projetiva, calculadora, a imagem é, antes de tudo, ecológica, inscreve-se num contexto, mesmo que reduzido a um dado grupo” (Maffesoli, 2010, p. 119). Wunenburger, por sua vez, destaca que o imaginário é “um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos” (2007, p. 11). Em outras palavras, o imaginário, além do âmbito antropológico, constitui-se também na dimensão social, na interrelação entre os conjuntos de representações humanas, sejam mais restritas a determinados grupos que se constituem como comunidades de compartilhamento de sentidos e

representações, como postula Maffesoli em *O tempo das tribos* (2006); sejam mais amplas, configurando o que muitos autores denominam de *Zeitgeist*, de espírito de um tempo.

Além disso, autores como Jean Burgos (Burgos *apud* Joachim, 1996) também vão observar a coerência sistemática das imagens no interior de uma obra, formando uma sintaxe imaginária que vai engendrar e conformar sentidos no âmbito da tessitura textual, influenciando determinada leitura do texto — “organização intrínseca das imagens que coage o leitor, o obriga quase a palmilhar certos caminhos, a reviver a experiência criadora” (Joachim, 1996, p. 130). Nesse sentido, cabe ao intérprete encontrar os elos que organizam e movem o sentido imagético do texto, a semântica particular fundada na convergência de suas imagens que adquire coerência funcional no interior do texto, funcionamento dinâmico que não pode ser compreendido quando restrito à leitura particular de cada símbolo.

4 O imaginário de Durand em *Meu corpo ainda quente* - o Corpo como o lugar de violência do qual não se pode escapar

O número expressivo de casos de violência contra a mulher no Brasil é uma realidade exposta diariamente em todos os meios de comunicação. Uma pesquisa realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e pelo Instituto Datafolha analisou a vitimização de mulheres no cenário pandêmico e, entre outros achados, concluiu que à violência de gênero no Brasil pode ser aplicado o conceito de “hiperendemia, que se refere à manutenção, em patamares altos, de uma doença social que já se manifesta com frequência” (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021, p. 21). A mesma pesquisa constatou que uma em cada quatro mulheres acima de 16 anos afirmou ter sofrido algum tipo de violência ou agressão no ano de 2020 (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021, p. 10).

Já no Atlas da Violência, realizado no ano de 2021 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), concluiu-se que “enquanto os homicídios de mulheres nas residências cresceram 10,6% entre 2009 e 2019, os assassinatos fora das residências apresentaram redução de 20,6% no mesmo período, indicando um provável crescimento da violência doméstica” (Cerqueira, 2021, p. 41). Observando tais dados,

não é exagero dizer que viver em um corpo de mulher no Brasil, inclusive dentro de sua própria casa, é perigoso.

A violência contra a mulher carrega um evidente aspecto de manutenção/reafirmção do poder masculino. As diferenças entre os indivíduos em qualquer sociedade, especialmente quando produzem noções de inferioridade entre uns e outros, chamadas por Lilia Moritz Schwarcz de “marcadores sociais”, acabam por separar os indivíduos entre os que possuem e os que não possuem uma cidadania plena. De acordo com a autora, que inclui, entre outras, as categorias de raça, gênero e sexo na noção de marcadores sociais,

[...] o uso de tais categorias tem gerado todo tipo de manifestação de racismo, levado ao feminicídio, produzido muita misoginia e homofobia, bem como justificado uma disseminada “cultura do estupro”, cujos números continuam alarmantes mas são, ao mesmo tempo, majoritariamente silenciados no país (Schwarcz, 2019, p. 174).

As relações de poder e de dominação, tanto na sociedade quanto nos relacionamentos afetivos e familiares, são exercidas e orientadas em conformidade com as identidades sociais atribuídas historicamente a homens e mulheres. Tais identidades estão incorporadas ao nosso modo de pensar e agir como sociedade, adequando-se ao conceito de *habitus* criado por Pierre Bourdieu, influenciando diretamente em nosso modo de perceber o mundo. No caso das relações de dominação exercidas pelos homens sobre as mulheres, o autor destaca que ocorre uma

[...] *somatização das relações sociais de dominação*: é à custa, e ao final, de um extraordinário trabalho coletivo de socialização difusa e contínua que as identidades distintivas que a arbitrariedade cultural institui se encarnam em *habitus* claramente diferenciados conforme o princípio de divisão dominante e capazes de perceber o mundo segundo este princípio. Tendo apenas uma existência *relacional*, cada um dos dois gêneros é produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo tempo teórica e prática, que é necessário à sua produção como corpo *socialmente diferenciado* do gênero oposto (Bourdieu, 2014, p. 41).

A imagem de inferioridade atribuída à mulher e as conseqüentes relações de dominação dela decorrentes estão diretamente relacionadas à valoração negativa do corpo feminino em oposição ao masculino, conforme destaca Bourdieu:

[...] através de toda a construção simbólica da visão do corpo biológico [...] (e em particular do ato sexual, concebido como ato de dominação, de posse),

produz *habitus* automaticamente diferenciados e diferenciadores. [...] É através do adestramento dos corpos que se impõem as disposições mais fundamentais, as que tornam ao mesmo tempo *inclinados* e aptos a entrar nos jogos sociais mais favoráveis ao desenvolvimento da virilidade: a política, os negócios, a ciência etc. (2014, p. 83).

A representação negativa do corpo e dos órgãos reprodutivos femininos, fruto de uma construção discursiva e histórica, amparada inclusive pela medicina, sempre contribuiu para o reforço da imagem de inferioridade da mulher em relação ao homem, sendo um fator extremamente relevante para as manifestações de violência. Michel Foucault, em suas reflexões acerca das questões de corpo e poder, tema que foi extremamente relevante em sua obra, destaca que por muito tempo

[...] se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. “Vocês são apenas o seu sexo”, dizia-se a elas há séculos. E esse sexo, acrescentaram os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença. “Vocês são a doença do homem”. E esse movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência (Foucault, 2013, p. 351).

A percepção do corpo masculino como superior ao feminino, inscrita de maneira extremamente eficiente em nossa socialização, se aplica inclusive à concepção da anatomia dos órgãos reprodutivos da mulher como inferiores e defeituosos em contraposição ao homem. Michelle Perrot, em sua análise acerca da história da diferença entre os sexos, destaca que a mulher é considerada, historicamente, como um

[...] ser em concavidade, esburacado, marcado para a posse, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores – a água, o sangue (o sangue impuro), o leite – não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizas. Na geração, a mulher não é mais que um receptáculo, um vaso do qual se pode apenas esperar que seja calmo e quente (2017, p. 63).

Nesse sentido, a obra *Meu corpo ainda quente*, apesar de ser, de acordo com a própria autora, um conto de fadas distópico, traz à tona em seu contexto ficcional a realidade que nos é apresentada todos os dias — o corpo feminino e a violência estão assustadoramente conectados.

Na obra de Sheyla Smanioto, a grafia da palavra Corpo aparece sempre com a inicial maiúscula, a fim de destacar a imagem de que, para as mulheres, o corpo é algo emprestado, dissociado daquela que o ocupa e que pode perdê-lo a qualquer

momento. Enfatiza-se, desta forma, a metáfora do corpo feminino como objeto que pode ser utilizado e descartado, conforme se observa do trecho abaixo transcrito:

Já vi mulheres esconderem o Corpo como se ele fosse um pedaço roubado de carne, enrolado nos panos, jogado num canto com gelo e cigarro. Já vi mulheres escondendo o Corpo joia roubada, boa pra usar em casa, cantar e rodar a saia, o tesouro e o medo das janelas não estarem fechadas, “Mãe, nosso Corpo é emprestado, não é? Então por que tomam de volta como se a gente tivesse roubado?” (Smanioto, 2020, p. 23).

Outra imagem bastante repetida no romance é o deslocamento/ocultamento da mulher em um canto do corpo, descrita como uma habilidade a ser aprendida e utilizada pelas mulheres a fim de obter uma certa espécie de segurança. Ir para um canto do corpo, na obra de Smanioto, representa uma ação que somente pode ser praticada mediante certa habilidade/sabedoria.

Observa-se, portanto, no deslocamento para o canto do corpo, a constituição de imagens que representam, conforme o conceito durandiano de imaginário, a inversão e sobredeterminação dos símbolos catamórficos — associados ao mal e à punição, e especificamente à queda, que “resume e condensa os aspectos temíveis do tempo” (Durand, 2002, p. 113) — pelos símbolos da inversão do imaginário noturno, regime do imaginário no qual os símbolos catamórficos serão eufemizados (ou desdramatizados) gradativamente, e a queda, por exemplo, transforma-se em descida, interioridade aconchegante. Em vários trechos do romance, o movimento de ir para o canto do corpo aparece ligado, pela fala da protagonista, ao medo de cair do corpo. A queda, que também se relaciona ao pecado, à punição moral e à morte no imaginário e à culpabilização da mulher pelo seu destino na obra, deve ser evitada a qualquer custo, como se vê no fragmento a seguir:

[...] às vezes parece que as coisas mortas vêm morar aqui dentro, sabe, Mãe? Até as mulheres vêm morrer aqui, nesse canto do peito. Às vezes parece que meu Corpo é feito de todas as mulheres que vieram antes de mim, uma com os pés no ombro da outra **e eu na ponta, aqui em cima, tentando não cair** (Smanioto, 2020, p. 26, grifos nosso).

O movimento de ocupar o canto do corpo, por sua vez, é retratado como um conhecimento transferido de mãe para filha, um artifício que a protagonista considera imprescindível para a sobrevivência no universo ficcional de Vermelha e que afirma não possuir em virtude da morte precoce da mãe:

[...] eu não aprendi a ir pro canto, eu também não aprendi a morrer, então fico na beira da pele olhando quando pegam o meu Corpo e qualquer Corpo em cima do meu é a lembrança de que não presto e é o peso de minha Mãe, o medo de eu nunca ter saído debaixo da morte dela (Smanioto, 2020, p. 39).

A figura arquetípica da mãe, associada ao imaginário de proteção presente na relação da mãe com seus filhos e figurada pela imagem de ensinar a filha a penetrar rumo a um local seguro e escondido no interior do próprio corpo, sem que ocorra a queda, nesse contexto, representa uma tentativa de evitar a extrema violência que ocorre no ambiente externo. Os ensinamentos da mãe (ou a ausência deles) associam-se, ainda, conforme a teoria de Durand, às precauções necessárias ao movimento imaginário de descida, que para não se transformar em queda “exigirá couraças, escafandros, ou então o acompanhamento por um mentor, todo um arsenal de máquinas e maquinações mais complexas que a asa, o tão simples apanágio do levantar vôo” (Durand, 2002, p. 201); ademais, conforme Durand, a descida relaciona-se ao íntimo, ao frágil, à interioridade, ao ingresso mais ou menos cinestésico, visceral e temerário quando sem proteção ou guias, imagens que na obra se traduzem através da busca da interioridade dentro do próprio corpo, tutelada pelos ensinamentos da mãe, como ato de proteção à queda, simbologia da posse indesejada do corpo pelo elemento masculino.

Na teoria do imaginário de Durand existe, ainda, um grupo de símbolos chamados de nictomórficos, relacionados às imagens das trevas e da noite e aos isomorfismos simbólicos delas derivados, grupamento originado do temor primordial dos riscos naturais que a noite representava aos homínídeos, desprovidos de garras, mandíbulas fortes, membros velozes e, inicialmente, de adjuvantes tecnológicos para a defesa, tornando-se um alvo fácil aos predadores noturnos. Um desses símbolos é a água negra, associada aos atoleiros, aos pântanos e a morte, que carrega consigo o pavor da passagem do tempo:

A água escura é “devir hídrico”. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva (Durand, 2002, p. 96).

A imagem da água como símbolo de terror está presente no universo ficcional de Vermelha, a cidade que possui esse nome por carregar em sua história e em seus rios o sangue dos corpos mortos lá despejados em virtude dos assassinatos

cometidos durante o regime da ditadura militar. A exposição dos corpos mortos e de seu sangue correndo pelos rios da cidade para que todos vejam, nesse sentido, representa o terror ostensivo que o regime ditatorial busca provocar na população, como se observa no trecho abaixo transcrito:

Os jornais da capital também não acreditam na morte. É melhor nem falar disso na frente do Fran, “o governo desaparece as pessoas e quer que a gente acredite nessa história?”, ele fala e levanta, não consegue falar sobre isso sentado. Eu levanto junto, vou abraçá-lo. Não falo nada. Não falo que todo mundo que morre vai parar em Vermelha. Que a morte lá não desaparece, grita. Que Vermelha está suja de sangue pra capital parecer limpa (Smanioto, 2020, p. 53).

O símbolo nictomórfico da água é relacionado, ainda, na teoria de Durand, a elementos relacionados ao feminino, ou seja, “há um isomorfismo estreito que liga o sangue como água escura à feminilidade e ao tempo ‘menstrual’” (Durand, 2002, p. 110). A atribuição à mulher das características de culpa e de impureza diretamente relacionadas ao sangue menstrual decorre de uma “feminização do pecado original que vem convergir com a misoginia que a constelação das águas escuras e do sangue deixava transparecer. A mulher, de impura que era pelo sangue menstrual, torna-se responsável pelo pecado original” (Durand, 2002, p. 115). Na obra de Sheyla Smanioto, tal transposição simbólica também ocorre, a imagem da mulher como culpada de todas as violências que sofre, como impura, como aquela que “não presta”, é repetida em diversas passagens, inclusive utilizando o símbolo relacionado ao sangue menstrual, “escorrendo entre as pernas”, como vemos na cena que descreve as sensações da filha no momento da morte da mãe:

[...] eu toco o líquido de minha Mãe, quente, escorrendo entre minhas pernas, onde foi parar a respiração dela? O peso do Corpo, “só morre quem não presta” e eu não me mexo, com medo de minha Alma cair, de ela entrar e não saber voltar, eu não me mexo embaixo da Mãe. Ela não se mexe, a Mãe ainda não se mexe, mas ela vai dar um jeito, ela precisa me ensinar a viver nesse Corpo, ela vai dar um jeito, quem nunca teve de fingir que está dormindo? Minha Mãe nunca vai morrer, nem eu, “só morre quem não presta” e a desgraçada morreu, a desgraçada morreu, ela morreu (Smanioto, 2020, p. 14).

O romance *Meu corpo ainda quente* busca, por meio da repetição de imagens relacionadas ao sangue, à morte e aos mais diversos tipos de violência (física, sexual, simbólica), construir uma sintaxe que manifesta a ideia de que não há salvação para a mulher em Vermelha. Porém, conforme o texto vai se encaminhando para seu final,

compreendemos que a ideia que a autora pretende transmitir é a de que nada é capaz de libertar a mulher de seu destino (a morte), a não ser a própria escrita:

Por isso, ela escreve pra ele uma carta de amor, mesmo depois de as cartas de amor que a Mãe escreveu terem lhe causado tanto sofrimento. Ela escreve e logo percebe que não é só ele que está aos pedaços. Ela tem o seu próprio mapa? A única coisa que ela tem certeza é do pacto que fez com a Loucura, o acordo de que seria pras histórias caminho e liberdade. **É assim que nasce este livro: com uma mulher tentando se costurar** (Smanioto, 2020, p. 107, grifos nosso).

E o ato de escrever como forma de libertação é apontado no livro tanto de forma literal quanto na forma simbólica de “montar o bicho” — o bicho representando um cavalo e ao mesmo tempo representando o corpo feminino, que será montado por meio das palavras. Para retomar o próprio corpo por meio da escrita, nesse sentido, a autora afirma que, ao montar em seu bicho irá

[...] sentir como se estivesse vestindo o mundo inteiro, porque é mesmo isso. O Corpo é este Mundo. Você vai montar no Mundo e vai sentir o vento no rosto, o galope, o sorriso, não há nada mais gostoso do que o galope do seu próprio Corpo atravessando o Rio Tempo. [...] Eu sei, eu preciso pegar meu Corpo de volta com a boca - pelas Palavras (Smanioto, 2020, p. 104).

A imagem do cavalo, “isomorfo das trevas e do inferno” (Durand, 2002, p. 75) representa a morte porque o movimento incontrolável de cavalgar é associado a uma partida sem retorno. Observamos, portanto, que ao domar/montar o cavalo, por meio das palavras (as suas e as das mulheres que vieram antes dela), a autora busca representar o movimento imaginário de vencer a morte:

[...] as Palavras me levantam e eu monto nesse bicho, meu Corpo, sinto a brisa quente que vem de suas asas quando ele abraça o vento e levanta voo. Eu escrevo e nisso o meu Corpo concorda com a minha Alma, então eu ouço o burburinho de mulheres antigas dentro de cada Palavra (Smanioto, 2020, p. 114).

A palavra, para Durand (2002) é também símbolo ascensional, conjunto simbólico orientado pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tónus degradado pela queda. A simbologia da palavra, para o pesquisador, transita da palavra mágica para a linguagem profana em um longo processo (de racionalização, de certo modo) que perpassa desde a construção de talismãs como a primeira manifestação cultural da abstração, do gesto da benção e da palavra mágica até o discurso racional “processo vicariante que o símbolo se transforma em signo, de

início, em palavra, depois, e perde a semanticidade em proveito da semiologia” (Durand, 2002, p. 145).

Esse percurso de isomorfia simbólica que chega ao discurso racional manifesta-se no universo ficcional criado por Sheyla Smanioto na palavra redentora, no ato de expurgação da queda e da morte pela escrita, na reabilitação do elemento feminino e reconquista do próprio corpo. A protagonista, ao “montar seu bicho” através da escrita da própria história, vence a morte, a própria, a de sua mãe e a das mulheres que vieram antes dela.

5 Considerações finais

A obra em análise, como expressão das condições sociais, simbólicas e históricas do tempo em que foi produzida, figura a persistência do contexto de dominação e de violência a que muitas mulheres ainda são submetidas por meio de um contexto ficcional de extrema violência que acompanha toda a vida da protagonista e de suas antepassadas.

Outra imagem importante para a compreensão da obra é o sentimento de culpa que orienta a relação das personagens femininas com o próprio corpo e sua influência na construção da personalidade e das próprias histórias de vida femininas.

Diante da análise realizada no presente trabalho, podemos concluir que a ideia central da obra *Meu corpo ainda quente*, de Sheyla Smanioto (2020, p. 76), é a de que, embora a colonização do corpo feminino e as inúmeras violências dela decorrentes ainda estejam presentes e naturalizadas — “Mulher nenhuma tem o corpo só pra ela, não é o fim do mundo, ‘é só o mundo mesmo, filha” —, é possível conceber uma relação emancipadora e positiva das mulheres com o próprio corpo, e a construção de tal relação passa necessariamente pelo ato de escrever a própria história como forma de libertação.

Dessa forma, a criação de uma narrativa que simboliza a salvação da protagonista por meio da escrita é também uma forma de afirmar que é possível para outras mulheres que passam pela mesma situação encontrarem um caminho alternativo, algo que possibilite a construção de uma vida livre de violência. Sabemos que em muitas situações as mulheres que são vítimas de violência sequer se reconhecem em tal situação, motivo pelo qual o incentivo a uma educação que priorize

a autonomia e a igualdade de gênero é imprescindível para a efetivação dos direitos humanos das mulheres.

Nesse sentido, a construção simbólica que permeia todo o romance representa, a seu modo, a luta das mulheres pelo exercício de uma cidadania plena, historicamente construída pela reivindicação de uma voz que por muito tempo lhes foi negada. A autora, ao retomar o poder sobre seu corpo por meio das palavras, em um movimento similar ao que foi feito pela personagem principal do livro, corrobora a convicção de que as práticas discursivas podem ser instrumentos de modificação da realidade, capazes de possibilitar a recepção de discursos ainda marginalizados.

MEU CORPO AINDA QUENTE: THE FEMININE BODY ON SHEYLA SMANIOTO'S WORK

Abstract: The power relations manifest themselves on our social interactions and act upon the bodies of all individuals. The body, for that matter, constitutes a very important element on social construction of male and female identities — for women, it has the power of preventing personal development possibilities, defining their social roles in family and in society. In this scenario, starting from the assumptions of Gilbert Durand's imaginary theory, the present work intends to explore, on the figurative context of the novel *Meu corpo ainda quente* (2020), of Sheyla Smanioto, the idea of feminine body colonization and the many violences that result from it. The book in question, as an expression of historical and social conditions of the time when it was produced, represents, in its own way, women fight for the exercise of a full citizenship, historically built by claiming a voice that for a long time was denied for them.

Keywords: Body. Violence. Power. Gender. Imaginary.

Referências

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

CERQUEIRA, D. *Atlas da Violência 2021*. São Paulo: FBSP, 2021.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Piaget, 2001.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil*. Datafolha Instituto de Pesquisas. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/06/relatorio-visivel-e-invisivel-3ed-2021-v3.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2023.

JOACHIM, Sébastien. A poética do imaginário: uma introdução a Jean Burgos (1982). *Signótica*, Goiás, n. 8, jan./dez., p. 125-143, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SMANIOTO, Sheyla. *Meu corpo ainda quente*. São Paulo: Nós, 2020.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

Recebido em 27/03/2023

Aceito em 21/11/2023

Publicado em 30/11/2023