

PORNOGRAFIA E VIOLETOGRAFIA: UMA ANÁLISE CRÍTICA DA RELAÇÃO ENTRE DOIS GÊNEROS A PARTIR DO EXEMPLO DA NARRATIVA DO FEMINICÍDIO

PORNOGRAPHY AND VIOLETOGRAPHY: A CRITICAL EXAMINATION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN TWO GENRES USING THE EXAMPLE OF FEMINICIDE NARRATIVES

Markus Klaus Schäffauer 

RESUMO

O artigo investiga a assimetria na avaliação social da *pornografia* e das representações de violência — chamadas aqui de *violentografia* — com base em narrativas literárias contemporâneas. Após uma delimitação conceitual, propõe-se uma comparação sistemática entre os dois gêneros. A partir da análise de obras como *As Mil e Uma Noites*, *Eva Luna*, de Isabel Allende, *2666*, de Roberto Bolaño e *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo, examina-se como atos sexuais e violentos são estruturados narrativamente, mediados esteticamente e enquadrados eticamente. O texto defende uma abordagem crítica e destabuizante das duas formas de representação. Destaca-se, sobretudo, como a narrativa literária de feminicídios levanta questões centrais sobre representação, voyeurismo e julgamento moral. O conceito proposto de “violentografia” funciona como contrapeso teórico ao discurso já estabelecido sobre “pornografia”.

PALAVRAS-CHAVE: Estética da violência. Feminicídio. Pornografia. Representação narrativa. Violentografia.

ABSTRACT

This article investigates the asymmetrical societal evaluation of pornography and representations of violence—referred to here as “violentography”—through the lens of contemporary literary narratives. Following a conceptual clarification, the text proposes a systematic comparison between the two genres. Drawing on works such as *One Thousand and One Nights*, Isabel Allende’s, *Eva Luna*, Roberto Bolaño’s, *2666*, and Patrícia Melo’s, *Mulheres Empilhadas*, the analysis explores how sexual and violent acts are narratively structured, aesthetically mediated, and ethically framed. The article advocates for a critical, destigmatizing engagement with both forms of representation. Particular attention is given to how literary depictions of femicide raise key questions about representation, voyeurism, and moral judgment. The proposed concept of “violentography” serves as a theoretical counterbalance to the established discourse on “pornography”.

KEYWORDS: Aesthetics of violence. Femicide. Narrative representation. Pornography. Violentography.

INTRODUÇÃO

Se confrontarmos os dois gêneros mais populares da narrativa e da arte cinematográfica moderna, a saber, sexo e crime, percebemos assimetrias notáveis em sua avaliação social, que não podem ser explicadas de maneira simples. As dificuldades para tal confronto começam já pelo fato de que não temos denominações claras para ambos os gêneros: embora façamos uma distinção entre erotismo e pornografia no que diz respeito à representação do sexo, não possuímos, por outro lado, uma classificação unificada para a representação da violência que seja igualmente estabelecida.¹ Para facilitar uma comparação e discussão mais simples desses dois gêneros, Schäffauer propôs, em 2010, o termo *violentografia*, que usaremos para nossa argumentação. Pois as notáveis assimetrias acima mencionadas na avaliação social de ambos os gêneros só se tornam evidentes quando os nomeamos adequadamente, ou seja, como pornografia e violentografia.

Quanto à escolha do termo *pornografia*, ela elimina a possibilidade de nos distanciarmos dele, como o termo *erotismo* sugeriria.² A postura pessoal ou social em relação ao que é representado ("isso me excita?" ou, ao contrário, "isso me repulsa?") não deve ser prejudgada ou sequer imposta pelo próprio termo. O conceito deve permitir uma abordagem científica o mais neutra possível sobre o fenômeno, o que inclui a compreensão de que obras artísticas podem

¹ Existem certamente diversas outras denominações para ambos os gêneros, tais como *literatura romântica* ou *filme romântico*, *filme erótico*, *romance* ou *filme sexual*, *literatura sensual*, *romance explícito*, *thriller erótico*, *softcore*, *drama íntimo*, *filme hardcore*, *ficção adulta*, *literatura explícita*, *sexploitation*, *hentai* ou *mangá erótico*, bem como *romance policial*, *thriller*, *filme noir*, *romance* ou *filme de gangster*, *filme de exploração*, *literatura pulp*, *splatter* ou *gore* – no entanto, todas essas classificações referem-se, em geral, a subgêneros com características específicas e não podem ser utilizadas como termos abrangentes no mesmo sentido de biografia ou historiografia.

² Cf. Walter Bruno Berg quanto à distinção diferenciada entre erotismo e pornografia na obra de Mario Vargas Llosa: "O texto pornográfico, como havíamos constatado inicialmente, apresenta-se como um substituto da realidade, uma espécie de hiper-realismo, uma representação que exhibe a realidade como objeto de um olhar voyeurista, como alvo imediato de um prazer incorporador e consumista. Ao tentarmos definir a essência do texto erótico, deparamos, por outro lado, com o fenômeno da polifonia. O verdadeiro objeto do desejo – como revela uma análise de *Elogio da madrasta* – situa-se, em última instância, em um 'entre-lugar' indefinido e híbrido de discursos heterogêneos. Assim, o foco da representação não é tanto o objeto erótico, mas sim o próprio desejo, subtraído à representação" (Berg, 2000, p. 50; *trad. nossa*).

conter elementos pornográficos, mesmo que não sejam vistas sob essa perspectiva de forma integral. Por exemplo, filmes podem mostrar cenas extremamente amorosas e carinhosas entre duas pessoas, e enquanto alguns podem achar isso repulsivo, outros podem considerar que é pura demonstração de amor, sem qualquer relação com o sexo, e outros podem sentir que isso é, sim, erótico – como resolvemos esse conflito? Reconhecendo que todas as interações humanas nas quais se pode perceber uma dimensão sexual devem ser tratadas como potencialmente pornográficas, sem julgá-las imediatamente como tal. Podemos até ir mais longe com Sigmund Freud: Toda representação da ação humana tem necessariamente também uma dimensão pornográfica (ou seja, uma dimensão sexual interpessoal), mesmo que não a percebamos ou, muito menos, a reconheçamos.

Quanto ao termo *violentografia*, a situação é mais simples: ele abrange, de maneira análoga, todas as representações de ações violentas interpessoais, onde violência é entendida como a instrumentalização humana de uma aplicação excessiva de força. Aqui, a ênfase está no excesso: uma mãe que conduz seu filho pequeno com esforço mínimo de força através de uma rua movimentada não está sendo violenta com a criança, desde que a aplicação da força seja proporcional. Na maioria das vezes, um aperto de mão firme, mas suave, ou a simples condução da criança será suficiente, ou seja, nada além de uma ação cuidadosa, mas caso a criança se mostre relutante e não tenha consciência do perigo, o esforço necessário pode aumentar, sem que isso se caracterize necessariamente como violência. No entanto, se a criança for puxada ou empurrada sem necessidade, isso deve ser considerado inadequado, excessivo e, portanto, violento, podendo até ser visto como uma ameaça à segurança da criança, especialmente se ela conseguir se libertar da violência e correr para a rua perigosa.

Até aqui, temos uma definição simples de violência, cujo intuito é evidenciar que a violência é sempre negativa, pois se baseia em um excesso de força que deveria, idealmente, ser evitado. Nesse sentido, mesmo a violência considerada menor — comumente justificada como forma de evitar uma violência maior — deve ser vista como negativa, já que o ideal seria não recorrer a

qualquer tipo de violência, e sim a meios alternativos que não desumanizem o ser humano.

O ponto decisivo, contudo, no tocante à violência, não reside tanto na maneira como a definimos, pois — diferentemente das representações do sexo — não existe um conceito positivo de violência análogo ao de erotismo (mesmo a erotização da violência está longe de ser considerada algo positivo). O que temos, aqui, é a ausência de um termo genérico adequado para descrever a representação artística da violência, o que pode ser interpretado como sintomático da forma unilateral com que o problema é frequentemente abordado.

Pode-se ir ainda mais longe e afirmar que, justamente por ser a violência percebida de forma tão inequivocamente negativa, não se viu necessidade, até hoje, de distingui-la em representações positivas ou negativas — tal como ocorre no caso do sexo, com a diferenciação entre erotismo (positiva) e pornografia (negativa). No entanto, a negatividade inerente ao fenômeno da violência parece ter sido projetada de tal forma sobre sua representação, que a distinção entre a violência real e sua representação artística passou a ser considerada irrelevante — como se não importasse, ou importasse muito pouco, se a violência estivesse de fato ocorrendo ou sendo apenas representada em uma obra de arte. Essa talvez seja uma hipótese plausível para explicar a ausência, até o momento, de um conceito de gênero adequado para as representações da violência, apesar de estas serem tão frequentemente vistas como problemáticas quanto as representações do sexo.

Não deveríamos, ao contrário, adotar justamente uma lógica inversa — ou seja, considerar a pornografia de maneira amplamente positiva e a violentografia como essencialmente negativa? Afinal, o sexo — numa concepção idealizada — está voltado à geração da vida: ele afirma, garante, celebra e incentiva a existência como poucas outras experiências humanas são capazes de fazer. A violência, por sua vez — também em termos idealizados —, opera no sentido oposto: ela nega, fere, destrói e, por fim, acelera a aproximação da morte. Sob essa lógica, seria plausível sustentar que a pornografia deveria ser positivamente valorada, ao passo que a violentografia mereceria reprovação, na medida em que ambas configuram, em termos simbólicos, expressões opostas da existência: a primeira como afirmação da vida, a segunda como sua negação.

Entretanto, quanto mais se acirra essa contraposição, mais difícil se torna encontrar justificativas racionais para as práticas tão distintas que regulam o tratamento social dessas duas categorias. Isso se deve, certamente, ao fato de que as coisas não são tão simples quanto essa formulação sugere. Sobretudo, porque os gêneros em questão raramente se apresentam em sua forma ideal-típica, nem tampouco possuem funções tão nitidamente definidas como pressupõe o argumento acima.

Para elucidar melhor essa questão, propõe-se a seguir um esquema quadripartido que visa ilustrar a oposição entre sexo e violência, bem como entre pornografia e violentografia:

Quadro 1: oposição entre sexo e violência

| | Afirmação da vida | Negação da vida |
|----------------------|---|--|
| Interação | sexo = teóricamente positivo = de fato ambivalente | violência = teóricamente negativo = de fato negativo |
| Representação | pornografia = teóricamente ambivalente = de fato extremamente negativo | violentografia = teóricamente ambivalente = de fato ambivalente |

Fonte: elaboração própria.

A discussão mediática dos fenômenos opostos não segue uma simetria, pois a violência é muito mais fortemente considerada como interação (e quase nunca ou quase nada como violentografia – daí a falta de um termo genérico por tanto tempo), enquanto o sexo é muito mais visto como pornografia (e muito menos como interação). Isso está acompanhado pelo fenômeno de que o sexo é visto de maneira ambivalente (por exemplo, em sociedades tradicionais, é visto positivamente no casamento, mas negativamente antes dele), assim como a violentografia, cujo valor teórico positivo raramente ou quase nunca é reconhecido, mas cujo consumo em certos gêneros mediáticos é de fato endossado. Como podemos explicar essa disparidade? De fato, a violência nos é mais próxima e importante do que o sexo? Seria essa uma paradoxa semelhante

à nossa tendência de nos interessarmos mais pelos agressores do que pelas vítimas?

Os gêneros nunca aparecem em sua forma pura.³ A suposição de categorias idealizadas foi meramente heurística; na verdade, lidamos geralmente com fenômenos altamente híbridos. A hipótese, portanto, é que teríamos menos problemas com a pornografia se ela não aparecesse, em sua maioria, como violentopornografia – ou seja, uma estranha mistura de sexo e crime. Dessa forma, os componentes negativos inconscientes da violentografia se sobrepõem aos componentes negativos reprimidos da pornografia – e o resultado é mais do que duplamente negativo!

Como isso deve ser entendido, gostaria de ilustrar a seguir com o exemplo do gênero literário da narrativa de feminicídio, que, por definição, possui elementos de ambos os gêneros, na medida em que a morte de mulheres, motivada sexualmente e amplamente tolerada pela sociedade ou até incentivada pela falta de esclarecimento e punição, é o tema central da narrativa. O fato de existir tal gênero não é de forma alguma evidente: certamente há uma quantidade maior de literatura narrativa sobre feminicídios, mas um gênero independente, como o romance de feminicídio, em analogia aos romances educacionais ou policiais?

Se procurarmos o termo em mecanismos de busca comuns, encontraremos sim narrativas ou romances sobre o assassinato de mulheres, mas ainda não o termo de gênero "romance de feminicídio", nem em português, espanhol, francês, inglês ou alemão. No entanto, isso não deve nos impedir de introduzir o termo de gênero em apoio à nossa argumentação: Se em mais de uma narrativa não se trata apenas de um caso criminal singular, que por acaso envolve o assassinato de uma mulher (*femicide*), mas sim, de forma central, ou seja, com uma dominância estética, do assassinato sexualizado de mulheres (*feminicide*),⁴ podemos sim legitimamente classificar essa série de narrativas como o gênero das narrativas de feminicídio. Assim, por exemplo, o romance

³ Sobre a hibridização de gêneros sob a perspectiva da teoria dos gêneros midiáticos, cf. Michael/Schäffauer 2004.

⁴ Para a distinção entre os termos *femicide* e *feminicide*, cf. *The Routledge International Handbook on Femicide and Feminicide* (Dawson/Mobayed Vega, 2023).

Mientras huya el cuerpo (2023) de Ricardo Sumalavia não seria necessariamente classificado como um romance de feminicídio, embora nele uma mulher seja assassinada logo no início:

De repente, ele tirou uma faca que carregava na cintura e a cravou nas costas dela repetidas vezes. [...] Após a décima facada, ela caiu. O sujeito disse algo que ninguém entendeu e levou a ponta da faca ao peito e pressionou contra o coração. [...] Por mais que perguntassem aos testemunhas, ninguém quis dizer que ela se chamava Rebeca (Sumalavia, 2023, p. 14; *trad. nossa*).

No entanto, no centro do altamente autorreflexivo romance policial, não está Rebeca, mas Apolo ou Apolinário – duas figuras masculinas que substituem o narrador clássico e o detetive. O mesmo se aplica à coletânea *Flor de gume* (2023) de Monique Malcher, embora por motivos completamente diferentes: Em “Por entre as pedras as águas choram”, a narradora confessa que nunca foi capaz de se apaixonar por um homem com o nome de seu pai:

Meu pai era dessas pessoas que sempre repetia as histórias da infância. „Nunca esqueci das vezes em que meu padrasto me espancava no igarapé. Como ele era capaz?“, falava quase lacrimejando. E um dia no sítio, ele fez o mesmo comigo e nunca mais parou de fazer. Sentia muito prazer durante, dava pra ver como se contorcia maravilhado com meu grito, que se misturava com a partida de futebol da rádio. [...] No igarapé, ela chorava pra produzir a água que banhava a mim e a tantas meninas que não sabiam até quando era essa coisa toda de viver, qual era o tempo que a dor aguentava? [...] Papai me levava pro sítio sempre que queria castigar minha mãe, porque era direito dele estar comigo, direito escrito sabe-se lá por quem. Nunca me perguntaram se eu queria estar com ele (Malcher, 2023, p. 24-25).

A acusação do abuso sexual, formulada com grande empatia, evoca também o perigo latente sob o qual as meninas vivem: a incerteza constante de que o pai poderia colocar um fim à sua vida a qualquer momento – uma clara referência ao feminicídio implícito. O mais perturbador é a dinâmica da punição substitutiva: A menina não é apenas abusada pelo pai, mas também castigada em lugar da mãe ausente – um ato de violência patriarcal em que a impotência e vulnerabilidade dos corpos femininos se manifestam de maneira angustiante. No entanto, essa dimensão sozinha não torna a coletânea uma narrativa de feminicídio, embora ela explore os abismos existenciais da realidade de vida das mulheres até suas mais turvas profundezas nos igarapés.

1 *MIL E UMA NOITES* COMO OBRA DE REFERÊNCIA EMBLEMÁTICA DA NARRATIVA DO FEMINICÍDIO

Sem pretender esgotar o tema, gostaria de iniciar o estudo do gênero das narrativas de feminicídio pelas histórias oriental-europeias das *Mil e Uma Noites*. Naturalmente, poderíamos recorrer a uma série de narrativas ainda mais antigas, nas quais a morte de mulheres é tematizada como sacrifício ritual (Inanna, Ifigênia, a filha de Jefté)⁵, homicídio por ciúmes (Medeia ou Creúsa)⁶, assassinato por vingança (Cassandra ou Clitemnestra)⁷, assim como homicídios por honra ou em série (Lucrecia ou Barba Azul)⁸ - não faltam, afinal, exemplos literários de assassinatos de mulheres, embora sempre se deva averiguar, em cada caso, se está presente o predomínio estético necessário do feminicídio. No entanto, esse predomínio se manifesta de modo notável (ao menos na narrativa-moldura) nas *Mil e Uma Noites* - e há ainda outro motivo pelo qual esta obra merece nossa atenção especial: ela tematiza, possivelmente pela primeira vez na literatura mundial, não apenas o fenômeno do feminicídio em si, mas apresenta, juntamente com o diagnóstico, uma proposta terapêutica ou solução, razão pela qual deve ser aqui considerada como matriz emblemática da narrativa do feminicídio, sendo, assim, priorizada em relação a outras (inclusive eventuais narrativas mais antigas).

As *Mil e Uma Noites* constituem uma coletânea de narrativas que se formou entre os séculos VIII e XIV, tendo suas raízes na tradição oral da Pérsia, Índia e Arábia. A versão mais conhecida consolidou-se no século XVIII, graças às traduções europeias. Narradas pela princesa Sherazade, que busca salvar sua própria vida, as histórias internas combinam aventura, fantasia e ensinamentos morais, refletindo a cultura e o pensamento medieval do mundo islâmico. A narrativa-moldura de *As Mil e Uma Noites* conta a história de um sultão que,

⁵ Os nomes femininos mencionados em relação a assassinatos rituais referem-se aos mitos sumérios sobre a descida de Inanna ao submundo (c. 2000 a.C.), *Ifigênia em Áulis* (c. 408-406 a.C.) de Eurípides e ao "Livro dos Juizes" (AT, cap. 11, c. séc. VI a.C.).

⁶ Trata-se de Medeia, da peça homônima de Eurípides (431 a.C.), na qual ela mata seus filhos e também Creúsa por ciúmes.

⁷ Cassandra e Clitemnestra, da peça *Agamenon*, de Ésquilo (458 a.C.).

⁸ Lucrecia comete suicídio após ser estuprada, no *Ab urbe condita* (27-9 a.C.) de Tito Lívio, para purificar sua honra; Barba Azul mata várias esposas no conto *La Barbe bleue* (1697) de Charles Perrault.

para se vingar da traição de sua primeira esposa, decide executar cada mulher após uma noite juntos. Scheherazade, determinada a pôr fim a essa cadeia de feminicídios, arrisca a própria vida ao se oferecer voluntariamente para passar uma noite com o sultão. Em vez de apenas se submeter a ele, ela lhe conta uma história com um final em aberto (*cliffhanger*), capturando seu interesse e mantendo-o fascinado noite após noite. Por fim, o sultão, encantado por suas narrativas, reconhece seu erro e abandona a prática cruel.

Erica Schmidt sintetizou essa estratégia de Scheherazade na fórmula simples: *Narrar para sobreviver* (Schmidt, 2023). Com isso, ela evidencia que, em *As Mil e Uma Noites*, não apenas se faz o diagnóstico do feminicídio serial e de seus motivos – a saber, o exercício da vingança pela humilhação do adultério –, mas também se apresenta uma via de superação dessa ferida e da própria vingança: a narrativa. Assim, a obra aponta não apenas para uma estratégia literária de contenção da violência, mas para uma verdade mais profunda: o domínio da narrativa pode ser uma forma de autoempoderamento diante da violência masculina.

Nesse contexto, revela-se um padrão estrutural que ultrapassa o modelo literário – pois em muitas formas de violência sexual manifesta-se uma lógica semelhante de exercício de poder e projeção: em todas essas formas, a mulher é punida pelo desejo que desperta no homem. Esse é um dos motivos pelos quais feministas que se recusam a reconhecer a violência sexual como tal deixam de captar a assimetria do desejo entre os sexos, enxergando apenas um ato de violência (uma questão de poder sem componente sexual), mas não um feminicídio (ou seja, uma forma altamente sexualizada de dominação social sobre o outro gênero).⁹ De certo modo, a mulher que sofre violência paga, em nome de suas semelhantes, que na maioria das vezes terão rejeitado mais homens do que aceitado,¹⁰ por todas as humilhações sofridas pelos homens da parte das mulheres – mesmo quando, no caso concreto, não tenha havido rejeição ou ofensa direta ao homem.

⁹ No final das contas, supõe-se uma dicotomia entre violência e sexualidade, como se a violência excluísse necessariamente um motivo sexual, já que uma interação violenta nada teria em comum com a sexualidade (afetiva).

¹⁰ Sobre a assimetria do desejo, cf. o argumento sob perspectiva biológica reprodutiva em *Female Choice* de Meike Stoverock (Stoverock, 2021).

Ottmar Ette incorporou a reflexão sobre a representação da violência em *As Mil e Uma Noites* à sua definição da função da literatura como saber do conviver e do sobreviver. Para ele, essa função reside no reconhecimento de que “a literatura, em seu saber sobre a constante ameaça à vida, é profundamente um saber do SobreViver e visa a um saber do ConViver” (Ette, 2020, p. 220, trad. nossa). Já em uma conferência de 2010, Ette havia destacado que Sherazade não apenas representa a violência por meio de suas narrativas, mas a transforma. Ela rompe a cadeia de transmissão da violência e converte a violência física em violência simbólica – deslocando, assim, o foco de uma transmissão fatal para uma transformação emancipadora da violência¹¹.

Em conformidade com essa leitura, Ette apresenta a narrativa-quadro de *As Mil e Uma Noites*, em uma publicação de 2012, como a “figura fundamental da violência literariamente modelada nas narrativas do nosso mundo”¹² – sem, no entanto, observar que essa figura pode ser considerada não apenas como a matriz da violência em geral, mas também, e de modo muito específico, como a figura originária do feminicídio. Afinal, a narrativa-quadro não trata somente da transformação de uma violência genérica, cuja superação constitui a força de resistência de Sherazade, mas, como o próprio Ette reconhece, constitui uma demonstração de resistência que se esquivava à violência patriarcal.¹³

¹¹ A conferência de Ette de 2010 não foi publicada; no entanto, Schäffauer retoma o argumento apresentado na ocasião em seu artigo: „Ao re-apresentar a violência, os meios não apenas a repetem e a multiplicam, mas também a transformam — o que, segundo Ottmar Ette, pode ser denominado de transmissão em oposição à transformação da violência, como ocorre nas narrativas de *As mil e uma noites*: é a insistência no ato da narração que ali consegue transformar o ato de uma violência iminente em uma série de atos narrativos no âmbito de uma violência simbólica” (Schäffauer, 2015, p. 345, trad. nossa).

¹² “Se existe uma figura arquetípica da violência moldada literariamente nas narrativas do nosso mundo, é esta” (Ette, 2012, p. 258, trad. nossa).

¹³ “Neste motivo, a transformação da violência se torna a base de uma narrativa que – escapando da violência patriarcal – desenvolve sua própria força. Esta, por sua vez, é a força do estético, que demonstra sua resistência.” (Ette, 2012, p. 258); cf. como Erica Schmidt vê a culpa do patriarcado: „Até este ponto da leitura do prólogo-moldura não se pode deixar de perceber (e comentar) o machismo inerente à fábula. Em momento algum a jovem sequestrada é digna de dó ou piedade dos reis que, ironicamente, tornaram-se vítimas por copularem com a jovem e não o contrário. Há ainda a denotação de que foi a traição das mulheres que causou toda esta infelicidade no reino e não a decisão de Şāhriyār de casar-se e matar as suas esposas. Não se visa aqui justificar um erro com outro, ou sustentar algum julgamento, entretanto, apesar de sabermos o período histórico e cultural da época, e não ser possível classificar o texto como

A potência transformadora da estratégia narrativa bem-sucedida de Sherazade pode ser compreendida com ainda mais precisão como uma *Aufhebung* dialética, no sentido hegeliano: o feminicídio é superado como ato de violência (= antítese: suspensão/anulação); simultaneamente, é preservado no interior da narrativa (= tese: conservação/arquivo); e, por fim, é elevado a um plano superior (= síntese: transformação/sublimação).

É precisamente esse feito de Sherazade – o de suspender a violência por meio da narração, no triplo sentido hegeliano – que torna *As Mil e Uma Noites* uma referência emblemática para toda abordagem (literária) da violência, como propôs acertadamente Ottmar Ette. Sua narrativa pode, portanto, ser compreendida como um emblema da violentografia – uma obra de referência para a representação da violência em geral e dos feminicídios em particular.

2 EVA LUNA COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA À LA *MIL E UMA NOITES*: A AFIRMAÇÃO DO EMBLEMA

O papel referencial de *As Mil e Uma Noites* pode ser observado com especial nitidez na segunda obra que analisamos no contexto do romance de feminicídio: *Eva Luna*, de Isabel Allende. No entanto, não se trata aqui, de forma alguma, de um romance de feminicídio no sentido evidente – distinção que deve ser esclarecida desde o início. O tema do feminicídio não é abordado de maneira explícita, nem um assassinato desse tipo determina o núcleo da ação narrativa.

Ainda assim, a violência contra as mulheres ocupa um papel central: várias vezes, mulheres tornam-se vítimas de violência física, exploração ou opressão social. É particularmente notável o suicídio de Zulema, apresentado como consequência de um casamento infeliz – ou, nas palavras de Erica Schmidt: “Zulema é a Shahrāzād que não consegue se salvar” (Schmidt, 2023, p. 125). Curiosamente, esse suicídio é erroneamente interpretado no romance como um assassinato, sendo a protagonista acusada do crime sob a suspeita de ter matado Zulema por ganância, devido às joias que ela usava – o que, no entanto, ainda não configuraria um femicídio (e muito menos um feminicídio no sentido específico do termo). A morte de Zulema – especialmente em conexão

feminista, escutam-se claramente as vozes do grupo patriarcal, sendo este último absorvido pela engenhosidade da mulher” (Schmidt, 2023, p. 66).

com as joias – constitui uma referência intertextual altamente significativa à narrativa “O gênio e a jovem sequestrada”, de *As Mil e Uma Noites*. Nessa história, uma jovem sequestrada por um ifrit força o vizir e seu companheiro de viagem a manter relações sexuais com ela:

Após a cópula, a jovem os obriga a entregarem seus anéis e soma estes dois anéis a mais 98 peças que, segundo a jovem, seriam a prova de que outros 98 homens a possuíram, assim como os reis acabaram de fazer. Nota-se que, para a jovem, esta atitude significa sua vingança contra o ifrit, mesmo que esse ainda a possua trancada dentro de um baú após sequestrá-la na noite de seu casamento (Schmidt, 2023, p. 59).

As joias funcionam aqui tanto como penhor quanto como prova de uma infidelidade sistemática – neste caso, não da mulher em si, mas dos homens que se submetem a ela, mesmo sabendo que ela se encontra sob coação. Essa inversão do poder interpretativo sobre a sexualidade feminina leva, por fim, a uma reavaliação fundamental por parte das figuras masculinas.

Assustados, os reis entregam seus anéis e partem antes que o ifrit desperte. No caminho, concluem quão ardilosas e obstinadas podem ser as mulheres e decidem regressar aos seus reinos, determinados a nunca mais se casar (Schmidt, 2023, p. 60).

A vingança engenhosa da mulher sequestrada, ao se articular intertextualmente com *As Mil e Uma Noites*, comprova tanto a capacidade de resistência da figura feminina em situações aparentemente sem saída, quanto o potencial subversivo da narração – um poder que é capaz até de reverter os modos de pensar dos próprios homens. Contudo, embora *Eva Luna* não seja um romance de feminicídio em sentido estrito, uma cena central e quase neurálgica indica que a ameaça do feminicídio continua sendo uma realidade virulenta em contextos autoritários – ainda que mais latente do que explícita. Em um momento de perigo iminente, Eva aceita encontrar-se com o general Rodríguez, um alto oficial militar que deseja tomá-la como concubina. Ao perceber claramente suas intenções, ela o confronta de forma direta:

— O senhor quer dormir comigo, coronel?

Ele deixou os talheres caírem e, durante quase um minuto, manteve os olhos fixos no prato.

— Essa é uma pergunta brutal e merece uma resposta igualmente direta — respondeu enfim. — Sim, é isso que desejo. Aceita?

— Não, muito obrigada. Aventuras sem amor me deixam triste.
 — Não disse que o amor está excluído. [...]
 — Vamos deixar de rodeios, coronel. Imagino que o senhor tenha muito poder, pode fazer o que quiser e sempre o faz, não é?
 — Está enganada. [...] Prepare-se, Eva, porque não vou deixá-la em paz até que me aceite — sorriu ele.
 — Nesse caso, não percamos tempo. Não pretendo discutir com o senhor, porque sei que isso pode acabar mal para mim. Vamos agora mesmo, resolvemos isso num instante e depois o senhor me deixa em paz.
 O militar levantou-se com o rosto vermelho. [...]
 — Não sei que tipo de mulher você é — disse por fim, tratando-me pela primeira vez por "tu". — Em circunstâncias normais, eu aceitaria seu desafio e iríamos imediatamente para um lugar reservado, mas decidi conduzir este assunto de outra maneira. Não vou implorar (Allende, 1995, p. 62, *trad. nossa*).

Eva Luna está plenamente consciente de que seu interlocutor poderia dispor dela — e do sexo com ela — como bem entendesse. No entanto, ela não se deixa intimidar por sua demonstração de poder e, no fim, tem a sorte de ver sua decisão respeitada, já que o coronel — impressionado por sua postura assertiva — opta por não recorrer à violência imediata. Ainda assim, isso só acontece porque ele está convencido de que ela acabará, mais cedo ou mais tarde, por se render à sua vontade.

A amiga de Eva, Mimí, critica o comportamento desafiador da protagonista com severidade: “que ela havia se comportado como uma louca, aquele militar era um sujeito poderoso e poderia nos causar muitos problemas” (Allende, 1995, p. 67, *trad. nossa*). Com isso, ela deixa claro que a recusa imposta a um homem de tal poder representa um risco não apenas para as duas mulheres, mas para o feminino em sua totalidade¹⁴.

O aspecto decisivo para nossa argumentação, no entanto, é outro: o fato de que *As Mil e Uma Noites* não é apenas um intertexto explícito de *Eva Luna*,¹⁵ mas sim um intertexto programático. Como romance de formação ou de artista (*Bildungsroman/Künstlerroman*), *Eva Luna* narra o percurso de uma jovem que,

¹⁴ O “nós” é tão aberto que inclui também o grupo de resistência ao qual as duas mulheres se juntaram; não está necessariamente limitado ao gênero feminino e pode, inclusive, referir-se a todo o povo. Em qualquer caso, evidencia-se que homens rejeitados, em uma estrutura assimétrica de poder, representam um potencial de perigo para outros (especialmente mulheres).

¹⁵ Já o prólogo do romance afirma: “Dijo entonces a Scheherazada: ‘Hermana, por Alá sobre ti, cuéntanos una historia que haga pasar la noche...’ (*De Las mil y una noches*)” (Allende, 1995, p. 1).

de forma autodidata – e não por acaso através da leitura de *As Mil e Uma Noites* –, evolui de menina de rua a autora de telenovelas de grande sucesso, passando pela leitura, a escrita e, sobretudo, pela arte da narração. Suas telenovelas tornam-se tão populares que acabam por influenciar de forma decisiva os rumos sociopolíticos de seu país. E é significativo que Eva Luna não inicie sua narrativa à maneira de Sherazade diante de um homem, mas sim justamente diante de Zulema – que, graças a essas histórias, aprende a falar espanhol de forma espontânea:

Um dia, a professora Inés falou a Riad Halabí sobre *As Mil e Uma Noites*, e em sua viagem seguinte ele me trouxe a obra de presente: quatro grandes livros encadernados em couro vermelho, nos quais mergulhei até perder de vista os contornos da realidade. O erotismo e a fantasia entraram na minha vida como um tufão, rompendo todos os limites possíveis e virando de cabeça para baixo a ordem conhecida das coisas. Não sei quantas vezes li cada conto. Quando já os sabia todos de cor, comecei a passar personagens de uma história para outra, a mudar os episódios, tirar e acrescentar – um jogo de possibilidades infinitas. (Allende, 1995, p. 38–39, trad. nossa)

E é assim que Eva Luna ouve também de sua amiga Mimí “*que meu destino era narrar, e que todo o resto era esforço em vão, como eu mesma suspeitava desde que li As Mil e Uma Noites*” (Allende, 1995, p. 63, trad. nossa). Sua capacidade de transformar a vida dos outros através da narrativa se inicia com Zulema e prossegue com seu companheiro Rolf Carlé, como ela mesma constata retrospectivamente: “algo havia mudado quando me ouviu contar uma história sentada aos seus pés entre almofadas de seda” (Allende, 1995, p. 76) – até o final feliz, no qual Rolf Carlé tem a vida poupada pelos militares, graças à influência das telenovelas de Eva Luna.

Assim, *Eva Luna* pode ser vista como uma espécie de reencarnação ou personificação latino-americana de Sherazade – só que, em vez de se empenhar pela salvação do gênero feminino das garras de um sultão, ela busca, sobretudo, salvar toda a nação (inclusive o grupo de resistência ao qual pertence Rolf Carlé) dos crimes da ditadura militar.

Seria, portanto, presunçoso considerar o romance como um *romance de feminicídio* em sentido estrito, mas ele compartilha ao menos um aspecto

essencial desse gênero, ao transformar a narrativa estratégica de Sherazade – voltada contra o feminicídio – em seu verdadeiro programa literário.

3 2666 COMO ROMANCE DE FEMINICÍDIO POR EXCELÊNCIA: A NEGAÇÃO DO EMBLEMA

O romance 2666, publicado postumamente em 2004 por Roberto Bolaño, não é apenas um romance sobre a violência, como frequentemente foi caracterizado pela crítica. Trata-se, na verdade, de um romance de feminicídio por definição – ou melhor, do *romance de feminicídio por excelência*. Arrisco-me inclusive a afirmar que 2666 representa para o romance de feminicídio aquilo que *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* representa para o romance de formação: a obra fundadora do gênero.

Essa leitura se sustenta também no fato de que 2666 pode ser compreendido como uma resposta intertextual a *Eva Luna*, como pretendo demonstrar a seguir. De fato, em ambos os romances encontramos a figura do imigrante alemão que escapa dos horrores do nacional-socialismo: em *Eva Luna*, trata-se do fotógrafo Rolf Carlé, cujo pai era um nazista cruel – um homem que acaba sendo morto pelos próprios filhos. Em 2666, encontramos o poeta procurado Benno von Archimboldi, pseudônimo de Hans Reiter, que também sobrevive às atrocidades da Segunda Guerra Mundial, emigra para o México – e acaba sendo preso como um dos suspeitos pelos assassinatos de mulheres. No entanto, os crimes continuam mesmo após sua prisão, o que logo deixa claro que ele – se tiver qualquer envolvimento – não pode ser o único responsável.

Embora não haja comprovação direta de que Bolaño tenha se debruçado criticamente sobre *Eva Luna*, indícios indiretos são bastante sugestivos. Afinal, Roberto Bolaño polemizou duramente contra Isabel Allende justamente durante o período em que trabalhava em 2666, mais precisamente no ano de 2002, em razão da indicação da autora ao Prêmio Nacional de Literatura do Chile:

Me parece muy bien [que apareçam os primeiros estudos sobre sua obra]”, comenta Bolaño por telefone, “mas esclarece que sua preocupação no momento é o romance em que está trabalhando, intitulado 2666. Trata-se de um relato de 1.200 páginas sobre os assassinatos de mulheres na fronteira entre os Estados Unidos e o México, e um de seus esforços é dar-lhe ‘uma estrutura coerente e nova, porque diabos!, não vou escrever um romance decimonônico’.” [...] Ao ser informado de que o Prêmio Nacional de

Literatura seria entregue naquele ano, Bolaño anuncia seus candidatos [...]. A Isabel Allende, a candidata mais comentada, não o concederia sob hipótese alguma: "Me parece uma má escritora, pura e simplesmente, e chamá-la de escritora já é favorecê-la. Nem sequer acredito que Isabel Allende seja escritora – é uma escrevinhadora (Gomez, 2002, p. 49).

Dada essa posição radicalmente crítica em relação à obra de Allende, é de se esperar que 2666 não traga nenhuma referência direta ou elogiosa a *Eva Luna*. Ainda assim, há um indício não desprezível de um subtexto comum – *As Mil e Uma Noites* –, que, como vimos, exerce um papel programático em *Eva Luna*. Quando Lola, a esposa frustrada do professor homossexual Amalfitano de Santa Teresa, encontra durante sua viagem à Europa, em Barcelona, o poeta venerado por todos (isto é, Hans Reiter), dá-se um encontro memorável que termina com os dois dormindo juntos. Sobre o excêntrico poeta, afirma-se nesse contexto que se esperava dele:

que havia defecado no meio da sala, sobre um tapete turco que parecia o tapete exausto de *As mil e uma noites*, um tapete surrado que, por vezes, possuía as virtudes de um espelho que nos refletia a todos de cabeça para baixo (Bolaño, 2004, p. 217).

Com essa referência sarcástica à tradição narrativa oriental – o tapete turco está desgastado, já não é mais lugar de encantamento erótico ou pelo menos exótico, tampouco uma estratégia eficaz contra a morte certa –, Bolaño distancia-se indiretamente das expectativas elevadas em relação à arte e expõe, ao invés disso, nossa relação grotesca com ela, à maneira de uma estética de choque de vanguarda. Além disso, Bolaño demonstra de forma brutal sua rejeição ao cosmos narrativo de Isabel Allende e à sua crença ingênua no poder transformador da narrativa à la Sherazade – ainda que esse gesto demonstrativo não parta diretamente do autor Bolaño, mas sim da personagem Hans Reiter. Nesse contexto, é interessante observar, como fez Horst Nitschack em 2010, que a escrita de Bolaño pode ser entendida como uma forma de "narrar contra a violência", o que ele também associa a Sherazade:

A escrita de Bolaño é uma narração permanente contra a morte, como a de Sherazade em *As mil e uma noites*. Por isso, ela nunca chega ao fim: uma história se transforma em outra, cada história acolhe outras, se abre para outras. A narração não pode cessar. No entanto, não se trata de uma escrita que se confunda com a vida, [...] o que há de potente em sua escrita é o redescobrimiento

e a revalorização do narrar — de um narrar contra a violência e contra a morte, mas que não se confunde com “a vida” (Nitschack, 2010, p. 231).

Nitschack aponta aqui um aspecto fundamental: Bolaño insiste no uso da narração como resistência à violência, mas não o faz de maneira ingênua – exatamente o que parece tê-lo incomodado na arte narrativa de Isabel Allende. Para as centenas de mulheres que foram estupradas e assassinadas em Ciudad Juárez e arredores, a receita de *cliffhangers* de Sherazade parece não ter servido para nada. De fato, o romance começa quase como uma piada ruim sobre nacionalidades: um francês, um italiano, um espanhol e uma inglesa veneram um autor alemão de cuja obra conhecem todos os detalhes, mas de cuja vida pouco sabem além de seu pseudônimo, Benno von Archimboldi.

O leitor, por sua vez, acaba por descobrir ao longo do romance muito mais sobre esse autor enigmático, cujo nome civil é Hans Reiter, de modo que o conhecimento compartilhado entre os críticos e o leitor se apresenta quase como complementar: os críticos sabem tudo sobre sua obra, enquanto o leitor – salvo pelos títulos dos livros – não conhece praticamente nada; e vice-versa, os leitores ficam sabendo bastante sobre a vida de Hans Reiter até o fim do romance, ao passo que os críticos continuam praticamente no escuro – com exceção do boato de que ele estaria no México. Este é, aliás, o motivo pelo qual os críticos, em busca do que poderia ser considerado o Santo Graal, acabam justamente em Santa Teresa – a cidade que se tornará o centro dos feminicídios.

Tal fato não lhes é totalmente desconhecido, mas até mesmo a pergunta sobre por que Archimboldi estaria justamente no México é respondida da forma mais banal: “Achrimboldi tinha ido ao México para fazer turismo” (Bolaño 2004, p. 142, *trad. nossa*). Quando, após a partida de Norton, os dois começam a se perguntar “qué está pasando nessa cidade [isto é, Santa Teresa]” (Bolaño, 2004, 181, *trad. nossa*), Espinoza se lembra de algo que lhe haviam contado sobre os assassinatos de mulheres:

Espinoza então se lembrou de que, durante a noite passada, um dos rapazes lhes havia contado a história das mulheres assassinadas. Só se lembrava de que o rapaz havia dito que eram mais de duzentas e que teve que repetir isso duas ou três vezes, pois nem ele nem Pelletier acreditavam no que ouviam (Bolaño, 2004, p. 181, *trad. nossa*).

Na verdade, este teria sido o mais importante indício recebido pelos críticos em Santa Teresa, pois Hans Reiter (e, portanto, o autor que eles procuravam) estava, de fato, preso como um dos responsáveis pelos feminicídios na prisão: “Tem gente presa há muito tempo, mas as mulheres continuam morrendo” — disse um dos rapazes” (Bolaño, 2004, p. 182, *trad. nossa*). Assim, é estabelecida uma conexão velada entre a busca infrutífera dos críticos literários e os assassinatos de mulheres – mas os críticos falham completamente, pois, no final, eles mesmos possuem apenas um interesse superficial e turístico por México e, conseqüentemente, por Hans Reiter, cuja complexidade, apesar do conhecimento de suas obras, aparentemente lhes escapa.

Diante da impossibilidade de se aproximarem do autor que buscavam, os críticos já haviam começado – de certo modo, como uma ação substitutiva – a cortejar Norton, buscando conquistá-la – culminando justamente aqui, em Santa Teresa, onde Norton finalmente se entrega ao triângulo tão desejado por Espinoza e Pelletier: “Norton [...] bateu à porta de Pelletier e depois à porta de Espinoza e, sem dizer uma palavra, os conduziu até o seu quarto, onde fez amor com ambos até às cinco da manhã, hora em que os críticos, por indicação de Norton, voltaram para seus respectivos quartos” (Bolaño, 2004, p. 164, *trad. nossa*).

Após a partida de Norton, o interesse sexual de Espinoza se volta para uma vendedora de tapetes chamada Rebeca, de quem ele deseja saber de onde ela vem: “pois tinha a impressão de que ela havia viajado com seus tapetes de um lugar muito distante, mas a garota lhe respondeu que era simplesmente Santa Teresa” (Bolaño, 2004, p. 167). Aqui, temos uma antecipação do tapete oriental desgastado, no qual, no segundo parte, o poeta procurado não demonstrará interesse algum, fazendo uma referência à erótica e exótica literatura das *Mil e Uma Noites* e, indiretamente, à sua função emblemática de trabalho da violência. Espinoza começa um relacionamento com a “chica de la alfombra”. Nesse contexto, ocorre uma segunda indicação sobre os feminicídios:

Certa noite, Espinoza levou Rebeca para dançar. Estiveram em uma boate no centro de Santa Teresa, à qual a garota nunca tinha ido, mas de onde suas amigas falavam muito bem. Enquanto bebiam cuba-libre, Rebeca contou a ele que, ao saírem daquela boate, duas das meninas haviam sido sequestradas, e algum tempo depois seus corpos apareceram mortos. Seus cadáveres

foram abandonados no deserto (Bolaño, 2004, p. 197, *trad. nossa*).

Essa observação de Rebeca pareceu a Espinoza um mau presságio¹⁶, ou seja, ele tem plena consciência de que Rebeca, vindo de uma condição social muito simples, está altamente vulnerável em Santa Teresa devido ao seu gênero, idade, local de residência e classe social, sendo uma das próximas vítimas da série de feminicídios. Ele dorme com ela naquela mesma noite (“Um rápido sexo”, Bolaño, 2004, p. 197, *trad. nossa*), e logo depois descobre, pelas palavras de Rebeca, que sua mãe havia dito sobre ele: “que tinha cara de homem responsável” (Bolaño, 2004, p. 197, *trad. nossa*).

Ele compra mais cinco tapetes, e depois lingerie sensual para Rebeca, vestindo-a como se fosse uma boneca sexual: “Nessa noite, levou Rebeca para o hotel e, depois de tomarem banho juntos, vestiu-a com uma tanga e ligas e meias pretas e um body preto e saltos altos pretos e fodeu-a até ela não passar de um tremor nos seus braços” (Bolaño 2004, p. 201, *trad. nossa*). No entanto, sua decisão de deixar Rebeca em Santa Teresa – apesar do risco plenamente consciente – estava tomada desde o início. É significativo, nesse contexto, como ele deixa Rebeca do outro lado da rua, para entrar no bar em frente, onde encontrará homens famintos:

Em volta dele, havia apenas homens, e ninguém estava sozinho. Espinoza lançou um olhar terrível pelo bar e logo percebeu que os homens bebiam, mas também comiam. Murmurou a palavra 'joder' e cuspiu no chão, a poucos centímetros de seus próprios sapatos (Bolaño, 2004, p. 205).

A afirmação aparentemente banal de que os homens bebiam, mas também comiam, soa quase como um oráculo – especialmente quando, no espanhol (assim como no português), o verbo *comer* pode se referir também ao ato sexual, o que é reforçado semanticamente pela expressão tipicamente espanhola “joder”. Quando ele retorna à presença de Rebeca, ocorre a sequência decisiva que revela que Espinoza se comporta em relação a ela exatamente como um típico turista sexual, com a única diferença de que ele não paga diretamente a

¹⁶ “Espinoza achou de mau agouro que ela dissesse que o assassino tinha por hábito frequentar aquela discoteca” (Bolaño, 2004, p. 197).

ela com dinheiro, mas sim com vendas de tapetes, às quais não dá importância (ele distribui os exemplares excedentes), mas assegura a Rebeca suas nobres intenções:

Espinoza se sentou na calçada, ao lado dela, e disse que voltaria. A moça não disse nada.
– Vou voltar a Santa Teresa – disse ele – em menos de um ano, juro.
– Não jure – disse a moça, sorrindo satisfeita.
– Voltarei com você – disse Espinoza, bebendo até a última gota de sua cerveja –. E pode ser que então nos casemos e você venha para Madrid comigo.
Pareceu que a moça dizia: seria bonito, mas Espinoza não a entendeu.
– O quê? O quê? – disse ele.
Rebeca permaneceu em silêncio (Bolaño, 2004, p. 205, *trad. nossa*).

Mas, ao final, ele retorna à Europa com nada mais do que um souvenir clássico, isto é, uma “alfombra india” (Bolaño, 2004, p. 166), como é dito no texto, de forma ambígua, já que isso pode se referir tanto a um tapete indígena quanto a um tapete oriental. O leitor acompanha, assim, na primeira parte de 2666, como uma piada nacionalista ruim, relacionada à adoração de um pseudônimo, chega ao ponto de um dos críticos se comportar como um típico turista sexual em Santa Teresa – ou seja, uma jovem mulher que ele sabe estar altamente vulnerável e que ele finge amar, mas a deixa ali, enquanto Norton interrompe sua viagem precocemente e, ao final, envia um e-mail informando que, após ter se envolvido em um triângulo com Espinoza e Pelletier em Santa Teresa, agora ela estaria, justamente, com o Morini que, na Europa, permaneceu e estava em uma cadeira de rodas.

Esse afastamento dos dois viajantes ao México e a aproximação ao cadeirante merece ser analisado com mais atenção, pois nele encontramos mais um indício do cenário de ameaça presente em Santa Teresa, o qual Norton, como única mulher do grupo, percebe em sequências de tom quase onírico e vivencia de maneira radicalmente distinta de seus colegas homens, que o ignoram ou o relegam à margem. Antes disso, contudo, houve uma cena decisiva em Londres, na qual Espinoza e Pelletier acusam de forma sarcástica um taxista paquistanês de citar Jorge Luis Borges sem conhecê-lo. O taxista, por sua vez, responde dizendo que talvez não conheça o tal Borges, mas sabe muito bem quem são

seus passageiros: Norton seria uma prostituta, e os dois homens, seus cafetões. Em seguida, os dois críticos partem para a agressão, espancando brutalmente o motorista e continuando os chutes mesmo após ele já estar indefeso no chão, quase levando-o à morte:

Quando pararam de lhe dar pontapés, ficaram durante alguns segundos na mais estranha quietude das suas vidas. Era como se, finalmente, tivessem feito o *ménage à trois* com que tanto tinham fantasiado. Pelletier sentiu-se como se tivesse chegado. Espinoza também, com algumas diferenças e nuances. Norton, que os observava sem ser visto na escuridão, parecia ter experimentado um orgasmo múltiplo (Bolaño, 2004, p. 103).

Temos aqui um trecho exemplar de *violentopornografia*, em que sexo e violência convergem quase completamente na percepção dos efeitos subjetivos. O narrador — que adota explicitamente o ponto de vista distorcido dos homens — afirma que ambos se sentem como se tivessem alcançado o clímax sexual, e que Norton, observando a cena, teria experimentado um orgasmo múltiplo. Esta última suposição, no entanto, é evidentemente absurda e marcada por um olhar masculino, já que é justamente essa cena perturbadora que, após diversos desencontros e contradições — entre os quais se inclui o próprio episódio do *ménage* com Espinoza e Pelletier em Santa Teresa —, leva Norton a rejeitar os dois homens saudáveis devido ao seu potencial de agressividade e a escolher Morini, o crítico que permanece na Europa e que usa cadeira de rodas. O afastamento dos companheiros de viagem tem, portanto, uma relação direta com o medo que Norton sente diante do potencial agressivo dos homens — como se depreende de seu relato sobre as “vagabundas”, que na Inglaterra são frequentemente vítimas de estupros coletivos:

Mas as vagabundas, pelo menos em Inglaterra, são frequentemente sujeitas a humilhações, como li numa reportagem de uma revista cujo nome já esqueci. Em Inglaterra, as raparigas vadias são sujeitas a violações em grupo, são espancadas e não é raro que algumas sejam encontradas mortas à porta de hospitais (Bolaño, 2004, p. 192).

Norton compreende corretamente que os agressores de mulheres muitas vezes pertencem ao círculo imediato da vítima — por vezes são até parceiros íntimos — e sua rejeição dos companheiros em solo mexicano configura-se, assim, como uma forma indireta de confronto com os feminicídios. No entanto,

esse gesto não chega a se constituir como uma reflexão consciente e crítica, pois ela não se dedica ao tema de forma ativa, como fará posteriormente a protagonista de *Mulheres empilhadas*. Em vez de abordar o fenômeno em sua dimensão regional — neste caso, norte-mexicana —, Norton apenas utiliza sua percepção como ponto de partida e justificativa racionalizada para uma escolha amorosa que prioriza a não violência e a fragilidade física de seu novo parceiro.

Como, em contraste, se dá a reflexão do autor de 2666? Que resposta ele propõe como causa para os feminicídios? Pois bem, a primeira resposta já é oferecida na primeira parte do romance: a incapacidade dos críticos de realizar qualquer coisa além de uma autorreferencial e complacente projeção no brilho do poeta idolatrado. Seu fracasso enquanto intelectuais acompanha-se de sua total inaptidão para assumir qualquer responsabilidade pela pessoa amada (i.e. Norton e Rebeca) ou mesmo para reconhecer, ainda que minimamente, a ameaça representada pelos feminicídios em Santa Teresa. Norton é, nesse aspecto, quem vai mais longe; contudo, sua retirada precoce tampouco se diferencia substancialmente da paralisia dos demais.

Uma das hipóteses sugeridas — ainda que, no fim das contas, rejeitada de forma explícita — consiste em considerar Santa Teresa como um centro da indústria de *snuff movies*. Segundo essa teoria, mulheres seriam mortas diante das câmeras com propósitos pornográficos e comerciais, para o deleite visual de um público consumidor.¹⁷ No entanto, tal hipótese é claramente desmentida pelo próprio romance, numa passagem em que os repórteres Macario López e Sergio González interrogam um general sobre o assunto:

No final de 1996, foi publicado ou dito em alguns meios de comunicação mexicanos que estavam a ser filmados no norte do país filmes com assassinios reais, os snuff-movies, e que a capital do snuff era Santa Teresa. [...] o general disse-lhes que, durante a sua longa vida profissional, tinha visto muitas barbaridades, mas

¹⁷ Cf. a definição do gênero cinematográfico em *Reclams Sachlexikon des Films*: “Uma forma de pornografia violenta: filmes supostamente autênticos, ou seja, não encenados, que documentam estupros, tortura e assassinatos com o objetivo de estimulação sexual” (Stiglegger, 2007, p. 653, trad. nossa). No entanto, falta aqui, ao nosso ver, o critério decisivo: o de que o gênero esteja associado a um interesse comercial (o que exclui gravações isoladas de crimes que nunca foram destinadas à circulação na internet ou em outras mídias). Essa distinção é fundamental, pois somente as obras que são (massivamente) produzidas ou consumidas têm relevância cultural para a sociedade.

que nunca tinha visto um filme desses e que duvidava que existissem. Mas existem, disse-lhe o velho jornalista. Talvez existam, talvez não existam, respondeu o general, o estranho é que eu, que vi e soube de tudo, não vi nenhum (Bolaño, 2004, p. 669–670; *trad. nossa*).

A resposta contundente do general está em conformidade com o estado da pesquisa — tanto na época da escrita de 2666 quanto nos dias atuais — sobre os chamados filmes *snuff*: embora existam atualmente mais de duzentas obras de ficção que tematizam esse tipo de produção, do ponto de vista forense todos os títulos suspeitos de exibir assassinatos reais foram desmascarados como falsificações.¹⁸ O mito do *snuff* representa, assim, um caso-limite de um gênero que, em sentido estrito, não existe — ao menos não como produto comercial de relevância cultural significativa. Mesmo os filmes tidos como fundadores do gênero, como *Snuff* (Shackleton 1975) ou *Snuff, Vítimas do Prazer* (Cunha 1977), produzidos na fase inicial desse tipo de narrativa, apresentam feminicídios encenados diante da câmera, mas possuem, quando muito, um contexto de fundo pornográfico.

Esse é o caso, por exemplo, do filme argentino *Snuff*, cuja gênese é narrada em detalhes em 2666. A sequência final do assassinato — que conferiu nome ao gênero — foi acrescentada a um filme de teor pornográfico, mas a própria cena em questão não contém atos sexualmente explícitos em sentido estrito. O que se observa é sobretudo uma estilização violentográfica, estética próxima ao gênero do *slaughter*, o que, aliás, parece ser também a posição de Bolaño:

Dois dos atores deveriam assassinar uma das atrizes, esquartejá-la em seguida [...]. Foram utilizados pedaços da carne do bezerro abatido ao amanhecer, bem como quase todas as suas vísceras (Bolaño, 2004, p. 678, *trad. nossa*).

Quais causas para os feminicídios são nomeadas em 2666? – A resposta, a rigor, só pode ser tão complexa quanto o próprio romance e demandaria muito

¹⁸ Sobre o estado da pesquisa forense no início dos anos 2000: “Retrospectivamente, não há indícios de que filmes *snuff* – ou seja, produções cinematográficas de ampla circulação com possibilidade real de compra, que não foram encontrados no curso de investigações criminais diretamente com os autores (como na série de assassinatos do casal Bernardo/Homolka) – mostrem homicídios reais” (Benecke, 2002); cf. também Stine 1999, Scheinflug 2009 e Benecke 2023.

mais espaço e tempo do que estas poucas linhas permitem. Na representação de Bolaño, não são apenas as orgias do narcotráfico — protegidas por membros de alto escalão do PRI — que recrutam ou sequestram tanto acompanhantes de luxo quanto operárias comuns, as chamadas maquiladoras. São sobretudo estas últimas cujos corpos, dias depois, aparecem nas margens de Santa Teresa — semienterrados, semiexpostos — como se os assassinos tivessem sido surpreendidos no ato de ocultação. No entanto, essa encenação serve apenas para confundir: na verdade, as mulheres foram assassinadas em um rancho isolado no deserto.

Essa descoberta vai se cristalizando, pouco a pouco, graças ao trabalho exaustivo de investigação apresentado nos capítulos finais do romance. As vítimas sucumbem a um sistema dominado pelo tráfico de drogas — por perpetradores que, apesar de terem acesso irrestrito a profissionais do sexo, não o têm às vírgenes não mercantilizáveis. A culpa, porém, não recai exclusivamente sobre esses algozes, mas está incrustada na própria estrutura social — em particular entre aqueles intelectuais e críticos que se mostram incapazes de reconhecer ou assumir qualquer forma de responsabilidade social.

2666 é, nesse sentido, um romance profundamente *violentopornográfico*, no qual sequências explícitas de violência e de sexualidade se entrelaçam diversas vezes em uma tessitura complexa — não se trata aqui de uma narrativa *Scheherazade* moldada como tapete oriental, à maneira de Isabel Allende, tampouco de um simples romance de violência, como sugerem algumas leituras críticas que negligenciam sua especificidade. Antes, a obra se desdobra em uma intensificação *violentográfica* que a define como um *romance de feminicídio*.

Seu título, 2666, pode ser interpretado, nesse contexto, como um distanciamento da moldura emblemática de *As Mil e Uma Noites* — de 1001 a 2666 — sendo que outros estratos semânticos, como a cifra 666 do mal, também parecem ressoar. Para Bolaño, parece ter sido particularmente crucial destacar que o tapete desgastado e de tons orientalizantes das *Mil e Uma Noites* não se sustenta diante da brutal realidade dos feminicídios em Santa Teresa — pois a série contínua de assassinatos de mulheres denuncia que aquele imaginário perdeu sua eficácia simbólica e narrativa.

4 MULHERES EMPILHADAS COMO CONTRAPONTO BRASILEIRO DE 2666: A PORNOGRAFIA COMO ESCOLA DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES?

Se 2666, de Roberto Bolaño, pode ser considerado um romance fundacional do gênero feminicídio na literatura hispano-americana, *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, apresenta-se como seu contraponto brasileiro. O romance narra a trajetória de uma advogada que aceita investigar os feminicídios no estado do Acre — numa tentativa de, ao mesmo tempo, romper com uma relação abusiva: seu parceiro, tomado pelo ciúme, havia lhe desferido um soco no rosto. Essa experiência de violência doméstica reativa nela um trauma antigo, pois sua mãe fora assassinada pelo próprio pai quando ainda era criança — fato que a define como *filha de vítima*.

Paradoxalmente, é no Acre que ela busca um afastamento em relação ao próprio sofrimento — um projeto que, a princípio, parece fadado ao fracasso: sua melhor amiga, uma jornalista investigativa empenhada em denunciar os feminicídios, é assassinada durante as apurações. Ao final, contudo, a protagonista consegue não apenas elucidar o assassinato de Txupira e da amiga, mas também reelaborar sua história pessoal — em especial, o assassinato da mãe — a ponto de inaugurar um novo ciclo de vida, marcado por maior soberania sobre sua própria narrativa.

Trata-se, nesse sentido, inequivocamente de um *romance de feminicídio*, cuja singularidade reside também em sua forma narrativa: o texto apresenta, entre outros elementos, um verdadeiro arquivo de vítimas femininas da violência, estruturado — à semelhança da quarta parte de 2666, de Bolaño — em doze capítulos numerados, cada qual documentando um caso específico de violência doméstica contra mulheres. O romance merece ser brevemente discutido aqui porque é nele que Bia, melhor amiga da protagonista advogada, defende de forma explícita a tese de que a pornografia seria a origem de tanta violência contra as mulheres:

Era a Bia.

– Você tem aí crimes que envolvam desmembramento, mutilação ou evisceração de mulheres?

– Vou vomitar ali e já respondo – falei.

– É a Denise quem está perguntando. Ela está planejando um capítulo sobre pornografia como gatilho para a matança de

mulheres.

– Bom dia para você também. Não vai ser difícil encontrar o que ela procura.

– Eu acreditava que pornografia era aquela coisa de cu e xoxota para homem broxa, mas você não tem ideia do que a Denise me mandou ler. Já ouviu falar numas merdas chamadas *snuff*? Cacete! Sabe o que é o cara matar a mulher, arrancar o útero dela e ejacular? O cara ejacula segurando nosso útero!

– Porra, Bia, são oito da manhã...

– Ainda ontem eu achava que criticar pornografia era sacanear a liberdade de expressão... mas o cara ejacula...

– Bia!

– ...no nosso útero extirpado!

– Porra! – gritei.

– Ok, parei. A ordem da Denise é entrevistar todo mundo.

Assassino. Promotor. Defesa. Juiz. Cadáver. Tchau (Melo, 2019, p. 30).

A pornografia referida por Bia corresponde a esses chamados *snuff movies* — ou seja, não exatamente pornografia no sentido clássico, mas *violentopornografia*. Bia, no entanto, deliberadamente não faz essa distinção. Em parte, porque sua perspectiva é profundamente afetada por emoções e traumas pessoais; em parte, porque já está envolvida em uma linha de pesquisa determinada por sua chefe Denise, cujo objetivo é justamente compor um capítulo sobre “a pornografia como gatilho para a matança de mulheres”. Bia incorpora completamente esse discurso e desenvolve a partir dele quase uma obsessão: passa a defender com veemência a ideia de que a pornografia funciona como escola do ódio às mulheres e seria um catalisador direto de feminicídios. Assim, ela afirma: “A pornografia – dizia ela – é uma verdadeira máquina de produzir assassinos de mulheres” (Melo, 2019, p. 92), “A pornografia é um longo curso sobre como desprezar, humilhar e matar mulheres” (ibid.: 99), e de forma categórica: “Pornografia mata” (ibid.: 98).

Mas será que *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, sustenta de fato uma tese unívoca que Bolaño, em 2666, recusa de forma categórica? O romance responsabiliza a pornografia como causa dos feminicídios? De forma alguma. Ao contrário de 2666, que contém longos trechos com representações explícitas e perturbadoras de sexualidade e violência, *Mulheres empilhadas* adota uma estética mais contida, quase ausente de elementos pornográficos em sentido estrito. A ideia de que a pornografia seria a responsável pelos assassinatos é expressa unicamente por algumas personagens — sobretudo Bia — sem que essa

perspectiva se alinhe de forma inequívoca à protagonista ou à estrutura narrativa como um todo.

É verdade que, em determinado momento, menciona-se que "*o celular de Fares [um dos perpetradores] era cheio de vídeo pornográfico*" (Melo, 2019, p. 91), mas o texto não desenvolve, a partir disso, nenhuma narrativa sistemática que ligue o consumo de pornografia ao aprendizado ou motivação para matar. O romance não apresenta uma argumentação causal fechada nesse sentido. Mesmo no seio da comunidade indígena feminina, à qual a protagonista se integra mais adiante e onde chega a concordar com Bia em estado quase de transe — "*Concordei: – Bia, minha amiga, só fala em pornografia. Pornografia mata*" (Melo, 2019, p. 98) —, essa posição permanece ambígua. Há, por exemplo, o contraponto de uma mulher que responde: "*Mas não se iluda: não somos puritanas*" (Melo, 2019, p. 98).

A pergunta se *Mulheres empilhadas* identifica ou não a pornografia como causa direta dos feminicídios, portanto, não pode ser respondida afirmativamente. Melo, assim como Bolaño, aponta antes para uma complexa rede de fatores estruturais e sociais: os motivos para o assassinato de Txupira situam-se claramente no contexto do narcotráfico, enquanto as manifestações de violência doméstica e "passional" revelam-se extremamente multifacetadas — e dificilmente redutíveis ao consumo de material pornográfico. O romance evidencia isso ao expor as teses de certas personagens, mas sem corroborá-las por meio da voz narrativa ou da lógica estrutural da obra.

A afirmação genérica de que a pornografia seria responsável pelos assassinatos de mulheres mostra-se, enfim, tão questionável quanto a ideia de que romances de amor incitam homicídios passionais. No máximo, poder-se-ia dizer que o componente *violentográfico* de um romance policial que também abriga uma trama amorosa pode funcionar como catalisador simbólico da violência. Raramente, no entanto, os gêneros se apresentam em estado puro. Uma pornografia genuinamente vitalista e orientada para o prazer consensual jamais pode ser tomada como manual para matar — assim como uma pura *violentografia* jamais servirá de modelo para uma sexualidade respeitosa.

Dessa forma, a pesquisa bibliográfica se firmou como o principal meio utilizado para reunir informações e dados que serviu de base para a construção

da investigação acerca do tema proposto, contribuindo assim, para o desenvolvimento de todo o estudo, bem como para o esclarecimento de questões que venham a surgir no discorrer dos discernimentos apresentados.

CONCLUSÃO

A realidade das representações artísticas é consideravelmente mais complexa: na maioria dos artefatos culturais, encontram-se elementos pornográficos e violentográficos em proporções variáveis e combinatórias. Caso se pretenda apontar uma origem do problema, esta talvez resida justamente na conjunção de ambos – isto é, na violentopornografia. Ainda assim, essa hipótese permanece especulativa enquanto não se compreender por que a sociedade tende a reagir com indignação quase automática diante de representações pornográficas, ao passo que aceita a violência explícita sem maiores questionamentos.

Um modesto sinal de esperança que este texto pode oferecer reside na constatação de que, ao se nomearem com maior precisão os gêneros pertinentes, os problemas estruturais mais profundos de nossas sociedades talvez se revelem com mais nitidez. Não é acaso que sexo e crime figuram entre os motivos culturais mais populares – eles refletem interesses humanos centrais, tanto no que concerne à vida quanto à morte, tanto sob aspectos luminosos quanto sombrios.

É claro que seria ingênuo imaginar que uma mera delimitação conceitual – como a introdução do termo *violentografia* – pudesse, por si só, esclarecer as complexas relações sociais envolvidas. Ainda assim, importa ressaltar: nem a representação da violência nem a da sexualidade é, por definição, negativa ou passível de condenação moral. Mesmo a sua combinação – ou seja, formas de representação violentopornográficas – não é automaticamente problemática pelo simples fato de articular duas dimensões afetivamente carregadas. O essencial continua sendo distinguir entre a representação e o fenômeno representado. Representações de práticas sexuais que rejeitamos eticamente – como o estupro – podem, se formalmente elaboradas com rigor crítico e estético, contribuir para um *trabalho de violência* e abrir espaços de reflexão sobre injustiças sociais.

Nesse contexto, impõe-se por fim a pergunta: por que representações sexuais tendem a ser socialmente avaliadas de forma significativamente mais negativa do que representações violentas? Por que a pornografia é frequentemente censurada ou escandalizada, enquanto a violentografia – na forma de filmes de ação ou de crimes – é amplamente consumida, por vezes até com entusiasmo? Ainda carecemos de uma resposta convincente a essa assimetria. Mas é plausível afirmar que romances como *2666*, de Roberto Bolaño, ou *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, operam precisamente nesse campo de tensão: eles revelam que algo se desestabilizou profundamente na forma como lidamos, enquanto sociedade, com sexo e violência. Não seria o caso de considerar que os crimes de violência contra mulheres derivam menos do consumo unilateral de violentografia do que da negligência artística e da desvalorização social da pornografia?

De todo modo, não deveria causar surpresa que tanto a pornografia quanto a violentografia espelhem, cada uma a seu modo, estruturas fundamentais de poder e desejo em nossas sociedades. Pois, assim como a violência antecipa, em última instância, a morte, o sexo representa uma afirmação e uma expansão da vida. E talvez devêssemos – como advertiu Thomas Mann em *A Montanha Mágica* – não conceder à morte a supremacia sobre nossos desejos e pensamentos, em nome da vida, da bondade e do amor.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. **Eva Luna**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.

BENECKE, Mark. **Mordmethoden: Ermittlungen des bekanntesten Kriminalbiologen der Welt**. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 2002.

BENECKE, Mark. **Snuff: remarks on a forensically relevant topic of movie and internet history**. 2023. Disponível em: <https://home.benecke.com/publications/snuff-remarks-on-a-forensically-relevant-topic-of-movie-and-internet-history>. Acesso em: 25 jan. 2025.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. Barcelona: Anagrama, 2004.

DAWSON, Myrna; MOBAYED VEGA, Saide (org.). **The Routledge International Handbook on Femicide and Feminicide**. London: Routledge, 2023.

ETTE, Ottmar. ZusammenLebensWissen und Gewalt. Literarische Transformationen der Gewalt am Beispiel der Literaturen Hispanoamerikas. In: ETTE, Ottmar (org.). **Wissensformen und Wissensnormen des ZusammenLebens: Literatur – Kultur – Geschichte – Medien**. Berlin: De Gruyter, 2012. p. 252–258.

ETTE, Ottmar. **ÜberLebenswissen: Die Aufgabe der Philologie**. Berlin: De Gruyter, 2020.

MALCHER, Monique. **Flor de gume**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MICHAEL, Joachim; SCHÄFFAUER, Markus Klaus. A passagem intermedial dos gêneros. In: BERNARDO, Gustavo (org.). **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004. p. 150–196.

NITSCHACK, Horst. Narrar contra la violencia. **Anuario Argentino de Germanística**, v. 6, p. 225–231, 2010.

SCHEINPFLUG, Peter. **Die filmische Agonie des Realen: Snuff als produktive Diskursfigur zur Annäherung an Problematiken des Realismus und der Medialität des Films im Digitalzeitalter**. 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/48914927/>. Acesso em: 25 jan. 2026.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Violentografía como trabajo de violencia. In: MACKENBACH, Werner; MAIHOLD, Günther (org.). **La transformación de la violencia en América Latina**. Guatemala: F&G Editores, 2015. p. 343–366.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Violentografia como trabalho de violência. In: **Anais do Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**, v. 4, 2024. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/sielli/article/view/16517/13233>. Acesso em: 25 jan. 2026.

SCHMIDT, Erica. **Eva Luna: como narrar para sobreviver? Uma leitura do romance sul-americano a partir de seu diálogo com o Livro das Mil e Uma Noites**. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2023.

STIGLEGGER, Marcus. Snuff. In: STIGLEGGER, Marcus (org.). **Reclams Sachlexikon des Films**. Stuttgart: Reclam, 2007. p. 653.

STINE, Scott Aron. The snuff film: the making of an urban legend. **Skeptical Inquirer**, v. 23, n. 3, 1999.

STOVEROCK, Meike. **Female Choice: Vom Anfang und Ende der männlichen Zivilisation**. Stuttgart: Tropen Verlag, 2021.

SUMALAVIA, Ricardo. **Mientras huya el cuerpo**. Lima: Editorial Peisa, 2023.

Sobre o autor

Markus Klaus Schäffauer

Doutor em Romanística pela Universität Freiburg

Professor da Universität Hamburg

Contato: markus.schaeffauer@uni-hamburg.de

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3018-4587>

Artigo recebido em: 30 de abril de 2025.

Artigo aceito em: 5 de junho de 2025.