

# FACES DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

*na literatura contemporânea de autoria feminina*

Estela Pereira dos Santos  
Joyce Luciane Correia Muzi  
Gabriela Fonseca Tofanelo  
Organizadoras

 EDITORA  
**BORDÔ  
GRENA**



**FACES DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA  
LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA  
FEMININA**

*Comissão Editorial*

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

*Conselho Editorial*

Dr. André Rezende Benatti (UEMS\*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB\*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE\*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA\*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA\*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB\*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR\*)

\*Vínculo Institucional (docentes)

ESTELA PEREIRA DOS SANTOS  
GABRIELA FONSECA TOFANELO  
JOYCE LUCIANE CORREIA MUZI  
ORGANIZADORAS

FACES DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA  
LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA  
FEMININA



Catu, BA

2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená  
Copyright do Texto © 2021 Os autores  
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

*Editora Bordô-Grená*  
<https://www.editorabordogrena.com>  
[bordogrena@editorabordogrena.com](mailto:bordogrena@editorabordogrena.com)

*Projeto gráfico:* Editora Bordô-Grená  
*Capa:* Keila Lima de Assis  
*Edição:* Editora Bordô-Grená  
*Revisão textual:* Anderson de Almeida Santos

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

---

F138

**Faces da violência contra a mulher na literatura contemporânea de autoria feminina:** [Recurso eletrônico]: / Organizadoras Estela Pereira dos Santos; Gabriela Fonseca Tofanelo; Joyce Luciane Correia Muzi. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

1797kb, 87fls.

Livro eletrônico  
Modo de acesso: Word Wide Web <[www.editorabordogrena.com](http://www.editorabordogrena.com)>  
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-74-1 (e-book)

1. Literatura contemporânea. 2. Autoria - Feminina. 3. Violência contra a mulher. I. Título.

CDD 340.05  
CDU 34:396.11

---

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

## S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	8
<i>Organizadoras</i>	
PODERIA SER SÓ FICÇÃO: A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES EM <i>O CASO ALICE</i> , DE SÔNIA COUTINHO, E <i>ÀS SEIS EM PONTO</i> , DE ELVIRA VIGNA	10
<i>Joyce Luciane Correia Muzi</i>	
VIOLÊNCIA E DESIGUALDADE DE GÊNERO EM “ <i>A CABELEIREIRA</i> ”, DE INÊS PEDROSA	27
<i>Graziela Ramos Paes e Taciane Aparecida Couto</i>	
“PORQUE UM HOMEM É UM HOMEM”: CARACTERES DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NO CONTO “ <i>MARIDO</i> ”, DE LÍDIA JORGE	38
<i>Ana Maria Soares Zukoski e Wilma dos Santos Coqueiro</i>	
ESCREVIVÊNCIA: O RETRATO DA SOLIDÃO DA MULHER NEGRA EM “ <i>NATALINA SOLEDAD</i> ” DE CONCEIÇÃO EVARISTO	58
<i>Crislayne De França Souza e Nelma Menezes Soares De Azevêdo</i>	
VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER? A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA METE A COLHER	73
<i>Gabriela Fonseca Tofanelo</i>	
SOBRE AS AUTORAS	84
SOBRE AS ORGANIZADORAS	86

## APRESENTAÇÃO

Na literatura canônica, essencialmente masculina por muito tempo, a violência contra as mulheres sempre apareceu naturalizada, como pertencente a certa “ordem das coisas”. Era frequente, por exemplo, a representação do assassinato de mulheres para lavar a suposta “honra masculina”, como ocorre em *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego e *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado; a violência sexual, por sua vez, surge como um direito de cobrar o que, supostamente, a sociedade deve ao protagonista de “O cobrador” (1979), de Rubem Fonseca; a violência simbólica em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, ao julgar uma mulher sem ter provas e exilá-la do seu convívio social.

Desde que passamos “a meter a colher” em briga de marido e mulher, também houve uma mudança significativa no modo como as representações literárias abordam o tema, sobretudo as escritas por mulheres. A literatura de autoria feminina, frequentemente, se mostra imbuída da missão de subverter as tradicionais representações canônicas da violência contra a mulher, trazendo à cena a problematização, a punição, a denúncia e a visibilidade a discursos de cunho feministas.

No capítulo 1, intitulado “Poderia ser só ficção: a violência contra as mulheres em *O caso Alice*, de Sônia Coutinho, e *Às seis em ponto*, de Elvira Vigna”, Joyce Luciane Correia Muzi discute, a partir de uma breve contextualização dos índices de violência contra as mulheres no Brasil, os modos de representação da violência na obra de duas importantes escritoras, fazendo questão de enfatizar as formas de silenciamento que contribuem para a manutenção de práticas opressoras.

Já no capítulo 2, “Violência e desigualdade de gênero em “A Cabeleireira”, de Inês Pedrosa”, as autoras Graziela Ramos Paes e Taciane Aparecida Couto analisam as transformações da personagem não nomeada do conto, publicado na antologia *Fica comigo esta noite* (2007). De uma vida marcada por diversas violências, físicas e simbólicas que a deixaram traumatizada, surge uma protagonista que se empodera e encontra a libertação na sua profissão: é cabeleireira em uma cadeia onde cumpre pena por um crime cometido.

O terceiro capítulo, chamado “Porque um homem é um homem”: caracteres da violência doméstica no conto “Marido”, de Lídia Jorge”, é escrito por Ana Maria Soares Zukoski e Wilma dos Santos Coqueiro. A análise das pesquisadoras põe à luz a discussão dos problemas do relacionamento abusivo focalizando a trajetória da protagonista Lúcia; os resquícios patriarcais aliados à sua fé incondicional fazem com que ela encontre argumentos diversos para justificar as violências que sofre na mão do marido. Embora trágico, o conto atua como forte crítica das imposições sociais que as mulheres sofrem no matrimônio, em nome das tradições.

Em “Escrevivência: o retrato da solidão da mulher negra em “Natalina Soledad” de Conceição Evaristo”, Crislayne de França Souza e Nelma Menezes Soares de Azevêdo trazem a importante reflexão acerca da literatura negro-brasileira pela escrita insubmissa de Conceição Evaristo, que se impõe num cenário que a silenciou e a apagou por tanto tempo. As autoras evidenciam a importância de literaturas que não objetificam nem silenciam os corpos negros. A trajetória de Natalina Soledad é carregada da solidão imposta com o silenciamento histórico a que foram relegados os corpos negros, mas também é de resignificação e empoderamento, possibilitados pela narradora contadora de suas escrevivências.

Por fim, o último capítulo intitulado “Violência contra a mulher? A literatura de autoria feminina contemporânea mete a colher”, a pesquisadora Gabriela Fonseca Tofanelo traça um panorama, inicialmente de obras canônicas que trataram a violência contra a mulher como algo naturalizado socialmente e, depois, de autoras contemporâneas que subvertem essas representações, trazendo essa discussão a fim de promover o empoderamento das protagonistas, que, após de livrarem de sucessivas e diversas violências, se veem atrizes de suas próprias histórias.

Agradecemos a todas as pesquisadoras que contribuíram para que esse livro surgisse e que estão, a exemplo das autoras citadas, atentas em denunciar os desmandos da sociedade com valores patriarcais. Às leitoras e aos leitores deste livro, esperamos despertar em vocês também a importância para essa luta contra a violência de gênero, que deve ser uma das principais lutas dos Feminismos atuais porque, como disse Simone de Beauvoir, os direitos das mulheres não são permanentes, teremos que nos manter vigilantes durante toda a nossa vida. Seguimos juntas.

## CAPÍTULO 1

---

### PODERIA SER SÓ FICÇÃO: A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES EM *O CASO ALICE*, DE SÔNIA COUTINHO, E *ÀS SEIS EM PONTO*, DE ELVIRA VIGNA

Joyce Luciane Correia Muzi

*A cada 17 minutos uma mulher é agredida fisicamente no Brasil. De meia em meia hora alguém sofre violência psicológica ou moral. A cada 3 horas, alguém relata um caso de cárcere privado. No mesmo dia, oito casos de violência sexual são descobertos no país, e toda semana 33 mulheres são assassinadas por parceiros antigos ou atuais. O ataque é semanal para 75% das vítimas, situação que se repete por até cinco anos. Essa violência também atinge a parte mais vulnerável da família, pois a maioria dessas mulheres é mãe e os filhos acabam presenciando ou sofrendo as agressões. (Mapa da Violência, 2015, p. 6)*

#### INTRODUÇÃO

Neste capítulo analiso a representação da violência na literatura contemporânea escrita por mulheres no Brasil. A partir de um corpus maior proveniente de meu trabalho de doutorado, composto por 23 romances publicados entre 1991 e 2012, cujo ponto em comum é a presença de uma personagem professora, protagonista ou não, selecionei duas narrativas a partir das quais é possível refletir sobre os modos de representação da violência, em qualquer forma de manifestação. Cada escritora, a seu modo, lança mão de estratégias de narrar para criar contextos em que a violência contra as mulheres é ponto central.

#### BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Embora tenhamos um aparato jurídico que busca garantir os direitos das mulheres e coibir a violência de gênero, vemos todos os dias como isso não

é suficiente para transformar as práticas sociais. A violência por questão de gênero ainda é um problema social a ser resolvido urgentemente em várias partes do globo e, em especial, no nosso país.

A Organização das Nações Unidas define violência de gênero como qualquer tipo de agressão que se manifeste física, psicológica, simbólica ou sexualmente contra alguém devido sua identidade de gênero ou orientação sexual. O Brasil apresenta índices alarmantes, conforme se vê na epígrafe que abre este artigo; está entre os países em que as mulheres mais correm perigo de sofrer algum tipo de violência, incluindo a morte. Somente em 2018, 4.519 mulheres foram assassinadas no país, o que resulta em uma mulher assassinada no Brasil a cada duas horas<sup>1</sup>.

Assim, muito embora tenhamos um aparato legislativo<sup>2</sup> que pretende coibir as agressões, sejam de natureza física, psicológica, sexual, patrimonial ou moral, ainda há muito que se fazer na prática para que as mulheres, cis ou trans, adultas ou crianças, deixem de sofrer as consequências de uma tradição opressora que as subjugava e considerava propriedade de um homem – pai, irmão, patrão etc.

O último Mapa da Violência (2015) traz dados comparativos entre 1980 e 2013, período no qual 106.093 mulheres foram vítimas de homicídio. Se olharmos somente para os dados entre 1980 e 2000 (tabela 1), período ao qual pertencem as narrativas aqui analisadas, percebemos o aumento de quase três vezes mais registros de 1980 a 2000, isso antes das legislações específicas surgirem no p:

**Tabela 1. Número e taxas (por 100 mil) de homicídio de mulheres. Brasil. 1980/2000**

Ano	n.	Taxas
1980	1353	2,3
1990	2585	3,5
2000	3743	4,3

Fonte: Elaboração a partir de Mapa da Violência 2015. Homicídio de mulheres no Brasil.

<sup>1</sup> Dados do Atlas da Violência 2020 baseados no Sistema de Informações sobre Mortalidade – SIM. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>.

<sup>2</sup> As principais delas são a Lei Maria da Penha (Lei n.º 11.340, de 7 de agosto de 2006) e a Lei do Femicídio (Lei n. 13.104, de 9 de março de 2015).

Estes números nos fazem concluir que são necessárias muitas frentes de atuação no combate à violência contra as mulheres e uma delas passa pela discussão em vários âmbitos sociais, o que inclui a esfera artística.

## A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES

Segundo pesquisadoras como Flora Sussekind (2005), Regina Dalcastagnè (2008) e Beatriz Resende (2008), o tema da violência, especialmente a urbana, tem aparecido com certa constância na ficção contemporânea de modo geral, mas nos interessa refletir sobre como ele aparece na ficção contemporânea escrita por mulheres, haja vista que elas são as vítimas em potencial quando se trata do fator gênero.

Ao lembrar que o tema da violência contra as mulheres é recorrente na literatura brasileira, o pesquisador Carlos M. Gomes (2013, p. 2) explica que ele aparece comumente associado “aos comportamentos próprios de uma sociedade patriarcal tradicional”. Como exemplo ele cita o narrador Bentinho de *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899) e o personagem que assassina a esposa em *Menino de engenho*, de José Lins do Rego (1932). Do mesmo modo, é impossível não lembrar do narrador protagonista de *São Bernardo* de Graciliano Ramos (1934), cujo poder patriarcal ameaçado é responsável pelo desaparecimento da personagem Madalena.

Já quando observamos a literatura escrita por mulheres, encontramos protagonistas que se contrapõem à dominação masculina, caracterizando-se pela busca pela liberdade; é o caso de Conceição em *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, de Joana em *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector, e de Virgínia em *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles (GOMES, 2013).

Constância Lima Duarte (2010, p. 229) já havia nos chamado atenção para este tratamento das escritoras em relação ao tema, inclusive de modo interseccional: “A partir de uma perspectiva étnica, de classe e feminista, algumas escritoras realizam – com competência e sensibilidade – agudas releituras da violência, expondo sem melindres personagens-chaves do cotidiano feminino”.

Se para estas pesquisadoras e pesquisadores é consenso de que é especialmente a partir dos anos de 1970 que se percebe um questionamento veemente por parte das escritoras sobre os crimes contra a mulher, “que vão do assédio moral, passando pelo espancamento, até chegar ao femicídio” (GOMES, 2013, p. 3), na literatura contemporânea temos uma explosão de narrativas que surgem lançando mão de diferentes estratégias para tratar do tema.

Passaremos neste momento à análise de duas narrativas. Se num primeiro momento optei por apresentá-las cronológica e separadamente, a seguir passarei a uma tentativa de aproximá-las a partir da representação da violência.

### O CASO ALICE (1991) DE SÔNIA COUTINHO

A escritora, jornalista e tradutora Sônia Coutinho (1939-2013), vencedora do Prêmio Jabuti em 1979 na categoria Contos/Crônicas/Novelas com o livro de contos *Os venenos de Lucrecia* (Ática, 1978) e em 1999 na categoria Romance com *Os seios de Pandora* (Rocco, 1998), publicou em 1991 seu segundo romance, *O caso Alice*. Luiza Lobo analisa a incursão da escritora nas narrativas longas, que culminou com a criação de um novo gênero de romance, o "romance de crime". Segundo Lobo (1999), o interesse de Coutinho era comprovar que a gênese da novela de detetive não estaria nos clássicos Edgar Allan Poe e Conan Doyle, durante o século XIX, mas sim no romance gótico feminino, ainda no XVIII, com a inglesa Ann Radcliffe (*Mistérios de Udolfo*, 1794), seguido de Mary Godwin Shelley (*Frankenstein ou o Prometeu moderno*, 1818) já no século XIX.

Lobo (1999) explica que uma característica importante do que Coutinho chamou “novelas de detetive pós-modernas” é seu afastamento dos modelos masculinos, uma vez que ela busca romper com a figura patriarcal central do romance policial clássico, que é o detetive controlador. No caso dos romances norte-americanos, a subversão se instaura na construção de uma personagem feminina que assume o papel da policial/detetive forte, ousada, aventureira, o que, curiosamente, não aparece nos romances do gênero de autoria de Sonia Coutinho. Por isso, Lobo indaga:

...como se explica que as protagonistas mulheres brasileiras não sejam também policiais, fortes, ousadas e aventureiras que a autora aponta na novela de detetive norte-americana, que desvendam o crime, mas as vítimas de homens maníacos, perigosos e perseguidores? (LOBO, 1999, s.p.)

A partir das reflexões ensaísticas de Coutinho e da própria leitura dos seus romances, Lobo levanta a hipótese de que, no contexto brasileiro, um ato de ousadia feminina só pode ser punido com a morte, como acontece com a professora Alice Dumar, personagem do romance que ora analisamos.

Do ponto de vista estrutural, o romance é dividido em capítulos cujo narrador é Ciro, um homem com o dom da premonição, vizinho e amante da protagonista Alice. De modo entremeado à narração de Ciro, surgem os capítulos do livro que a própria Alice estava escrevendo, e estes, por sua vez, se alternam com trechos em itálico que não temos como saber se pertencem à narrativa de Alice – ou seja, se fazem parte de sua ficção – ou se são as suas próprias memórias, porque também em primeira pessoa.

Destacados graficamente com aspas, tampouco sabemos se o próprio livro de Alice é realmente ficcional ou se se trata de uma autobiografia, porém é possível tomá-lo como um lugar em que ela é livre para expressar sofrimentos e questionamentos, relacionados, sobretudo, à culpa que sentia por ter sofrido abusos. Lobo (1999, s.p.), reconhece a importância de a autora empreender “este percurso narrativo que parte da micro história para esmiuçar os meandros do patriarcado que levam ao silêncio, à mordaza, ao abuso e à morte trágica dos personagens femininos”.

No início da narrativa Alice Dumar já está morta. Ela, que era professora de inglês e literatura inglesa e desejava ser escritora, estava mais próxima da ideia de uma mulher comum do que a de algum sentido heroico que fosse “verossímil para a personagem feminina” (LOBO, 1999, s.p.). Assim, a estratégia narrativa de Coutinho é criticar a vitimização das protagonistas que se negaram a ocupar e desempenhar um papel específico.

A personagem se aventura para além dos limites estabelecidos pela sociedade patriarcal, colocando-se em risco. E com um agravo: os homens mais próximos que “deveriam” protegê-la não o fazem, como é o caso do padrasto que a violenta. Luiza Lobo explica:

Alice tem seu nome enredado com a história de Lewis Carroll (COUTINHO, 1991, p. 152), ao buscar se aventurar num mundo imaginário de espelhos, muitas vezes partidos. Em criança, sofre abuso sexual por tio Max; em adulta, vive o universo de violência e crime do Rio, um centro cosmopolita cercado de perigos; seguindo a indicação de seu sobrenome, Dumar, ao final da narrativa penetra, aparentemente em estado post mortem, no mundo do espelho de um hotel de Salvador chamado Praia Flats, que se revela a antecâmara do inferno, o que leva a narradora concluir que Salvador é a cidade-espelho (COUTINHO, 1991, p. 25), ou um teatro latino de espelhos. (COUTINHO, 1991, p. 157 apud LOBO, 1999, s.p.)

Há muitos elementos que caracterizam a personagem, tanto pelo narrador Ciro quanto pela própria Alice. Sabemos que ela era uma mulher inteligente, tinha "lábios grossos e sensuais, uns olhos machucados e lindos [...] corpo carnudo e atraente" (COUTINHO, 1991, p. 16); "nem magra nem gorda, nem feia nem bonita, nem rica nem pobre" (COUTINHO, 1991, p. 31); "tão composta e bem-vestida" (p. 35); "é uma mulher, à sua maneira, sofisticada" (COUTINHO, 1991, p. 77). Enquanto na opinião do narrador ela era tímida, reservada e um tanto esnobe, ela própria se define como "uma mulher que todo mundo acharia perfeitamente civilizada, educada, 'normal'" (COUTINHO, 1991, p. 149), "que até aprendeu a aguentar os trancos da vida [...] um tanto tola, ainda que, a meu jeito, esperta" (COUTINHO, 1991, p. 164). Como as outras mulheres da narrativa, uma mulher que deveria permanecer presa à lógica patriarcal, porém diferentemente daquelas, consciente da opressão vivenciada.

Os abusos do passado faziam parte do presente de Alice, por isso sua condição transtornada. Mas, ao mesmo tempo em que os abusos funcionam como um catalisador de sentimentos negativos que a levam a cometer crimes, uma vez que sua própria narrativa nos leva a concluir que ela havia assassinado dois homens – o padrasto abusador (no passado) e um homem que lhe trazia as recordações do abuso (no presente) – é possível tomar sua reação aos abusos como um ato de insurreição. Não mais permanecer passiva diante dos abusos e violências seria sua escolha.

As escolhas farão de Alice uma mulher fora do padrão esperado. Assim, mais uma vez, todo ato de rebeldia configurada pela recusa em atender às

expectativas dos demais (família, amante, tio Max) levaria a uma pena – seu silenciamento. Assim como ocorre com outras personagens da literatura brasileira, como é o caso de Maria do Carmo, de *A normalista* (Adolfo Caminha, 1893) ou Madalena, de *São Bernardo*, ambas também professoras, acontece a punição, não obstante os abusos sofridos. Entretanto, conforme já assinalamos, Alice extrapola sua posição de vítima e passa a um lugar de agência diante da violência sofrida. Além disso, ao contrário de narrativas canônicas em que o silêncio significa o fim, *O caso Alice* aponta para a subversão por meio da escrita.

Essa condição ambivalente da personagem também se apresenta como uma estratégia escolhida pela escritora; a ambiguidade está presente em toda a narrativa, em especial no fato de não termos garantia se o livro que Alice está escrevendo é biográfico ou ficcional. Segundo a Alice narradora, a personagem Alice é enteada do tio Max, por quem tinha sido abusada e que já tinha antecedentes como pedófilo. Ela o teria assassinado, quando tinha em torno de 13 anos, mas o caso teria sido abafado e a causa da morte ficou sendo um ataque do coração. Em seu livro, ela confessa ter dado um tiro em seu rosto, com a arma da própria vítima. Mas a questão é inevitável: estamos diante de um fato ou de uma projeção (ficcional) de seu desejo?

Peças perdidas de um quebra-cabeça que, durante toda minha vida, durante toda sua vida, Alice, andamos procurando. Até que, um dia, levantamos os braços, com um revólver agarrado com as duas mãos, fizemos pontaria para o rosto de um homem – de todos os homens? – e baixou a escuridão. (COUTINHO, 1991, p. 107)

Seu desejo ao atirar contra um homem era acertar todos ao mesmo tempo, evidenciando o trauma que os abusos deixaram em sua vida.

De dentro da ambiguidade emerge a metáfora do espelho (XAVIER, 1991): Alice é um sujeito em constante busca de si, que se compreende plural e, por isso, ambígua e contraditória: “Alice que agora me vem multiplicada, há uma terceira e uma quarta Alices, uma quinta também, interminavelmente, como um labirinto de espelhos. São extintas Alices que vêm, as que restavam apenas nas gavetas de velhas fotografias...” (COUTINHO, 1991, p. 67). A personagem está diante dos cacos que a constituem e que juntos possibilitam enxergar outras tantas, inclusive aquelas que já haviam sido extintas.

Outro aspecto interessante é a ênfase na violência vinculada aos espaços: a casa, a joalheria e a escola eram os lugares onde ocorriam os abusos. Sobre a escola, ela diz: “... aquela casa era uma escola, uma das melhores da cidade, a escola para meninas onde estudei, ali onde aprendi que tudo era pecado e havia coisas sobre as quais não se devia falar nunca, sob pena dos piores castigos” (COUTINHO, 1991, p. 125). Foi ali que essa mulher comum, “neutra”, que agora era professora de inglês, “aprendeu [...] sobre castigo e punição com fogo do inferno, até para maus pensamentos” (COUTINHO, 1991, p. 129). Evidencia-se a violência psicológica impetrada a estes sujeitos em formação nestes espaços que teriam a função de protegê-la. Para Lobo, a relação de Alice com o espaço aponta para algo previsível numa sociedade patriarcal:

A história dela, como se apresenta, a partir de um determinado locus marcado e de um determinado sujeito de enunciação particular, apresenta a casa como o microcosmo do mundo: um mundo que, para mais além da casa, na metrópole, imerge na barbárie e na arbitrariedade, em especial contra as mulheres. (LOBO, 1999, s.p.)

Assim, caminhar na rua se converte numa tentativa de se reconhecer e reconhecer seu passado, de entender como é possível essa Alice ser uma “remota imagem, labirinticamente refletida, mil vezes multiplicada” (COUTINHO, 1991, p. 129); como “Em alguma outra parte, à distância de anos-luz, vive uma outra Alice, em seu cotidiano de professora de inglês...”? (COUTINHO, 1991, p. 129), pergunta para a qual, aparentemente, ela não encontra resposta.

Não obstante a formação recebida, com ênfase no pecado e na culpa, e os abusos físicos sofridos dentro da própria casa, Alice se configura como uma mulher em constante procura por respostas. Uma ajuda profissional se torna um suporte importante, por isso ela busca a terapia: “Porque dentro de mim, dentro de você, Alice, ficou presa e sufocada uma menina ofendida. E dessas crianças congeladas são feitos os santos, os loucos e os assassinos” (COUTINHO, 1991, p. 141). Em um movimento psicanalítico, a mulher Alice enxerga dentro de si a criança Alice, por meio da qual tenta se autodefinir:

Alice que se casou com um engenheiro promissor em quem ninguém adivinharia a futura vítima de invisibilidade, Alice a mulher que não teve filhos, embora pensasse que os desejava, Alice que mudou de cidade e sentiu dificuldade em se adaptar a um novo ambiente, a novas relações, Alice que lê Shakespeare e assiste à televisão, que vai ao cinema, à praia, que às vezes recebe amigos para uma bebida e uns salgadinhos, Alice que passou a se comportar como descasada, fez novos amigos, teve alguns casos e começou a trancar James no quarto dos fundos, fingindo que era sem querer. Alice, com um segredo que lhe emprestava ao olhar uma expressão vaga, talvez de tédio ou tristeza, talvez de reprimido horror. O crime, claro, do qual me esqueci, do qual você se esqueceu, Alice, por longos anos. O crime lembrado afinal, quando ergui os braços, quando você ergueu os braços, com uma arma agarrada com as duas mãos etc. (COUTINHO, 1991, p. 129)

A partir desse fragmento, revela-se a tomada de consciência de que o passado pesava e precisava ser rememorado, ainda que ninguém ouvisse, nem as diretoras, nem as professoras, nem outras mulheres. Nesse sentido a escrita emerge não só como um catalisador de sua busca de si, de uma libertação do passado, mas também como um contraponto aos espaços que tentaram aprisioná-la, uma vez que o espaço ficcional que criaria para si se torna sua estratégia de sobrevivência.

Finalmente, o projeto de Alice de seguir em sua busca é interrompido, pois, após sua morte, *Ciro*, obcecado por saber do paradeiro de Alice, invade seu apartamento e se apropria dos seus manuscritos. Estamos diante, mais uma vez, de um homem que passa a ocupar a posição de porta-voz da narradora “oficial”, e tem o poder de decidir o que fazer com seus originais: um dia, talvez, ele levaria toda aquela história ao público sob a forma de um romance autobiográfico com “o que sobrou do livro de Alice” (COUTINHO, 1991, p. 170). Nesse sentido, podemos concluir que a Alice seria finalmente silenciada, porém, como num jogo de espelhos, o metaliterário se acentua, expondo mais uma vez a ambiguidade como ponto fundamental do romance: acabáramos de ler o livro da Alice.

*ÀS SEIS EM PONTO* (1998) DE ELVIRA VIGNA

Elvira Vigna (1947-2017), reconhecida escritora, jornalista, artista e ilustradora, em seu romance *Às seis em ponto* (1998) também aborda o tema da violência, o que não seria uma surpresa, pois, segundo Virginia Leal, os romances de Vigna “trabalham em um gênero literário ‘falsamente’ policial. Apesar de suas narrativas poderem ser assim ‘vendidas’, pois sempre aparecem cadáveres, policiais e crimes, não é a ‘resolução’ de um assassinato o principal mote do enredo” (LEAL, 2012, p. 44).

Em *Às seis em ponto*, prêmio Cidade de Belo Horizonte de melhor romance, temos uma narrativa conduzida por uma narradora em primeira pessoa, Maria Teresa, cuja vida vai se descortinando entremeada de pequenas crônicas de vidas privadas (ou nem tanto) das pessoas que cruzam seus caminhos.

O foco narrativo em primeira pessoa, aparentemente o predileto da autora, evidencia lhe uma característica importante: suas “narradoras são habilidosas, na medida em que estruturam seus relatos conforme seus interesses em (re)velar o que é possível ou desejável” (LEAL, 2012, p. 44-45). Segundo a própria autora, Maria Teresa, a narradora de *Às seis em ponto*, surpreende porque é impotente – ela tem dificuldade em contar uma história que se passa em um fim de semana, justamente durante um fim de semana similar em vários aspectos àquela: “A dificuldade de contar para seu companheiro e a dificuldade de contar para o leitor, igual” (VIGNA, 2011, s.p.). Assim, leitoras/es e narradora enfrentam os mesmos obstáculos: dificuldade de racionalizar, verbalizar e de se individualizar. Essa dificuldade se expressa, inclusive, no fato da narradora ser nomeada de diferentes formas: Maria Teresa, Titica, Tequinha, Teleca etc., em contraposição a personagens posteriores da autora que nem chegam a ser nomeadas, como é o caso de *Deixei ele lá e vim* (2006) e de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012).

A personagem-narradora Maria Teresa se inscreve no “rastro do vivido”, no “andar na rua ou na vida”, o que significa dizer que ela tem consciência de que sua narração é processo e, por isso, instável e livre da obrigação de apresentar explicações (VIGNA, 2011). É proposital, portanto, que essa narradora não seja uma “guia confiável” porque também ela está incluída na relação/processo que é a narrativa.

Se num primeiro momento a narrativa aponta para um despertar de memórias devido à notícia da morte do pai, aos poucos entendemos que há um

mistério em sua infância e que este poderia ser desvendado. A busca por um quadro que comprovaria aquilo que ela acreditava ter acontecido, ao final, revela outra coisa. Nesse sentido, *Às seis em ponto*, referência ao horário em que Maria Teresa despertava todos os dias durante toda sua vida, tem como cerne a violência (ou violências) sofrida que, como um segredo misterioso, percorre toda a narrativa.

À medida que busca o quadro (e a verdade), Maria Teresa vai apontando para as relações que estabelece com seu entorno. Para nossa análise, nos interessam as relações familiares e as violências que as engendram, porém já partimos do pressuposto de que será limitada nossa compreensão, uma vez que só temos um ponto de vista.

Sabemos muito pouco sobre a irmã da protagonista, Clotilde, e quase nada sobre a mãe. Para esta, havia uma hierarquia a ser seguida e uma imagem a ser preservada, mesmo que às custas da violência paterna:

Namorado era um problema, se tínhamos de chegar às 9h30 e chegássemos às 9h40 haveria um escândalo, com latas de azeite arremessadas durante o jantar, murros na mesa, cadeira que ele quebrava no chão e depois ia para o quarto, batendo a porta, minha mãe torcendo as mãos, nos culpando de tudo: iríamos matá-lo do coração se continuássemos assim. E o que diriam os vizinhos. (VIGNA, 1998, p. 90)

Por ser uma mulher adulta e independente, Maria Teresa só as via em momentos especiais como, por exemplo, a morte do pai.

Clotilde é professora na área de Odontologia, embora tenha sonhado em ser médica. Do ponto de vista da construção social dos papéis de gênero, a separação de atividades de acordo com o sexo/gênero ainda é comum na sociedade contemporânea, o que se traduz na escolha compulsória por determinadas carreiras, fator que leva muitas mulheres à frustração profissional, algo que acomete Clotilde.

Durante o tempo que esteve casada, ela atendia no consultório que dividia com o marido, porém, após a separação, teve de voltar a viver com os pais numa cidade pequena e começar a dar aulas na faculdade de Odontologia da pequena cidade de Miracema. Separada, Clotilde tinha uma filha e mantinha há pelo menos dez anos um relacionamento com Jorge, de quem era a “namorada oficial”, mas por quem não era reconhecida como tal. Descrita

pela narradora como uma mulher comum, de poucos arroubos e instável emocionalmente, são poucos os elementos que a caracterizam: alguém que aceita passivamente os papéis tradicionais que lhe vão sendo impostos – filha obediente, esposa, mãe, namorada.

Há também poucas evidências sobre a relação entre as irmãs; são bastante diferentes e, em alguns momentos de comparação, pode-se notar certo mal estar da parte de Maria Teresa, como no seguinte trecho: "eu tenho os homens por raiva e ela porque não consegue estender a mão nem para pegar alguma coisa que está logo ali [...]. Ela tem os homens que aparecem, para ela eles aparecem" (VIGNA, 1998, p. 93). Maria Teresa tinha uma relação aparentemente duradoura com Haroldo, que desde o início aparece como seu interlocutor. É para ele que ela deseja contar sua história e seus segredos. Diante de outros homens, ela se posiciona forte e decidida: "Não tenho paciência para teatro de homem" (VIGNA, 1998, p. 21). Por outro lado, a relação com o pai nunca tinha sido amigável.

Já nas primeiras páginas ela conta do recebimento do telefonema para informar da morte do pai. Distante geograficamente da cidade onde a família e o pai, agora morto, estavam, Maria Teresa teria que se deslocar para lá. Este deslocamento desencadeia o processo mais intenso de desvelamento pessoal por que ela se autoriza passar.

Existe o fato de o pai ser abusador, mas agora ele estava morto e lembranças do homem e sobre o que ela sabia a seu respeito começam a emergir. Ela sabia que, quando criança, ele fora abusado pelo irmão sete anos mais velho e por isso sentia uma raiva do mundo, segundo a narradora:

...e eu fico pensando que tanta raiva meu pai teve do mundo, uma raiva tão grande, abrangendo o mundo inteiro, seus habitantes e lugares, e isso desde sempre e até morrer, semana passada, dentro de uma banheira, eu fico pensando que essa raiva, parte dela nasceu dele menino, nos cantos escuros, atrás da banheira do quintal da casa do pai dele, nos gemidos abafados de sua boca espremida contra a terra do chão, quando não havia ninguém por perto, as pernas trêmulas que lhe dificultavam tornar a puxar correndo a roupa para cima, a vergonha enorme, a dor, o susto, ninguém, ninguém para ajudar, a risada ofegante do irmão, ninguém pode saber, nunca vão saber. (VIGNA, 1998, p. 37-38)

Eurídice Figueiredo (2019) explica que se o tema do incesto foi evitado pela tradição literária, isso tem se alterado dentre as escritoras contemporâneas, que têm de modo mais frequente feito esta denúncia. Este tema tabu, lembra a crítica, é uma forma de violência sobre a qual se pretendeu silenciar praticada, muitas vezes, por pessoas que também sofreram abusos na infância. Ao contar o que sabia sobre o abuso que o pai sofreu, a narradora está lançando luz à ideia de um ciclo de violência que recai sobre as gerações seguintes, sobre meninos e meninas. Não há evidências no romance se a mãe soube em algum momento do que aconteceu com a filha, o que também denota um alheamento em relação ao que ocorria no âmbito doméstico, cuja figura paterna tem a última palavra.

Maria Teresa revela algumas de suas lembranças em que, ainda menina, vestida de camisola, era obrigada a posar de modelo para o pai, às seis da manhã, como se fosse a infanta Margarita, do quadro do pintor espanhol Diego Velázquez (1656); do mesmo modo, seu pai a espiava pela janela do banheiro, “Para que eu não espresse minhas espinhas de adolescente, berrava ele. Para que eu não deixasse a água do chuveiro escorrendo enquanto ficava sentada na borda da banheira, em desperdício inaceitável de água e gás...” (VIGNA, 1998, p. 44).

Todas estas lembranças que a perseguiram como fantasmas precisavam desaparecer, por isso ela resolve ir ao encontro do seu pai para finalmente tirá-las a limpo. Sem aviso prévio, ela dirige até a pequena cidade e encontra seu pai sozinho, pois sua mãe, irmã e sobrinha haviam viajado para um evento. Diante do pai surpreendido pela visita, ela o questiona sobre o quadro. Nesse momento o mistério se revela: o abuso era real? Maria Teresa acaba descobrindo que sim, ao se deparar com um quadro mal pintado no qual há uma menina retratada; porém a vítima era sua irmã Clotilde.

E é impossível saber se antes disso eu já achava que tinha sido eu, menina, sem a camisola, a posar para meu pai ou se eu fui achando, durante essa pesquisa por motivos profissionais, que tinha sido eu a posar nua na pose da infanta espanhola, em um quartinho às seis horas da manhã, descobrindo-inventando, mas é incrível, porque eu me lembro. Chego a sentir outra vez o frio na pele nua. E, no entanto, não era eu. (VIGNA, 1998, p. 72-73)

Neste momento, diante da dissolução das lembranças, a protagonista tenta explicar pra si mesma:

Acho que eu devo ter visto minha irmã posando nua para meu pai e a vontade de que fosse eu – inveja, ciúme – fez com que eu transferisse o que era uma visão para o que poderia ter sido uma sensação. Pode ter sido também uma tentativa de proteger minha irmã, porque embora a diferença de idade entre nós seja pequena, eu sempre me senti muito irmã mais velha. Algo no sentido: é melhor que seja eu porque eu saberei lidar com isso e ela não. (VIGNA, 1998, p. 108)

A dificuldade que Maria Teresa tem de narrar de que fala Vigna se converte em desespero, pois não haveria o que narrar, supostamente. Figueiredo (2019), referindo-se aos estupros de crianças e adolescentes, lembra que o trauma pode durar a vida toda:

A memória do trauma não é dizível, não é objeto da fala, a memória do trauma é recalçada, é mandada para o porão do esquecimento. No entanto, não pode haver esquecimento tampouco, a causa do trauma se resolve lá no fundo da inconsciência, causando sintomas, doenças psíquicas, como mostrou a psicanálise. (FIGUEIREDO, 2019, p. 142)

Dirigindo-se ao seu interlocutor ela se assume uma inventora que viveu uma ilusão: “Haroldo, eu estive em Miracema sexta-feira passada, dia em que meu pai morreu, e vi-revi um quadro e não era o quadro, Haroldo, eu inventei, eu tinha inventado tudo. Esses anos todos eu vivi, na minha cabeça, com um quadro que nunca existiu” (VIGNA, 1998, p. 45).

Ao mesmo tempo, o encontro com o pai na noite da ocasião de sua morte, fato que permaneceria oculto para todos, se converteu em um novo mistério que a perseguiria:

Não sei por que tive a raiva que tive, talvez ele também nunca tenha sabido por que, ou como, exatamente, ficava com tanta raiva. Somos parecidos. O problema é que somos parecidos. Quando ele caiu dentro da banheira, com meu empurrão, a toalha que estava enrolada na sua cintura também caiu e eu saí, apavorada. [...] O vizinho que era médico mentiu ao afirmar que tinha sido morte instantânea. Ouvi alguns barulhos de água atrás de mim e foi isso que fez com que eu me mexesse, minhas pernas se mexessem, eu fosse para o carro. Pensei que meu pai iria sair da banheira, todo

molhado e nu, ao meu encaço e corri como não corria há muito tempo. (VIGNA, 1998, p. 123-124)

A narrativa de Vigna deixa mais dúvidas do que certezas, exatamente como ela pretende que seja. Pode-se inclusive argumentar estamos diante de uma narradora cujo ponto de vista é limitado e mente ao tentar (re) construir os cacos de suas memórias. Porém, este falseamento pode ser interpretado como uma tentativa de se encontrar. Ao mesmo tempo em que a pessoa teria, nestes casos, dificuldade de falar sobre o fato, ela poderia denegá-lo, afirmando que não existiu ou mesmo duvidando da sua memória (ABRAHAM; TOROK, 1995 apud FIGUEIREDO, 2019). Diferente de sua irmã Clotilde, sobre quem não sabemos o que sente ou qual o impacto do abuso sobre sua vida, Maria Teresa assume o quanto os fatos do passado, sejam eles reais ou não, afetam sua vida e tenta verbalizá-los.

E a questão não é se devemos acreditar nas palavras da narradora ou não, mas o porquê ela as diz.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o período em que foram publicadas – 1991 e 1998 –, ambas anteriores às leis mais severas para proteger as mulheres, as obras de Sônia Coutinho e Elvira Vigna já deixavam evidente a imprescindibilidade de se trabalhar artisticamente o tema da violência contra as mulheres. As autoras nos convidam a olhar para a condição das mulheres envolvidas e quais suas estratégias para sobreviver.

Diante dos números da violência aqui apresentados brevemente, entendemos que resgatar narrativas escritas por mulheres que trazem a violência de gênero/doméstica como ponto central se tornam importantes por evidenciarem as diferentes formas como estas violências se manifestam.

E ao mesmo tempo em que as escritoras se mostram sensíveis ao tema, elas não deixam de evidenciar de modo verossímil as nuances dos abusos e violências.

Em ambos os textos, a ambiguidade surge como uma estratégia coerente com aquilo que as personagens representam: mulheres que buscam alternativas para viver/sobreviver. A ambiguidade é apontada como típica da literatura de autoria feminina pós anos 1990, em que a mulher é, não raro,

representada em busca de si. Na terminologia de Elaine Showalter (1994), trata-se da fase fêmea (*female*), a fase da autodescoberta feminina, na qual, não por acaso, aparece a possibilidade de agência feminina diante da opressão/violência sofrida.

Tanto Alice como Maria Teresa tentam reconstruir suas memórias e verbalizá-las: a primeira por meio da escrita endereçada talvez pra si própria, a segunda para alguém em quem ela confia. E mesmo sendo vítimas elas se posicionam como sujeitos cujo controle de suas vidas está justamente no fato de poder falar, mesmo depois de morta.

Reiteramos a urgência do debate em torno das múltiplas violências acometidas contra mulheres de todas as cores, classes, idades, a partir de narrativas ficcionais como as aqui apresentadas, nas quais os modos de representação lançam luz às formas de silenciamento que acabam por contribuir para que algumas práticas se perpetuem.

## REFERÊNCIAS

COUTINHO, Sônia. *O caso Alice*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

DUARTE, Constância L. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima et al. *Falas do outro: literatura, gênero, identidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, p. 229-234.

FIGUEIREDO, Euridice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, v. 32, p. 137-149, jul./dez. 2019.

GOMES, Carlos Magno. *Marcas da violência contra a mulher na literatura*. *Revista Diadorim, Rio de Janeiro*, v. 13, p. 01-11, jul. 2013.

LEAL, Virginia M<sup>a</sup> Vasconcelos. Campo literário e identidades de gênero: diálogos (im)possíveis entre Editora Malagueta e Elvira Vigna. *Iberic@l*, n. 2, p. 37-50, 2012.

LOBO, Luiza. Micro-história e narrativa: o "ciclo dos romances de crime" de Sonia Coutinho. VI Congresso da Associação Internacional de

Lusitanistas. *Anais...* Online, Rio de Janeiro, Eco, UFRJ, 1999.  
Disponível em:  
<<[http://www.geocities.ws/ail\\_br/microhistoriaenarrativas.html](http://www.geocities.ws/ail_br/microhistoriaenarrativas.html)>>  
Acesso em: 12 dez. 2015.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SHOWALTER, Eliane. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa B. de. (Org.). *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 23-57.

SÛSSEKIND, Flora. Desterritorialização e a forma literária. Literatura brasileira contemporânea e a experiência urbana. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 10, n. 8, p. 60-81, 2005. Disponível em:  
<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/19619> Acesso em: 28 jul. 2021.

VIGNA, Elvira. *Às seis em ponto*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

VIGNA, Elvira. *Em busca de um narrador*. 2011. Disponível em:  
[www.vigna.com.br](http://www.vigna.com.br)>> Acesso em: 12 mar. 2016. [texto-base para o vídeo “narradores”, do professor Leonardo Tonus para o site Estudos lusófonos da Sorbonne IV, em agosto de 2011.]

WAISELFISZ, Julio J. *Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*. 1. ed. Flacso: Brasília – DF, 2015. Disponível em:  
[www.mapadaviolencia.org.br](http://www.mapadaviolencia.org.br) Acesso em: 12 abr. 2021.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia (Org.). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 9-16.

## CAPÍTULO 2

---

### VIOLÊNCIA E DESIGUALDADE DE GÊNERO EM “*A CABELEIREIRA*”, DE INÊS PEDROSA

Graziela Ramos Paes

Taciane Aparecida Couto

#### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os dados sobre violência contra a mulher continuam alarmantes, mesmo que medidas já tenham sido tomadas, como a criação da Lei brasileira Maria da Penha (11.340/2006), configurada como “violência doméstica e familiar contra a mulher, qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”<sup>1</sup>. Todas essas formas de violência são praticadas com frequência contra as mulheres do Brasil e do mundo.

Carla Bessanezi, estudiosa que reflete sobre as questões que dizem respeito ao feminino, especialmente no contexto brasileiro dos anos 50, nos lembra que “a mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura” (BESSANEZI, 2004, p. 608-9). Diante desse contexto patriarcal extremamente restritivo, que delineava o papel da mulher e as condições sociais e morais a que estava sujeita, esse tipo de violência foi naturalizado, permanecendo uma prática que, mesmo diante de relevantes avanços jurídicos de proteção, continua ocorrendo na sociedade.

A violência contra a mulher tem sido um dos assuntos abordados nas produções artísticas da atualidade, tais como os escritos de autoria feminina na literatura contemporânea, a exemplo do conto “A cabeleireira”, da escritora portuguesa Inês Pedrosa. Nascida em 1962, em Coimbra, Portugal, a autora é

---

<sup>1</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm). Acesso em: 14 jul. 2021.

licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Trabalhou na imprensa, na rádio e na televisão, recebendo vários prêmios jornalísticos, além de ter sido diretora da Casa Fernando Pessoa entre 2008 e 2014. A autora já publicou mais de 18 livros.

O conto “A cabeleireira” está presente no livro *Fica comigo esta noite*, de 2007. O conto traz a história de uma mulher, inominada, que exerce a função de cabeleireira em um salão de beleza. Ao contar sua história para outra mulher, ao mesmo tempo em que corta os cabelos dela, a protagonista relata acontecimentos de sua infância até a vida adulta, cercados de casos de violência e opressão. Pedrosa é uma autora que vem mostrando sua posição crítica em relação ao modo como as mulheres são vistas na sociedade. Em uma entrevista para Carlos Costa<sup>2</sup>, em 2010, ela afirma que:

A literatura portuguesa fala pouco de sexo e quando fala é metaforicamente. Por exemplo, *As Novas Cartas Portuguesas* [escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa em 1972], que retrata a ascensão do desejo das mulheres e ainda hoje é criticado pela sociedade, ou seja, essa questão ainda não está resolvida e por isso tenho necessidade de falar sobre esse assunto. O feminismo ainda está associado à forma de comportamento das mulheres. Na época da Margaret Thatcher me irritava ouvir que ela “era uma mulher que agia como homem”. As mulheres têm o direito de agir como quiserem, os homens sempre tiveram esse direito. As mulheres não precisam ser todas maternais, santas, educadinhas, gostar apenas do amor.

O estereótipo feminino é uma das questões centrais que Pedrosa trabalha em seu conto. Inicialmente apresentando uma personagem oprimida em relação às esferas sociais que compõem sua vida, vemos uma mudança no discurso da personagem, que passa a relatar episódios nos quais ocorre uma quebra com valores patriarcais.

Rosiska Darcy de Oliveira reflete sobre questões relacionadas às mulheres em *O elogio da diferença: o feminino emergente* (2012). Para a pesquisadora, um dos meios de emancipação das mulheres foram as artes,

---

<sup>2</sup> Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/getulio/article/viewFile/61995/60154>. Acesso em: 14 jul. 2021.

sobretudo a literatura, uma vez que esta permitiu que ocorresse uma espécie de libertação da “prisão social” que as cercava. Podendo expressar suas opiniões, as escritoras transgrediram as normas sociais, abordando temas que não eram tratados na literatura masculina.

Percebemos então que o discurso de Pedrosa vai ao encontro do pensamento de Rosiska, uma vez que esta alega que a primeira conquista do movimento de mulheres enquanto minoria ativa “consistiu, precisamente, na quebra do consenso ideológico que envolvia a definição de masculino e feminino. O discurso masculino sempre definira o que é uma mulher normal, seu lugar, seu papel, sua imagem e sua identidade” (OLIVEIRA, 2012, p. 88). Inês Pedrosa vai ressaltar também em seu conto o posicionamento de que as mulheres não precisam da afirmação do discurso masculino para a normatização de suas vidas.

## LITERATURA COMO TRANSGRESSÃO FEMININA

No conto temos uma narrativa em primeira pessoa. Não conhecemos a voz da cliente, apenas os relatos da cabeleireira. O cenário do conto se concentra num salão de beleza, espaço considerado predominantemente feminino. Um dos aspectos mais relevantes na narrativa é como, a priori, a cabeleireira relata sua vida num tom de submissão. Não é à toa que o conto se inicia com uma epígrafe bíblica: “Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a terra” (PEDROSA, 2007, p. 41).

A sociedade patriarcal, por muito tempo, naturalizou os casos de violência contra a mulher, constituindo um traço de sua cultura dominante. São as próprias mulheres que vêm lutando para combater essa realidade. Assim, “A Cabeleireira” chama-nos atenção para a violência que já se inicia ainda na fase infantil da vida das mulheres. O primeiro relato da cabeleireira perpassa suas memórias de criança quando um tio, irmão de sua mãe, a abusa sexualmente:

Eu tinha quatro ou cinco anos. Depois começou a mexer-me no corpo, subia com os dedos por dentro das minhas cuecas e eu dizia «não gosto, tio, desculpe, não gosto, desculpe» e ele ria-se e dizia que não desculpava nada, que eu não tinha que gostar ou não gostar, que as meninas pequenas não têm opinião. A minha mãe dizia-me isto muitas vezes, que as meninas não têm opinião. (PEDROSA, 2007, p. 41)

Neste relato, além da violência sexual sofrida pela personagem do conto, é nítido como as mulheres já passam a ser menosprezadas na infância. A frase “as meninas pequenas não têm opinião” revela que desde muito pequenas as mulheres estão subjugadas ao pensamento patriarcal. Quando a própria mãe repassa para a filha o discurso de que as meninas não têm opinião, podemos inferir que na fase adulta a opinião das meninas também não será levada em consideração. E, deste modo, a cabeleireira habituou-se a sofrer calada cada percalço de sua vida, até que no fim do conto mostra-se uma mulher empoderada como veremos.

Os anos passam e, já adulta, a cabeleireira que se tornou uma documentalista apaixonada-se por um homem que é âncora de um canal de TV. O casamento logo acontece e com ele surgem as primeiras agressões. Inicialmente, sentia-se coagida pelo marido nas menores decisões cotidianas e, por não se sentir uma mulher bonita, acreditava que devia seguir os padrões impostos pela sociedade. Ao rememorar o casamento, a primeira lembrança já são os dizeres do marido de que a mulher tem que ser sempre nova: “Uma mulher que se preze tem que ser sempre nova” (PEDROSA, 2007, p. 41).

É nos relatos da traição do marido que percebemos a agonia e o sofrimento da cabeleireira, mas, ainda assim, ela subtraía a culpa do marido, acreditando que sua beleza era tanta que as outras mulheres o cercavam: “O meu marido era muito bonito, a culpa não era dele” (PEDROSA, 2007, p. 42).

Com as constantes depreciações e traições do marido, acostuma-se a sofrer e vê no choro uma espécie de redenção dos sentimentos, contudo se culpa por não saber dosar as lágrimas acreditando que o choro em demasia afasta os homens: “O choro amacia a pele, rejuvenesce-a. [...] E às vezes comove os outros. Os homens comovem-se com o choro das mulheres, desde que não seja muito repetido. Foi esse o meu erro; não soube dosear as lágrimas. Estava viciada nelas” (PEDROSA, 2007, p. 42).

Após descobrir uma nova traição, a cabeleireira decide perdoar o marido e é nessa reconciliação que toma sozinha a decisão de engravidar. Afinal, via a maternidade como um poder feminino, um poder tão grande concedido apenas às mulheres.

Mas de repente pareciam que o poder de gerar um novo ser era uma força feminina que devia ser exercida. Contra ninguém, só a favor do futuro. Do prolongamento da infância através da vida. Afinal

de contas, esse poder fora oferecido às mulheres, um poder tão grande que tinha acabado por enlouquecer os homens. (PEDROSA, 2007, p. 42)

Foi então através da figura de um filho que a personagem acreditou que um amor absoluto e verdadeiro nasceria novamente entre ela e seu marido. Nesse ponto, podemos subentender que para ela a maternidade cumpria não só com a obrigação da mulher perante a sociedade formando a tríade: matrimônio, filho, família, como também a concretização do amor entre o casal, resultando em um laço perpétuo entre eles. Retomando Bessanezi (2004), percebemos que durante muito tempo a feminilidade foi marcada pela vocação à vida doméstica, enquanto a masculinidade era marcada pela iniciativa, participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura.

Para a personagem, a esperança de que o filho poderia propiciar felicidade à vida conjugal logo foi frustrada quando, ao saber da gravidez, o homem sugeriu o aborto e a atacou veementemente com hostilizações que lhe feriram psicologicamente: “Chamou-me presunçosa: julgas-te tão importante que tens que ser eternizada? [...] Essa criança é capaz até de nascer atrasada mental, já pensaste?” (PEDROSA, 2007, p. 43).

O lado obscuro do marido revelava-se cada vez mais à medida que a barriga da cabeleireira crescia:

Atirou-me ao chão e desatou aos pontapés nessa barriga que o afrontava. Tentei proteger o meu filho, mas não fui capaz. Desmaiei. E só isso que até hoje não me perdoou: não ter sido capaz de me fechar em concha sobre o meu bebé, não ter sido capaz de evitar a sua morte. (PEDROSA, 2007, p. 43)

A violência física ocorre aqui de maneira brutal e leva ao aborto do filho tão esperado pela mulher. A agressão se concretiza pela morte do outro e, dessa maneira, perpassa tanto as marcas físicas quanto psicológicas da mulher.

Constância Lima Duarte em “Gênero e violência na literatura afro-brasileira” (2010), aponta que, independentemente do espaço geográfico, não se passa uma semana sem que os noticiários mostrem assassinatos de mulheres cometidos por companheiros, seja por ciúmes ou por vingança. Não há um único dia sem que uma mulher seja espancada, maltratada, violada, apenas pelo simples fato de ser mulher. Além de toda a violência física, Constância enfatiza

as marcas que não são visíveis no corpo, como a humilhação, a depreciação, as ofensas que marcam e alteram o psicológico das mulheres.

Deste modo, no tecer narrativo de “A Cabeleireira” percebemos que a violência contra a mulher acontece nas várias classes sociais. Ela, uma mulher com um bom emprego; ele, um jornalista afamado. Assim, como pondera Carlos Magno Gomes no artigo “Marcas da violência contra a mulher na literatura” (2013), a mulher é vítima não só de um agressor, mas de uma prática cultural. Existem diferentes tipos de violências simbólicas e físicas que permeiam a rotina e a intimidade do casal. Entre essas violências estão: xingamentos, empurrões e espancamentos que causam marcas corporais graves. Apesar de sofrerem com o cenário de opressão, a maioria das mulheres não denuncia os companheiros por medo ou por não ter condições financeiras para se sustentarem: “A dependência física e afetiva se mistura em muitos casos. Diversos estudos constatam que sempre há uma esperança de o companheiro mudar e a família ser reestruturada” (GOMES, 2013, p. 5-6).

No conto, a esperança de ver o perfil do marido mudar foi depositada no filho, mas, ao invés de se transformar em um marido dedicado, feliz com o nascimento próximo da criança, o homem se transformou em um indivíduo violento que provocou a morte do filho ainda no ventre da mulher.

A cena que sucede o espancamento tem início com um relato autodescritivo de submissão: “O meu tio queria o meu corpo infantil, [...] os professores queriam que eu estudasse, os meus pais queriam que eu tivesse boas notas e arranjasse um emprego seguro e um marido bem instalado, e eu cumpria” (PEDROSA, 2007, p. 45). Nesse contexto, a protagonista é o arquétipo de mulher que demonstra obediência em todas as esferas de sua vida. O relato é precedido pelas ameaças do marido, e novamente a cabeleireira ratificara sua passividade e sua impossibilidade de fala quando, por medo, decidiu não denunciar a agressão que levava ao aborto.

Para Gomes (2013) é a violência psicológica na forma de ameaças que faz com que a mulher não denuncie seu agressor, mesmo para os parentes mais próximos a mulher se sente intimidada a não expor sua condição de vítima, como podemos observar na fala da cabeleireira: “não podia dizer a minha mãe que era ele a escada por onde eu tinha caído” (PEDROSA, 2007, p. 44).

Ainda conforme Constância Lima Duarte (2010), a violência simbólica atua além da física, permeia no psicológico, por meio de palavras que agridem

a imagem da mulher, que a inferiorizam, expondo-a ao ridículo. Constância discorre que esse tipo de violência é uma das principais causas da insatisfação da mulher no contexto familiar, pois essa violência leva ao desamor e à solidão.

No conto, a violência simbólica atinge o emocional da cabeleireira de um modo tão cruel que faz com que ela se acostume a se sentir inferior: “Eu estava habituada a que ele me chamasse estúpida, e repetisse que eu nunca havia de ir longe. Estava habituada a que ele desprezasse o meu trabalho e me achasse uma ignorante”. (PEDROSA, 2007, p. 46).

A solidão também é sentimento constante em sua vida, como na descrição do Natal. A protagonista é quem realiza sozinha todos os preparativos para a festividade, enquanto o marido se divertia pelas ruas. “Naquela noite, eu estava a fazer os embrulhos de Natal. O Natal, já se sabe, é uma coisa de mulheres” (PEDROSA, 2007, p. 46). Além da solidão, percebemos novamente a mulher ligada às tarefas domésticas, aquela que está em casa cuidando da felicidade dos seus entes queridos.

O desfecho da passagem de Natal surpreende quando a cabeleireira toma uma atitude inesperada ao ser criticada pela consistência de um alimento, que preparava para o jantar. A mulher que estava em casa organizando o Natal e preparando a comida à espera do marido reage pela primeira vez as suas agressões:

Tinha o jantar pronto, ao lado do microondas. E ele chegou, nem me cumprimentou, foi para a cozinha, pegou numa colher de pau e começou a analisar o puré de batata. Parece mentira, mas o que desencadeou a morte dele foi a consistência do puré de batata. Ele disse que o puré estava aguado, e que eu tinha feito de propósito, porque sabia que ele gostava do puré bem sólido. Avançou para mim com a colher de pau na mão, lembro-me de o ver entrar na sala, em câmara lenta, com os olhos a faiscar de ódio. (PEDROSA, 2007, p. 46)

Uma mulher espancada, mutilada pelas violências simbólicas reagiu de forma a também usar a violência. Vítima do próprio meio opressor e violento em que vivia, acaba por matar o marido para sua própria proteção, desferindo-o golpes de tesoura:

Lembro-me de olhar para a tesoura com que cortava as pontas dos laços dos presentes de Natal e de a ver brilhar no escuro. Sim, de

repente ficou tudo escuro e só aquela tesoura, uma tesoura banalíssima, como esta que uso para cortar cabelos, cintilava no meio da escuridão. Disseram-me depois que a espetei vinte e nove vezes no corpo dele. (PEDROSA, 2007, p. 46)

Há que se ressaltar que o objeto utilizado pela cabeleireira para matar o marido é o mesmo utilizado para o exercício de sua profissão. Assim, a tesoura é elemento central do conto, uma vez que representa transformação, tal transformação é observada primeiramente ao analisarmos o objeto tesoura, capaz de promover mudanças estruturais em superfícies que se permitem modelar, também associada a separações e repartições de partes, de acordo com o seu significado no dicionário<sup>3</sup>.

A tesoura é o aparato que liberta a protagonista de seu agressor, e ao mesmo tempo permite que essa mulher realize seu desejo de ser cabeleireira. Quando o cenário do conto – a cadeia – nos é revelado, observamos que é esse ambiente que encoraja o narrar da personagem.

Por meio de seu trabalho, no salão de beleza do presídio, que a protagonista cumpre sua pena pelo assassinato do marido. E é justamente nesse espaço que percebemos as primeiras marcas do empoderamento da cabeleireira. A cadeia, apesar da sua condição de confinamento, representou liberdade para a cabeleireira, lá ela se viu livre do casamento. Estava, pois, em um espaço amplamente feminino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que marca a leitura de “A cabeleireira” é o fato de a personagem narrar sua vida de um modo que percebemos, ao fim e ao cabo, ocorrer uma espécie de libertação, tanto de seu estado subalterno quanto da presença física do marido. Esse fato se dá de forma brutal, através do assassinato dele. Ironicamente, percebemos que em sua condição de presidiária a personagem acaba finalmente por realizar seu desejo reprimido desde a infância, que era o de ser cabeleireira:

---

<sup>3</sup> De acordo com o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

O que eu queria era ser cabeleireira, aliás. Mas não podia ser, era voltar atrás no trajecto da família, eu era a primeira da geração dos cursos superiores. Acabei por escolher História por causa dos penteados das gravuras do século dezoito. (PEDROSA, 2007, p. 45)

Cumprindo pena por seu crime, realizando um trabalho do qual sentia orgulho e prazer, a transformação pessoal e psíquica da personagem é facilmente notada, a exemplo de sua aparência: ela passa a adotar os cabelos curtos, que na infância o pai não aprovava. No início do conto, quando somos apresentados à cabeleireira sem conhecer sua trajetória, ela declara: “eu também gosto mais de cabelos curtos. Pelo corte do cabelo vê-se quem é a pessoa. Se tem imaginação [...]. Um cabelo comprido não tem ciência nenhuma [...]. As mulheres têm medo de cortar o cabelo por causa dos homens”. (PEDROSA, 2007, p. 41).

Liberta da preocupação com a aparência que os homens desejavam que tivesse, percebemos na cabeleireira uma nova dimensão: o do amor-próprio, da emancipação, da preocupação com a autoestima de suas clientes, independente de qual aparência desejassem ter: “E se fizéssemos madeixas? Disfarçava os cabelos brancos e dava-lhe brilho. Eu acho que ficava muito bem. Mais nova” (PEDROSA, 2007, p. 45). Desse modo, o texto traça um diálogo com aquilo que Rosiska Darcy de Oliveira (2012) propõe: a feminização do mundo.

Para Rosiska (2012), “feminizar o mundo” significa abordar o tema do feminino em sua dimensão psíquica, considerar que a transformação do mundo depende não do nivelamento entre a relação feminino/masculino, mas sim do reconhecimento e valorização das diferenças entre ambos.

[...] Na trajetória do movimento feminista gerou-se, em duas etapas, uma contestação radical do senso comum. Em um primeiro momento, que começa no fim do século XIX, a contestação visava provar que as mulheres não são inferiores aos homens e que podem fazer as mesmas coisas que eles. Numa segunda etapa, que se desenha nos anos 1970 e vem amadurecendo até se tornar – agora – nítida, a contestação feminina anuncia que as mulheres não são inferiores aos homens, mas também não são iguais a eles e essa diferença, longe de apresentar desvantagem, contém um potencial enriquecedor de crítica da cultura. (OLIVEIRA, 2012, p. 87)

Destarte, percebemos que Rosiska (2012) nos propõe uma visão muito mais empoderadora sobre a questão do feminino, respeitando as liberdades das mulheres e valorizando aquilo que estas consideram relevantes para sua afirmação, segurança, felicidade e libertação dos preceitos de uma sociedade machista.

Diante do exposto, trabalhamos com o conto de Inês Pedrosa refletindo sobre as questões supracitadas, elencando aspectos que apontam como a cabeleireira, que narra sua história cheia de traumas, sofre uma transformação nesse processo, pois é por meio do exercício de sua profissão – que lhe dá a liberdade de relatar a si mesma – que ela encontra uma maneira de se reinventar a partir de uma ótica que não é a dos olhares e julgamentos masculinos. Assim, na última linha do conto, ela se dirige à cliente – que também somos nós leitoras e leitores, e questiona de modo irônico e ambíguo: “Veja no espelho se ficou bem. Gosta? Muito obrigada.” (PEDROSA, 2007, p. 47).

## REFERÊNCIAS

- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 607-639.
- DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima et al. *Falas do outro: literatura, gênero, identidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, p. 229-234.
- DUTRA, Paula Queiroz. Representações de violências contra a mulher em A cabeleireira, de Inês Pedrosa, e Cecília na terra de Santa Cruz, de Ana Liése Thurler. In: *Revista Inventário*. Salvador, n. 16, jan-jul. 2015. p. 51-60.
- GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. In: *Revista Diadorim*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, volume 13, 2013, p. 1-11.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. As mulheres em movimento: feminizar o mundo. In: *Elogio da diferença: o feminino emergente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. p. 69-90.

PEDROSA, Inês. A cabeleireira. In: *Fica Comigo esta noite*. São Paulo: Editora Planeta, 2004. p. 41-60.

## CAPÍTULO 3

---

### “PORQUE UM HOMEM É UM HOMEM”: CARACTERES DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NO CONTO “MARIDO”, DE LÍDIA JORGE.

Ana Maria Soares Zukoski

Wilma dos Santos Coqueiro

*Que importava então que voltasse com os olhos mais  
luzidios, e que, de vez em quando, a chamasse daquele jeito,  
estendendo o seu nome de Lúcia com um brado, perseguindo-  
a? (Lídia Jorge)*

#### PARA COMEÇO DE CONVERSA

Lídia Jorge, autora portuguesa, vem alcançando destaque na seara literária contemporânea, tendo sido reconhecida desde o início de sua produção artística em 1980, com a publicação do romance *O Dia dos Prodígios*. A partir de então, escreve e publica diversas obras, perpassando inúmeros gêneros como o romance, o teatro e os contos. Suas obras foram traduzidas para numerosos idiomas, o que reflete que a autora não apenas alcançou a inserção no campo literário português, como também no cenário mundial. Acumula premiações, entre as quais destacamos o *Prêmio Literário Cidade de Lisboa* em 1982 e 1984; *Prêmio D. Dinis, Fundação Casa de Mateus* e *Prêmio Máxima de Literatura*, ambos em 1998; *Albatroz, Prêmio Internacional de Literatura da Fundação Günter Grass* em 2006; *Grande Prêmio da Sociedade Portuguesa de Autores, Millenium BCP* e *Prêmio Speciale Giuseppe Acerbi, Scrittura Femmenile* ambos em 2007; *Prêmio da Latimidade, João Neves da Fontoura, União Latina* em 2011, entre muitos outros.

Jorge figura como parte de uma geração de grandes escritoras portuguesas, como Agustina Bessa-Luís, Maria Velho da Costa, Sophia de Mello Breyner Andresen e Hélia Correia, que conseguiram o reconhecimento internacional por meio de suas produções literárias, tanto na prosa como na

poesia. Moisés, ao falar sobre Lídia Jorge, aponta-a como “uma das grandes revelações dos últimos anos no século XX, oscilante entre um realismo impregnado da história recente [...] e o apelo ao fantástico, ao poético ou ao psicológico” (2013, p. 533). Daí a sua grandiosidade, que tem conquistado o parecer positivo dos críticos literários. No entanto, na seara brasileira, ainda são poucos os estudos que contemplam as obras dessa autora, principalmente sua contística, devido ao seu maior reconhecimento como romancista. Ao selecionar como *corpus* o conto “Marido”, procuramos lançar luz na produção e nas questões discutidas na literatura dessa escritora portuguesa.

É significativa a forte presença de autoras portuguesas que na contemporaneidade valem-se da escrita literária para fazer ouvir suas vozes. Candido em “O direito à literatura” (2004) destaca as potencialidades que o objeto literário abarca, expondo o seu lado político: “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (p. 175). Ao oferecer esse grande leque de possibilidades, a literatura manifesta-se politicamente no sentido de mostrar e problematizar criticamente as mazelas inerentes à vida social, trazendo para os leitores outras perspectivas, diferentes da visão dominante na sociedade. A ficção de autoria feminina contemporânea, nas mais heterogêneas searas como a brasileira e a portuguesa, vem ao encontro dessa premissa, uma vez que é grande a recorrência de temáticas relacionadas ao enfrentamento cotidiano das mulheres na sociedade.

A literatura de Lídia Jorge parece cumprir o vaticínio de que fala Candido (2004), pois focaliza uma ótica marcadamente sociológica e apoia-se em um olhar ético a fim de nos “oferecer um testemunho notável sobre a vida precária, mobilizando uma série de corpos vulneráveis, sobretudo femininos, e denunciando muitas vezes a violência que se exerce sobre a mulher na sociedade *falogocêntrica*” (BESSE, 2018, p. 37, grifo da autora). A seleção por tais temáticas demonstra que a sua produção literária cumpre essa função de problematizar e discutir determinados caracteres sociais, entre eles, questões relacionadas ao machismo e misoginia, como a violência de gênero, bastante presente nas obras de Jorge. Ainda de acordo com Besse (2018, p. 47), a ficção da autora portuguesa:

...oferece-nos diferentes figurações do corpo feminino enredado nos fios da *vida precária*, dependente dos mecanismos da opressão

– corpo passivo, fragmentado, incendiado, castrado – perfeita ilustração da vulnerabilidade, da exclusão e da invisibilidade que definem ainda hoje a condição de mulher na nossa sociedade (grifo da autora).

É significativo que enquanto escritora, Jorge tenha a preocupação de trazer para o seu fazer literário questões relacionadas à condição feminina, principalmente se considerarmos que o conto *corpus* desse artigo foi publicado originalmente em 1989 na *Revista Vértice* e em 1997 integrou a coletânea *Marido e Outros Contos*<sup>1</sup> e aborda como núcleo temático o feminicídio da protagonista. Ao retratar, ainda nas décadas de 80/90, século XX, temáticas que só alcançaram legitimidade e grandes dimensões no decorrer do século XXI, Jorge manifesta um pioneirismo no que tange a denúncia dessas questões inerentes a vivência feminina. Isso demonstra que essas são problemáticas que transcendem a vivência empírica e evidenciam o caráter transformacional que a literatura dispõe, servindo como um mecanismo de denúncia social. Vindo da pena de uma mulher, tal caráter adquire uma premência ainda maior. Com uma imprescindível técnica, a autora consegue conciliar temáticas de cunho sociológico com os elementos presentes nas narrativas que “são submetidos ao recorte realizado, de maneira que, ao vê-los engendrados no tecido da linguagem, o leitor pode aperceber-se de que o que ali se encontra aponta para além do enquadramento inicial” (BRIDI, 2014, p. 10). Ou seja, a escritora consegue promover a reflexão crítica de seus leitores sem produzir uma literatura panfletária. A violência contra a mulher é abordada em diversos contos dessa autora, como “Overbooking” que apresenta o feminicídio de uma freira cometido por um grupo de catorze rapazes que não foram punidos perante a lei. Em “As Três Mulheres Sagradas”, a narrativa direciona o leitor para a percepção de que a violência dirigida contra uma mulher é na realidade direcionada para todas e que o ideário social, marcadamente patriarcal, ajuda na manutenção dessas violências ao moldar a condescendência das próprias mulheres.

Guiando-se por meio de preceitos culturais, esse tipo de violência, em seus diversificados níveis, procura enfatizar as tênues divisas entre o masculino e o feminino, sendo direcionado ao segundo a submissão, a fragilidade e outras

---

<sup>1</sup> O presente capítulo toma como base a edição publicada na *Antologia de Contos* (2014).

características atreladas à ideia de inferioridade (GOMES, 2016). Ela é entendida por Bandeira (2019, p. 304), como um “fenômeno social persistente, multiforme e articulado por facetas psicológica, moral e física. Suas manifestações são maneiras de estabelecer uma relação de submissão ou de poder, implicando sempre situações de medo, isolamento, dependência e intimidação da mulher”. A noção de superioridade está associada a essa problemática, porque a crença de que o homem é superior à mulher direciona e legitima atitudes agressivas contra as mulheres, não sendo restritas ao âmbito físico, mas perpassando o controle emocional e moral.

Saffioti (2015) alerta que “nas relações entre homens e mulheres, a desigualdade de gênero não é dada, mas pode ser construída, e o é, com frequência” (p. 75). O argumento utilizado para explicar a superioridade masculina não encontra fundamentos científicos ou empíricos, antes disso, se trata de uma construção sociocultural que por meio de um ideário ratifica determinadas ideias e as legitima como sendo verdadeiras. O fato de ser construída frequentemente explica a dificuldade da superação desse tipo de violência.

Configurando-se como um espaço de denúncia e, sobretudo, de resistência, as escritoras, por meio da literatura de autoria feminina contemporânea, procuram deslocar o “privilegio masculino [...] desnudando normas e expondo engrenagens hegemônicas de controle da mulher, que é sacrificada por um padrão de valores morais fundamentados pela honra masculina” (GOMES, 2018, p. 208-209). A focalização em personagens femininas, representando os dramas vivenciados por mulheres, reflete uma postura ativa por parte das autoras que, afastando o silêncio opressor, conseguem expressar-se por meio da escrita literária. Percebe-se tal postura na autora do conto corpus desse artigo, pois as personagens construídas por Lídia Jorge apresentam-se a fim “de ilustrar formas essenciais de vulnerabilidade que inscrevem o corpo da mulher num quadro de relações assimétricas com consequências muitas vezes dramáticas” (BESSE, 2018, p. 37), como é o caso da protagonista de “Marido”, vítima de feminicídio cometido pelo próprio esposo. A partir dessas reflexões, conduziremos as análises, focalizando nos mecanismos que tornam o casamento da protagonista um relacionamento abusivo, assim como a sua visão consoante ao ideário social que, somado aos outros fatores, não permitiu que sua história tivesse um desfecho diferente.

“SALVE REGINA, MATER MISERICORDIAE, VITA, DULCEDO,  
SPES, IMENSA DOÇURA, SALVA E VEM. VEM E ABAFA A  
VIDA”<sup>2</sup>

A problemática que permeia os âmbitos público e privado corrobora para a perpetuação da violência de gênero, uma vez que “o domínio público da história, foi alocado ao princípio masculino, enquanto o princípio feminino, marginalizado, circunscreveu-se ao domínio da casa, do privado, da reprodução” (MURARO, 1995, p. 66-67). A atribuição da esfera privada às mulheres não significa autoridade dentro de casa, antes disso, foi mais uma maneira encontrada pelos pressupostos patriarcais de manter as mulheres afastadas de campos culturais, intelectuais, entre outros. Mesmo as mulheres tendo, em certa medida, conseguido se inserir na esfera pública, os encargos do ambiente familiar continuam a ser cobrados de forma que o âmbito privado permanece a servir como mote para a hierarquização entre homens e mulheres.

Sobre a violência contra a mulher, Bandeira (2019) afirma que ela “ocorre motivada pelas expressões de desigualdades baseadas na condição de sexo, a qual começa no universo familiar, em que as relações de gênero se constituem no protótipo de relações hierárquicas” (p. 294). Dentre os muitos tipos de violência de gênero, a violência doméstica encontra um maior respaldo por se estabelecer no âmbito privado, isto é, a estrutura social já prevê relações de hierarquia no espaço doméstico, cabendo ao homem ser a figura canalizadora de poder. Assim, “as relações interpessoais de convivência nos locais privados e familiares são o lugar propício para a instalação e a potencialização da violência contra a mulher” (BANDEIRA, 2019, p. 303), visto que o afastamento da esfera pública unida ao senso comum de que em relações entre marido e mulher não pode haver intromissões, corroboram para que esse tipo de violência permaneça despercebido.

São muitos os fatores que dificultam o combate a essa violência, principalmente se considerarmos que quando é praticada por uma pessoa próxima ela “tende a se repetir, podendo acabar em agressões de maior gravidade, como é o caso dos homicídios das mulheres que foram inúmeras vezes ameaçadas ou espancadas antes de morrer” (RITT, CAGLIARI;

---

<sup>2</sup> Fragmento do conto.

COSTA, 2009, n.p.). O convívio com o agressor potencializa as recorrências da violência, e é essa mesma proximidade que coíbe as mulheres a denunciarem os seus esposos ou companheiros, como é o caso da protagonista do conto “Marido”.

Vale ressaltar que “tal modalidade de violência [...] não se caracteriza como patologia ou como desvio individual, mas sim como ‘permissão social’ concedida aos homens na sociedade, em relação a qual estariam de acordo” (BANDEIRA, 2019, p. 305). A permissividade acompanha os casos de violência contra a mulher, sendo manifestada na impunidade e invisibilidade que esses crimes têm perante o Estado, representado pelas leis, e da sociedade que prefere abster-se ou ainda direcionar a culpa dos acontecimentos para as próprias vítimas.

As mulheres são as que mais sofrem as consequências da violência doméstica, no entanto, é difícil para elas conseguirem perceber as malhas de um relacionamento abusivo, principalmente, por causa da anuência de várias instituições que aconselham a tolerância a tais comportamentos. Saffioti afirma que “entre outras razões [...] a pressão que fazem a família extensa, os amigos, a Igreja etc., no sentido de preservação da sagrada família, importa menos o que se passa em seu seio do que sua preservação como instituição” (2015, p. 93). Se considerarmos que a família representa o ambiente doméstico, os amigos a esfera pública e a Igreja a religião e o ambiente espiritual, e que todos juntos direcionam a mulher a permanecer ao lado de homens, independentemente se são violentos ou não, percebe-se que as mulheres se encontram totalmente cercadas por ideologias permissivas com a violência de gênero, atuando como mantenedoras da ideia da inferioridade feminina.

No conto “Marido” é notável uma forte influência dos aspectos religiosos, que permeiam a narrativa do começo ao fim, sendo profusas as recorrências de orações religiosas escritas em latim: “protege à tarde, et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum, bem como agora e na hora de nossa morte, ámen” (JORGE, 2014, p. 17). O apego exacerbado à religião, por parte de Lúcia, a porteira, demonstra uma busca desesperada por proteção. O fato de a personagem procurar auxílio na religião e não nas leis é significativo, pois desnuda o poder psicológico que a primeira exerce sobre os fiéis. Muraro (1995, p. 70), a respeito do mito judaico-cristão, afirma que este “não é aquilo que ele diz, mas a estrutura psíquica que ele produz”. Apesar de fazer referência a uma

religião específica, todas as religiões utilizam-se desse princípio, portanto, é o ideário que o mito propaga que tem mais influência do que o próprio mito em si, daí a devoção ter grande papel na vida dessa protagonista.

Há ainda que se considerar a forte presença religiosa em Portugal, que após a reconquista cristã no século XII e a expulsão dos judeus no século XVI consolidou-se como um dos mais sólidos e antigos monopólios católicos da Europa (VILAÇA, 2016). Durante a Reforma Protestante, o país contou com a “sua localização geográfica [que] foi um fator determinante para que as ideias – e as guerras – da Reforma não tivessem efeitos no país” (VILAÇA, 2016, p. 198), tendo permanecido no catolicismo. Contemporaneamente, constitui-se como um país muito conservador e católico. Tais aspectos manifestam-se no conto por meio das orações em latim, que sugerem essa filiação ao catolicismo.

Lúcia deposita as suas esperanças de solução na fé que sente pela religião: “A porteira, aos cinco para as cinco, acende a vela, põe as mãos pedindo que ele chegue antes do jantar” (JORGE, 2014, p. 19). Apesar de, dia após dia, suas preces não surtirem efeito, a personagem não deixa de acreditar que a elucidação de seus problemas se encontra na sua devoção, isto é, depende de si mesma rezar o suficiente para que o marido mude de postura. Buscar mudanças apenas na religião sinaliza a preocupação da protagonista em manter, tanto sua procura como os meios utilizados, restritos ao âmbito doméstico: “Mas não canta alto como o padre Romão canta, movendo com as mãos a voz do coro. Pelo contrário, ela canta baixo, às vezes só move os lábios à janela para não atrair a ira dos inquilinos” (JORGE, 2014, p. 20). A justificativa de ‘não atrair a ira dos inquilinos’ expressa, na realidade, uma camuflagem dos reais objetivos. No entanto, não há consciência por parte de Lúcia, ou seja, ela cria explicações nas quais ela realmente acredita.

Os sacramentos da Igreja também são tomados por ela como instâncias a serem seguidas, principalmente o casamento: “Isto é, um homem é um homem e um sacramento é ainda mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra” (JORGE, 2014, p. 21). O excerto lança luz sobre a visão da protagonista no que tange a posição masculina, ou seja, uma posição de poder, visto que a alegação para tal é apenas o fato desse ser um homem, porque ‘um homem é um homem’. Entretanto, sua ótica a respeito do matrimônio coloca-o como mais importante, superior até à figura masculina. Tal notoriedade é atribuída por causa da união do

homem a ela naquilo que acredita ser de mais sagrado, em outras palavras, o casamento, representando a religião, outorga-lhe um homem, a quem deve dedicar seu tempo e sua vida.

A dependência emocional, expressada por meio do empenho em encontrar um marido, está vinculada à religião: “Se mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem, desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimónia” (JORGE, 2014, p. 22). A estrutura psicológica desestabilizada da personagem reflete o modo como a sociedade preconizava (e ainda preconiza de forma velada) a educação feminina, voltada para o casamento, para a dedicação ao marido, filhos e casa. Hedges (2016, p. 102) aponta que “as mulheres são criadas para o casamento, mas não podem buscá-lo ativamente, devendo esperar passivamente que sejam escolhidas”. A teórica refere-se à educação das mulheres no século XIX, quando o processo de escolha era atributo exclusivamente masculino. Contudo, é perceptível que o século XXI conserva traços, embora mais tênues, desse ideário. A cobrança social a respeito do casamento continua sendo uma tônica na vida das mulheres contemporâneas. É possível notar, uma vez mais, a influência da religião na personagem, pois o casamento para ela está diretamente relacionado ao sacramento e a cerimônia religiosa. Não há registros linguísticos no conto que referencie o casamento enquanto um registro civil perante as leis sociais.

O protagonismo que a religião ocupa na vida de Lúcia fornece falsas esperanças de mudança. A personagem agarra-se na perspectiva de mudança por parte do marido como uma boia de salvação; todavia, o caminhar da narrativa apresenta ao leitor uma realidade inalterada. As orações da porteira não podem modificar o comportamento de seu marido. Ao mesmo tempo em que serve de conforto para a protagonista, a religião molda sua visão, impossibilitando-a de buscar por outros tipos de ajuda. Assim, nesse conto, a fé de Lúcia constitui-se como um perigoso elemento ambivalente, porque cria uma bolha de alento, na qual ela tenta se refugiar, mas que devido a sua fragilidade não viabiliza uma solução para a situação de risco em que a porteira vive.

## “A PORTEIRA SABE, NUNCA DARÁ UM PASSO PARA SE SEPARAR DO MARIDO”.<sup>3</sup>

No tópico anterior procurou-se discutir como a influência religiosa, no caso de Lúcia, configura-se como negativa por criar falsas esperanças de mudança e a espera por essas modificações leva a personagem a não buscar e, também, a recusar a ajuda oferecida por outras pessoas. Nessa seção, procuraremos demonstrar por meio das análises como o casamento da protagonista manifesta-se como um relacionamento abusivo, além da visão patriarcal que determina a atitude passiva da porteira.

O patriarcalismo apoia-se em um sistema binário que pressupõe dois termos excludentes entre si, mas que denotam uma hierarquia: homem/mulher (BONNICI, 2007). Os pilares do patriarcado não puderam ser totalmente desconstruídos, tanto que o machismo e a misoginia presentes na sociedade contemporânea encontram suas raízes e bebem dessa fonte. Por isso, não se trata de um fenômeno isolado o caso de mulheres que apresentam óticas direcionadas por esses pressupostos, como é o caso de Lúcia: “Por isso mesmo ela chama a Regina para lhe tirar a angústia e proteger o marido, antes de proteger a ela e a casa” (JORGE, 2014, p. 18). Em uma escala decrescente de importância, o marido ocupa o topo. Isso demonstra que o esposo ocupa o protagonismo da vida da porteira, pois é ele quem vem em primeiro lugar em suas preocupações, obrigando-a a ceder o espaço de sua individualidade em prol daquele. É necessário primeiro garantir a proteção e bem-estar dele, para somente depois ela ocupar-se de si mesma e a casa. O fato de a casa também causar desassossego na personagem reflete a sua ligação com o lar, explicitando que as responsabilidades do âmbito doméstico preenchem grande parte da vida da porteira.

A rotina da protagonista é baseada nas ações de seu marido e não em suas necessidades individuais: “Mas há noites em que o marido não chega às sete, nem às oito, nem às nove. E se não chegar até às dez, ela sabe que não chegará senão de madrugada. É por isso que a hora crucial da vida da porteira acontece entre as cinco e as sete” (JORGE, 2014, p. 18). Lúcia vive em função do marido, daí ‘a hora crucial de sua vida’ estar relacionada com o momento

---

<sup>3</sup> Excerto do conto.

em que este retorna para a casa. O desejo de que este chegue entre ‘as cinco e as sete’ revela a esperança de que este mude de postura, ou minimamente, de que retorne para o lar menos embriagado do que de costume. O ‘crucial’ também pode ser lido como importante para a existência da personagem no sentido físico, considerando que a bebida alcoólica é utilizada por alguns como potencializadora da violência doméstica.

O dia a dia dessa protagonista é marcado pela violência assim que o marido retorna: “*Lúcia! Ó Lúcia!* E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo [...] e se propaga ao interior de todo o prédio, e à varanda onde a porteira na realidade já está escondida, atrás das gaiolas, e protegida pela mão invisível da Regina” (JORGE, 2014, p. 19, grifo da autora). Esconder-se na parte escura da varanda denota o medo que a porteira sente do marido que, por sua vez, sugere a existência de diversos tipos de violência nesse relacionamento, entre eles a física. O amedrontamento que o marido causa na esposa colabora para a configuração dessa união enquanto um relacionamento abusivo, pois se constitui como “uma forma de violência física e/ou psíquica, exercida pelos homens contra as mulheres, no âmbito das relações de intimidade e manifestando um poder de posse de caráter patriarcal” (SABADELL, 2003, p. 235-236). A posse do marido se expressa por meio do chamado que faz assim que entra na esfera do lar, sugerindo que entende como obrigação da esposa estar lá a sua espera.

Apesar da preocupação da porteira em manter seus sofrimentos no âmbito doméstico, a violência praticada por seu marido não passa despercebida de alguns moradores que tentam ajudá-la:

O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação [...] O médico do segundo andar encontrou-a como por acaso e disse-lhe, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal, reforçando a ideia de que de facto tudo era uma questão de papéis [...] Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia. Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. (JORGE, 2014, p. 20-21)

A localização heterogênea das pessoas que oferecem ajuda para Lúcia atesta que é de conhecimento geral a situação de risco que ela vive, ainda que ela mesma não consiga perceber isso. O advogado e o médico tentam persuadir a protagonista apontando o divórcio como uma solução simples, passível de ser resolvida por meio de assinaturas em papéis. Para Saffioti (2015), “a violência doméstica ocorre numa relação afetiva, cuja ruptura demanda, via de regra, intervenção externa. Raramente uma mulher consegue desvincular-se de um homem violento sem auxílio externo” (p. 84). A protagonista recebe auxílio externo em uma tentativa por parte dos moradores de ajudá-la a se livrar do marido agressor. A oferta é realizada como algo positivo por aqueles que estendem a mão para a porteira, no entanto, não percebem que o matrimônio é visto por ela como algo sagrado; daí, a recusa por parte dela.

A visão, essencialmente patriarcal que acompanha Lúcia, faz com que ela, diante da proposta realizada pelo advogado, pelo médico e pela assistente social, reaja de forma inesperada: “Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu a doçura porque um homem é um homem” (JORGE, 2014, p. 21). Devido sua impossibilidade de perceber a situação abusiva em que se encontra enredada, a personagem direciona sua raiva e frustração àqueles que tentavam ajudá-la, reconhecendo na oferta de ajuda um ataque ao seu marido e, por extensão, a ela também.

Tal atitude reforça o caráter de vítima que Lúcia dispõe e atesta que a sua ótica é distorcida em nome de valores e preceitos de cunho patriarcal, isto é, qualquer sugestão de que o marido ou o casamento não sejam bons para ela, são interpretados como ataques: “Pôs-se a pensar sentada na cama, diante da vela por acender, que os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um tapete de negrume e solidão” (JORGE, 2014, p. 21). A cor preta, associada ao negrume que a porteira enxerga na proposta de seus inquilinos se relaciona com a dependência emocional que a personagem sente em relação ao marido, sendo definida por Farina, Perez e Bastos (2006) como “a cor da vida interior sombria e depressiva. [...] Associação afetiva: [...] miséria, pessimismo, [...] tristeza, frigidez, desgraça, dor, temor, negação, melancolia, opressão, angústia” (p. 98). A ideia de que a proposta pelo divórcio na verdade lhe ‘estende um tapete de negrume é solidão’ sugere que, se seguir

por esse caminho, sua vida estará acompanhada por sentimentos negativos, não identificando a violência que vivencia como tal.

A perspectiva da porteira está circunscrita aos padrões sociais que limitam as mulheres às funções de esposa:

Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto com o seu fato-macaco por tratar. Com quem ralharia por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria proteção quando cantasse à janela por *Salve Regina*, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. (JORGE, 2014, p. 21-22)

O excerto evidencia que a hipótese de um divórcio ocasiona na personagem uma preocupação que se estende para além do âmbito religioso. Dito de outra forma, ainda que o sacramento religioso reforce a ideia de que o ‘que Deus uniu o homem não separa’, existe também a apreensão com o julgamento social, em outras palavras, o que a sociedade diria sobre ser dela a decisão de se divorciar do marido. Considerar que a vida seria triste sem a presença do marido, elucida, novamente, a dependência emocional que Lúcia tem acerca de uma figura masculina em sua vida, não sendo necessariamente daquele homem com quem se casou, mas sim, do papel de marido a ser preenchido.

A problemática da independência feminina é bastante complexa, considerando que “raras são as mulheres que constroem sua própria independência. [...] As pessoas, sobretudo vinculadas por laços afetivos, dependem umas das outras. Não há, pois, para ninguém, total independência” (SAFFIOTI, 2015, p. 92). Por possuir um emprego remunerado pressupõe-se que a protagonista goze de uma autonomia financeira, o que ratifica a noção de que a dependência da porteira se situa no nível psicológico, o que torna mais complexo de ser superado por trabalhar com questões mais abstratas: “A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo [...] Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo” (JORGE, 2014, p. 22). O fragmento ilustra o modo como os resquícios patriarcais cerceiam a visão dessa mulher, que não conhece sua própria individualidade, atrelando sua vida à existência do outro, necessariamente masculino. Não se enxergar enquanto um

ser completo, e antes disso condenar essa ideia, corrobora com a manutenção da violência vivenciada pela personagem, pois é em nome de sua completude que ela tolera e permanece naquele relacionamento, haja vista que para ela não existe a possibilidade de viver sozinha.

A fim de justificar essa postura conservadora, Lúcia começa a construir uma argumentação, tentando mostrar como a presença do marido é indispensável a sua vida:

E quem atarraxava as lâmpadas do teto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, clamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. (JORGE, 2014, p. 22)

As atividades que a personagem elenca, na tentativa de demonstrar o quão produtivo e necessário era o seu marido, não são tão essenciais como ela sugere. Inclusive, muitas dessas podem ser realizadas por ela mesma, como chamar o garçom ou conversar com o policial, ou ainda existe a possibilidade de contratar uma empresa que realize esses serviços, no caso dos problemas mecânicos, por exemplo. A justificativa que ela constrói apresenta-se como frágil, uma vez que não convence os leitores da importância da permanência daquele homem em sua vida. Contrariamente, expõe como o relacionamento de ambos é pautado na divisão social dos papéis de gênero. É ele quem tem direito à voz, que se utiliza da força física, que resolve os problemas quando esses interferem na esfera pública, encaixando tais peças de modo a completar o perfil de homem segundo o patriarcalismo.

Para completar a imagem idealizadamente positiva que constrói para o marido, ela atribui a responsabilidade à bebida acerca dos comportamentos agressivos dele: “Além disso, o seu homem tinha um bom caráter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há” (JORGE, 2014, p. 22). Transferir a culpa para a bebida é atenuar a autoria dos atos violentos que ele dirige a ela. A conduta da porteira não é motivada pelo gosto ao sofrimento, refere-se ao meio em que vive e ao modo como as

convenções sociais a impelem a procurar maneiras de permanecer ao lado daquele homem. Portanto, conceber uma representação ilusória sobre o marido é um mecanismo que a protagonista encontra para enfrentar aquela situação, como se ao pintar o homem com quem vive de uma forma menos negativa isso pudesse transformá-lo para além de sua perspectiva, uma vez que ela “sabe que nunca dará um passo para se separar do marido” (JORGE, 2014, p. 23).

A preocupação em manter as aparências acentua-se após as numerosas ofertas de ajuda dos vizinhos. Sua angústia e desgosto a impulsiona a montar um plano para que os acontecimentos entre eles não sejam mais do conhecimento de ninguém além deles mesmos: “Não fugirá para o terraço, não permitirá que ninguém lhe oiça os passos, nem correrá [...] Ela há de acalmá-lo, em silêncio [...] Ninguém correrá persianas pela sua chegada, ninguém mais se meterá na sua vida. Que mudança!” (JORGE, 2014, p. 24). O projeto esboçado em sua mente apresenta-se como um risco para sua vida, mesmo que ela não se proponha a enfrentá-lo diretamente. No entanto, a nova perspectiva de encarar a chegada do marido em casa não é proveniente de uma mudança de postura no que tange as violências que sofre, pelo contrário, trata-se de esconder dos outros, oriundos da esfera pública, o modo como seu casamento se configura a partir da violência. A exclamação ‘Que mudança!’, antes mesmo de colocar em prática o novo esquema, demonstra como a personagem realmente acredita que essas modificações resolverão os seus problemas e tornarão sua vida mais leve.

Contudo, as alterações esperadas pela porteira não acontecem do modo como ela planejou, pois o silêncio não coíbe que os atos violentos continuem a acontecer: “Mesmo que ele lhe aproxime o isqueiro da cara e lho passe pelo cabelo. Ela se afastará do isqueiro” (JORGE, 2014, p. 25). O ponto de vista deturpado de Lúcia a encaminha para aceitar a culpa dos acontecimentos. Acreditar que é ela quem deve se afastar do isqueiro implica em uma interpretação que promove uma inversão dos fatos. Dito de outra forma, a protagonista acredita que é ela quem deve se afastar do isqueiro e não o marido que não deve acendê-lo e tentar queimá-la. O absurdo de tal situação reflete o quão forte são as malhas da dominação masculina, que prende e mantém as mulheres em uma prisão física, e, sobretudo, psicológica. Essa influência a nível psicológico é mediada por meio da chamada violência simbólica que, para Bourdieu (2015), “se institui por intermédio da adesão que o dominado não

pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar” (p. 47). O poder simbólico que o homem representa nesse casamento somado a visão circunscrita da porteira são os elementos cruciais para perduração desse relacionamento que é uma ‘bomba-relógio’.

Mesmo diante da situação de iminente perigo, na qual o marido havia tentado incendiar seu cabelo, a protagonista do conto não se afasta, argumentando em favor do homem:

Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo, mas apenas acender a vela. [...] Ele toma a vela, traz a vela, [...] até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia. Ateou? Ateou a camisa? (JORGE, 2014, p. 25, grifo da autora)

O pretexto elaborado pela personagem é desconstruído logo na sequência, quando fica sugerido que o marido ateia fogo na esposa. Nota-se que tudo ocorre em silêncio, revelando que a violência contra a mulher pode também ser silenciosa. O fato de não aparecer explicitamente que o homem colocou fogo na esposa (as perguntas ‘Ateou? Ateou a camisa?’ tornam o desfecho da porteira ambíguo) e propõe uma crítica pungente à apologia da culpabilidade da mulher, transferindo a responsabilidade do agressor para a vítima. A conjectura vivenciada por Lúcia aproxima-se da situação das mulheres na sociedade, pois os homens permanecem assassinando suas parceiras “às vezes com requinte de crueldade [...] ateando-lhes fogo [...] O julgamento destes criminosos sofre [...] a influência do sexismo reinante na sociedade, que determina o levantamento de falsas acusações [...] contra a assassinada” (SAFFIOTI, 2015, p. 48). Estratégias como a apresentada dificultam o combate e dão anuência para que esse tipo de violência continue fazendo novas vítimas.

Chama-nos a atenção o modo como Lúcia lida com o fogo em seu próprio corpo:

Ela vira-se, sai da cama, esfrega-se na parede, o fogo primeiro não alastra, depois de repente alastra, cola, passa ao cabelo, ela remove-se no chão, na carpete da sala, junto da porta, ainda abre a porta [...] A chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo, correndo

sem ruído até o oitavo, ao sétimo, ao sexto. Só no quinto a chama da porteira para. Crepita. É a porta do advogado do quinto. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. (JORGE, 2014, p. 26)

Assim que incendeia a mulher e essa começa a sofrer os danos físicos de tal ato, é perceptível que não há arrependimento por parte dele, uma vez que em nenhum momento o marido tenta, de alguma forma, ajudar a extinguir o fogo. Ademais, mesmo com o corpo em chamas, Lúcia não emite um único som de protesto, reclamação ou dor, sendo essa a expressão máxima da sua falta de voz perante o esposo, presente ao longo de toda a narrativa. Correr pelas escadas e parar justamente na porta do apartamento do advogado denota uma busca diferente por ajuda, quando, no entanto, já era tarde demais. Significa também que crimes como esse, o feminicídio<sup>4</sup>, acontecem diante dos olhos da justiça, metaforizada na figura do advogado, que não consegue impedir tais atrocidades. Crepidar diante a porta do advogado levanta uma crítica às leis e ao modo como são aplicadas, considerando que há muita dificuldade por parte das mulheres em registrar suas denúncias, como afirma Bandeira (2019). De acordo com a autora, “muitos policiais resistem ou se negam a fazer o termo de ocorrência, principalmente nos casos de violência psicológica, estando incluídas aí as ameaças de morte” (p. 308). O exemplo de Lúcia expressa às falhas dos instrumentos legais que não conseguem coibir a violência contra as mulheres na sua totalidade, pois o combate e a punição por eles exercidos ficam aquém do necessário.

O desfecho do conto parece sistematizar todas as críticas presentes na narrativa: “Levem-na, Regina e Rex, com vossas quatro mãos, vossos quatro pés, deste lacrimarum valle, eia ergo, ad nos converte. Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, pst hoc exilium, ostende” (JORGE, 2014, p. 26). A religião se faz presente quando a personagem já não consegue mais pedir a proteção divina. ‘Sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem pele’ remetem ao modo como o feminicídio

---

<sup>4</sup> De acordo com Meneghel e Portella (2017) o assassinato de mulheres é recorrente na cultura patriarcal, devido elas estarem sujeitas ao controle dos homens “sejam maridos, familiares ou desconhecidos. As causas destes crimes [...] se devem [...] ao desejo de posse das mulheres, em muitas situações [são] culpabilizadas por não cumprirem os papéis de gênero designados pela cultura” (p. 3077-3078).

foi abordado na sociedade. ‘Sem ruído’ sinaliza que a notícia do assassinato da porteira pelo marido não teve repercussão, ‘sem sirene’ indica que não houve socorro médico, ‘sem apito’ sugere que a polícia não interferiu na situação e, por fim, ‘sem camisa, sem cabelo, sem pele’ assinala, em uma gradação do material para o físico, a que foi reduzida pelo marido. Machado (2005) aponta que “os feminicídios são ‘domésticos’ e se traduzem no ponto final da escalada desta violência doméstica cotidiana” (p. 15). A postura da crítica ratifica a trajetória da porteira Lúcia na medida em que as violências cotidianas culminaram no seu assassinato, expondo as consequências mais drásticas que os relacionamentos abusivos podem alcançar.

## CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

Com as discussões suscitadas neste capítulo, objetivamos refletir sobre os diferentes caracteres da violência contra a mulher, presentes no conto “Marido”, de Lídia Jorge. A autora portuguesa incorpora a ordem de “escritoras contemporâneas [que] privilegiaram estratégias estéticas que se projetam como um marco ideológico de questionamento das diferentes formas de violência doméstica como o cárcere privado e a violação do corpo da esposa” (GOMES, 2018, p. 216). A trajetória de Lúcia reflete o postulado de Gomes (2018), uma vez que o cerceamento de suas perspectivas, reforçado pela fé incondicional na religião, encarcerou-a em um relacionamento-armadilha, do qual a protagonista não conseguiu escapar com vida.

O conto ressalta aos leitores “a importância de rejeitarmos a premissa de que, por fazerem parte do espaço privado da casa, alguns tipos de violência são aceitos como parte da cultura” (GOMES, 2014, p. 783), tecendo críticas sociais contundentes, tanto à sociedade que se faz beneplácito com a marginalização feminina, como também as leis judiciais, que no conjunto de suas aplicações não surtem efeitos suficientes para diminuir, tão pouco, erradicar a violência contra a mulher. A visão de Lúcia, moldada a partir dos pressupostos patriarcais, também promove a reflexão dos leitores, trazendo ao lume as consequências negativas que essa ocasiona para as mulheres, principalmente, quando é nelas mesmas que tais ideias encontram-se enraizadas.

Jorge utiliza-se do seu direito de fala para expressar a “força humanizadora [que] é a própria literatura” (CANDIDO, 2004, p. 182), relacionando vida e arte, com a finalidade de propor a luta feminina frente a uma sociedade misógina por meio da expressão artística. Ao promover tais reflexões em seu texto, a ficcionista lusitana exorta seus/suas leitores/as à resistência, a fim de que as mulheres não continuem a morrer pelas mãos masculinas.

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 293-313.
- BESSE, Maria Graciete. Uma poética dos corpos vulneráveis na ficção de Lídia Jorge. In: SALGADO, Maria Teresa (org.) et al. *Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 36-48.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007. 297 p.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015. 160 p.
- BRIDI, Marlise Vaz. Lídia Jorge contista: a face menos visível de uma escritora maior. In: JORGE, Lídia. *Antologia de contos*. São Paulo: Leya, 2014. p. 7-15.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo e Rio de Janeiro: Duas Cidades e Ouro Sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2006. 173 p.

- GOMES, Carlos Magno. O corpo feminino sacrificado na literatura brasileira. In: SALGADO, Maria Teresa (org.) et al. *Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 207-217.
- GOMES, Carlos Magno. O feminicídio na ficção de autoria feminina brasileira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p.781-794, set/dez. 2014. Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0104-026X2014000300004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-026X2014000300004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 03 jan. 2020.
- GOMES, Carlos Magno. Violência de gênero e a crise da masculinidade. *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana: Gepiadde, v. 21, mai./ago., p. 33-48, 2016.
- HEDGES, Elaine Ryan. Posfácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Tradução de Diogo Henriques. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- JORGE, Lúcia. Marido. In: JORGE, Lúcia. *Antologia de contos*. São Paulo: Leya, 2014. p. 17-26.
- MACHADO, Lia Zanotta. Violência doméstica contra as mulheres no Brasil: avanços e desafios ao seu combate. In: BRASIL. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. *Cartilha Violência Doméstica: protegendo as mulheres da violência doméstica*. Brasília: Fórum Nacional de Educação em Direitos Humanos. 2006, p. 14-18.
- MENEGHEL, Stela Nazareth; PORTELLA, Ana Paula. Feminicídios: conceitos, tipos e cenários. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 9, p.3077-3086, set. 2017. Disponível em: <<http://www.cienciaesaudecoletiva.com.br/artigos/femicidios-conceitos-tipos-e-cenarios/16242>>. Acesso em: 10 out. 2019.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 2013. 567p.

- MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995. 205 p.
- RITT; C. F.; CAGLIARI, C. T. S; COSTA, M. M. da. *Violência cometida contra a mulher compreendida como violência de gênero*. 2009. Disponível em:  
<[http://www.ufrgs.br/nucleomulher/arquivos/artigo\\_violencide%20gnero](http://www.ufrgs.br/nucleomulher/arquivos/artigo_violencide%20gnero)>. Acesso em: 12 jan. 2019.
- SABADELL, A. L. *Manual de Sociologia Jurídica: introdução a uma leitura externa do Direito*. 3 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2005.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015. 160 p.
- VILLAÇA, Helena. Territorialidades religiosas em Portugal. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 21, n. 2, p.197-217, dez. 2016. Disponível em:  
<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/27996>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

## CAPÍTULO 4

---

### ESCREVIVÊNCIA: O RETRATO DA SOLIDÃO DA MULHER NEGRA EM “*NATALINA SOLEDAD*”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Crislayne de França Souza

Nelma Menezes Soares de Azevêdo

#### INTRODUÇÃO

A representação da figura feminina negra nas literaturas canônicas sempre esteve nas mãos da branquitude, vista como objeto de servidão para os que estavam no poder. As mulheres negras são colocadas em um lugar de inferioridade, tendo seus corpos objetificados e sexualizados, como um indivíduo que não é digno de afeto, pertencente à cama e à cozinha (FREYRE, 1933), sendo escrita sob o olhar do outro.

Uma das grandes escritoras a quebrar as máscaras do silêncio foi Maria Firmina dos Reis (1822 – 1917); sua primeira obra, *Úrsula* (1859), é uma crítica à escravidão, deixando que negros e negras contem suas próprias histórias. E mesmo o primeiro romance tendo sido escrito por uma mulher negra, na literatura as mulheres negras chegam tardiamente, pois o imaginário que se tem da mulher negra é o de objetificação e marginalização.

A literatura afro-brasileira coloca a mulher negra como protagonista de sua narrativa, é uma escrita de muitas vozes ecoando de dentro para fora repleta de memórias de um povo afrodiaspórico. É o direito de se autorrepresentar, de ter sua narrativa finalmente emancipada. Após um processo árduo de reivindicações contra o apagamento de suas memórias culturais e anos de silenciamento, escritoras negras buscam o reconhecimento merecido por suas obras carregadas de vivências. Em uma sociedade patriarcal que prega uma superioridade branca, ter literaturas negras escritas por mulheres negras ganhando visibilidade e reconhecimento é o que, segundo Evaristo (2017), significa estilhaçar a máscara do silêncio.

Nessa esteira, Conceição Evaristo expõe uma escrita carregada de memória, ancestralidade e afeto, observando as solidões vivenciadas pelas mulheres em toda sua trajetória devido a negligência do sistema perpassando até a velhice. Com suas obras, Conceição rompe com o estereótipo de mulher-corpo-objeto, e retrata uma mulher-sujeito-negra, através de sua “escrevivência”, que é uma escrita que nasce de sua vivência como mulher negra.

Como hipótese, acreditamos que esse estudo possa contribuir com a ampliação do conhecimento dos corpos negros e suas vivências, buscando a valorização da subjetividade negra, conquistando o seu lugar de fala após anos de silenciamento.

Mediante essas considerações iniciais, nosso estudo buscou responder a seguinte questão: Como a solidão e o preterimento estão presentes nas relações que a mulher negra está inserida? Nessa perspectiva, o objetivo deste estudo é compreender a realidade da mulher negra em uma sociedade estruturalmente racista, misógina, machista e sexista, analisando as relações interpessoais, as solidões vivenciadas e os impactos dessa posição de preterimento.

O presente estudo é bibliográfico, de cunho qualitativo, no qual analisamos a “escrevivência” retratada no conto “Natalina Soledad” (2011) de Conceição Evaristo, verificando como a narrativa exprime a solidão que a mulher negra está submetida em seu âmbito familiar.

Percorremos a autores que tratam temáticas como a literatura negra, a literatura feminina negra, a solidão da mulher negra e a intersecção de raça e gênero, além de estudos de Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013), Sueli Carneiro (2019), Bell Hooks (2010), entre outras.

O capítulo ficou organizado em três etapas. Na primeira etapa, apresentamos como as mulheres ao longo dos anos foram representadas nas literaturas canônicas e como a literatura negra de autoria feminina surgiu trazendo nomes importantes para a literatura brasileira, como Conceição Evaristo, que traz consigo a sua escrevivência. Na segunda etapa, abordamos a solidão que persegue mulheres negras desde o período escravista, estando presente em todas suas relações interpessoais; e na terceira etapa, analisamos a solidão com recorte familiar no conto *Natalina Soledad*, da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) da escritora Conceição Evaristo.

## LITERATURA NEGRA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL E A ESCREVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

A personagem feminina afrodescendente sempre esteve presente no cânone brasileiro através do olhar, mediante o discurso falocêntrico de hegemonia branca. Esta representação se dá por meio da objetificação de seus corpos e apagamento de suas culturas. Vinculadas ao passado escravo, a mulher negra tem sua imagem resumida apenas como um corpo-objeto de servidão aos senhores. Na obra *Casa grande e senzala* (1933), o mito da democracia racial aparece de forma afável reforçando a miscigenação e suavizando a violência e o estupro que acometeram as mulheres negras e indígenas, e será duramente criticado por Lélia González (1984), que expõe os impactos da violência simbólica sobre a mulher negra.

Segundo Lélia Gonzalez (1979, p. 13), “A mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação ‘profissional’: doméstica e mulata [...] tipo especial de ‘mercado de trabalho’ [...] produto de exportação.”. A literatura brasileira é cercada por esses estereótipos. Encontramos na literatura brasileira a escrava mulata sortuda, em *A escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães, ou a mulata sedutora de Aluísio de Azevedo, em *O cortiço* (1890), com Rita Baiana, em contraponto a Bertoleza, a escrava negra ingênua, submissa e animalizada; há também a mulata infantilizada e sexualizada do romance de Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela* (1958). Segundo Cuti (2010), a literatura brasileira é abusivamente branca, com o propósito de invisibilizar e estereotipar. Consequentemente, literaturas com representação significativa para as mulheres negras tornam-se escassas.

Com isso, tivemos a primeira mulher negra a escrever um romance abolicionista, Maria Firmina dos Reis (1822–1917). Sua obra *Úrsula* (1892) antecipa obras de poetas abolicionistas como Castro Alves, Joaquim de Manoel Macedo e Bernardo Guimarães. Firmina põe personagens silenciados como sujeitos protagonistas das suas próprias histórias e não apenas como temática para o outro. E mesmo assim quase não se ouve falar sobre sua escrita e a sua importância para a literatura brasileira. Todavia, influenciou outras escritoras.

De acordo com Evaristo (2005, p. 54): “se há uma literatura que nos invisibiliza ou nos ficcionaliza a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de representação da

mulher negra na literatura.”. A partir da década de 70, destaca-se o Movimento Quilombhoje de São Paulo, fundado por Cuti, tendo como objetivo discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura, com antologias pulicadas nos *Cadernos Negros* erguendo vozes negras.

Luiza Lobo (1989) acredita que a literatura afro-brasileira surge quando o negro passa de objeto a sujeito dessa literatura e cria a sua própria história. Desse modo, a partir de uma subjetividade vivenciada e experienciada, o sujeito negro passa a se autorrepresentar. Logo, uma literatura escrita de uma perspectiva feminina negra é uma literatura de (des)silenciamento, é narrativa exposta de amálgamas que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta (EVARISTO, 2009, p. 18).

Após Maria Firmina, outras escritoras negras assumiram sua voz-mulher, buscando o direito de representação e autorrepresentação, desassociando-se dos discursos hegemônicos que outrora as amordaçaram.

A literatura de autoria feminina negra carrega em suas obras a importância da voz-mulher no que tange à luta pelo lugar de fala, no que concerne à conexão com o espiritual e o ancestral; é o sujeito que está abraçado ao coletivo de vozes-mulheres. Portanto, é importante enfatizar a necessidade que se faz de incluir as poéticas afro-femininas em um lugar de destaque literário, sendo essencial para compreender essas vozes-negras diaspóricas. Como constata Miriam Alves, “é de um lugar de alteridade que desponta a escrita da mulher negra. Uma voz que se assume. [...] Inscrevendo-se para existir e dar significado à existência, e neste ato se opõe” (2011, p. 5).

Assim, a escritora contemporânea Maria da Conceição Evaristo de Brito tem a sua escrita desse lugar de alteridade. Estreou na literatura em 1990, quando publicou no número 13 dos *Cadernos negros*. Autora de *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos D'água* (2014), e *Histórias de leves enganos e pareanças* (2016).

A escrita de Conceição é marcada pelo protagonismo de negros e negras, abordando afetividade, relações familiares e questões sociais. A essência da sua narrativa é carregada de memória coletiva, ancestralidade, e elementos afro-brasileiros. Em suas obras, as mulheres negras são marcadas por seus sentimentos, anseios, dores, sonhos, vitórias e derrotas. Suas lutas diárias de sobrevivência contra a pobreza, o machismo, a misoginia, o racismo e todo um

sistema que as negligência. Uma escrita marcada pela “escrevivência”, termo que a própria escritora define como uma narrativa que parte da sua experiência de mulher negra, mas não só dela, dos seus. As narrativas de Evaristo nascem a partir do espaço que ela está inserida na sociedade brasileira: mulher, negra e periférica, e o que norteia as suas produções literárias é sua condição de mulher negra. É sobre um coletivo de vivências que pode ser ou não real, mas que pode se con(fundir) com a de si mesma, tecendo uma escrita que expressa toda uma subjetividade e amálgamas de um povo, e o transforma em poemas.

De acordo com o relato da autora, “[...] quando escrevo [...] não me desvencilho de um “corpo-mulher-negra em vivência”, [...] vivi e vivo experiências que um corpo não negro e não mulher jamais experimenta” (EVARISTO, 2009, p. 18). Encontram-se dentro de seus textos suas experiências vivenciadas em uma sociedade marcada pelo racismo e pelo sexismo que influíram e influem em sua subjetividade como mulher negra.

A literatura de autoria feminina negra, como voz de autorrepresentação, torna-se uma luta incessante contra o silenciamento, sendo de extrema importância o lugar de fala da autora nessa luta pela escrita feminina na literatura brasileira. Assim se expressa Evaristo: “Eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara” (Carta Capital. 2017).

Evaristo coloca em suas obras a população negra, principalmente a mulher negra em protagonismo; ela destaca essas personagens como sujeitos atuantes, trazendo à tona toda a sua africanidade. Segundo Oliveira (2014, p. 926); “Falar sobre a escrita de Conceição Evaristo é iniciar primeiramente uma fala sobre nossas origens identitárias enquanto nação.”, a autora ainda afirma que “A literatura afrodescendente de Conceição Evaristo coloca em ênfase as gerações futuras de mulheres negras com uma consciência de si e autoconfiança de suas identidades históricas.” (Idem, p. 930).

A voz autoral de Conceição Evaristo é carregada de etnicidade e ancestralidade; é uma literatura de memórias, histórias e narrações sobre identidades, femininos e feminismos negros (SANTIAGO, 2012). Com uma voz literária que expressa a subjetividade e alteridade de uma escritora negra, Conceição cria poéticas ligadas ao coletivo que se conectam com o sujeito-leitor-negro, sendo possível contemplar nas narrativas e nos poemas da autora

uma identificação com os personagens e uma reafirmação da identidade negra, que trazem para o leitor um olhar inquietante e crítico partindo das vivências retratadas em suas obras.

Embora tenha várias antologias publicadas, livros publicados e prêmios conquistados, Evaristo ainda é uma escritora pouco conhecida no meio literário e acadêmico. Em face de circunstâncias reveladas pelo machismo, sexismo e racismo; existe uma carência para as publicações de mulheres negras na literatura brasileira, visto que é um espaço majoritariamente do homem branco, as escritoras negras não dispõem da mesma visibilidade e reconhecimento.

## A SOLIDÃO TEM PELE PRETA

Falar de solidão é desmontar os sistemas de preferências, posto que as mulheres negras irrompem como corpos sexualizados e racializados não afetivos, uma situação que provém desde o período da colonização e perpassa até a atualidade.

Segundo Pacheco (2013, p. 230), “A preferência afetiva está regulada pelos distintivos raciais; a cor da pele, as características fenotípicas e estéticas (corporais)”. Tendo em vista esse conceito, pode-se dizer que existe um padrão aceito socialmente. Com isso, alguns grupos sociais acabam estando em posições privilegiadas em detrimento de outros. E no que se refere à grupo social hegemônico, esse lugar é da branquitude não por direito, mas porque durante séculos designarem a negros e indígenas esse lugar de inferioridade e submissão, que é a marca da colonização forçada. Em um país cuja população é majoritariamente afrodescendente, o padrão que é intitulado como belo é o padrão europeu.

Com o recorte de raça e gênero associado à negação do corpo-mulher-negra e a negligência afetiva que entra em concordância com a abordagem psiquiátrica de Fanon (1983, p. 55-69), em como a autoestima influencia nas escolhas amorosas. Para esse autor, a ideologia do racismo provoca uma negação da identidade negra do homem negro, que rejeita a sua igual, mulher negra e tem como desejo, a mulher branca. Utilizando-se da metáfora do *fusca e do monza* de Santos e Barbosa (1994), que se refere à negação da afetividade entre afrocentrados, mas enxerga o “outro” com ascensão social, o homem negro que troca a mulher negra pela mulher branca. Sueli Carneiro em *Gênero*,

*raça e ascensão social* (2019), elucida que a busca dos homens negros pelas relações inter-raciais como objeto de desejo é fachada, pois, o seu real objeto de desejo é igualar-se com o homem branco, seu ideal, o padrão a ser seguido. Dessa forma, o conceito de autoestima está associado aos efeitos que a ideologia racial provocaria no processo de aceitação de si mesmo e o preterimento da mulher negra.

As mulheres negras, no período pós-abolição, carregavam todos os anseios vivenciados no período escravocrata. Com o objetivo de a história não se repetir, repassavam para seus descendentes ensinamentos de força e sobrevivência. Em *Vivendo de Amor* (2010), Bell Hooks questiona onde está o amor quando uma mulher negra se olha e diz: “vejo uma pessoa [...] que não merece ser amada, porque nem eu gosto do que vejo”, tratando a questão do “amar aquilo que vemos”. Resultante de toda objetificação, preterimento e solidão; as mulheres negras sofrem com a baixa autoestima, a negação de seus corpos e seus traços, fatores que contribuem para a manifestação do auto-ódio.

As consequências dessa falta de amor, dessa solidão, não ficam restritas apenas a relações-afetivas-sexuais; ela está principalmente arraigada no âmbito familiar. A centralidade e o papel de prover não seguem o modelo patriarcal, a mulher é quem exerce esse papel central, às vezes assumindo duplas e triplas jornadas para garantir a sobrevivência dos seus. Fortes e solitárias, mães solas, em seus lares, o eixo central, sem casamento, às vezes por escolha própria, dificuldade social ou preterimento do companheiro, não vivenciaram uma condição de acesso social ou estabilidade amorosa (ALVES, 2011). O mito da mulher negra forte, guerreira que suporta tudo é visto pelas lentes da raça; é o que ressalta Carla Akotirene no seu livro *Interseccionalidade* (2020); o reconhecimento é tardio, sobretudo no profissional. A herança escravista permanece latente, para algumas mulheres são destinadas às funções subalternas, trabalhos informais, baixos salários e direitos trabalhistas negados, essas mulheres, provedoras de suas famílias, investem na educação dos seus filhos para alcançarem ascensão social.

De acordo com Neusa Santos Sousa (1983, p. 7-8), “Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade [...] mas é também, e, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades”; ou seja, a autora salienta que reconhecer-se como negra é resgatar a ancestralidade, retomar o que foi tirado com o

embranquecimento forçado da população negra. Para Bell Hooks (2010, p. 190): “A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver.”. Resultando em uma estratégia de sobrevivência da população negra adquirida no período escravista, que continuou mesmo depois da abolição, já que ainda se perpetua o racismo e a supremacia branca.

Falar da solidão da mulher negra é falar da racialidade e ao mesmo tempo da imbricação entre raça, classe e gênero na sociedade. Logo, esses fatores acarretam para a solidão da mulher negra. Bell Hooks (2010, p.188) afirma que “muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor”. Partindo desta afirmação, entende-se que a mulher negra está em uma situação de inferioridade. Quando Hooks alega esse trecho, revela que uma parcela de mulheres carece de afeto devido a um sistema que as oprime. Em decorrência desse preterimento, cria-se, assim, as circunstâncias perfeitas para a solidão da mulher negra.

Refletir sobre a solidão da mulher negra que envolve todos os campos da jornada dessa mulher é problema de ordem interseccional entre raça e classe. Essas dores afetivas são resultado da opressão, exploração e dominação, e para que haja uma reparação, é necessário falar. Bell Hooks, em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019), acredita ser indispensável falar sobre dores para curar feridas causadas pela dominação e exploração, é imprescindível, principalmente, para a recuperação e a conscientização.

A partir dessa solidão e da importância de se curar dores inteligíveis que se abre mão do conceito amplo da “sororidade” e utiliza-se “dororidade”, ocorrendo conexão entre mulheres negras. Segundo Carla Akotirene (2018, p. 45), “[...] a sororidade dá a falsa impressão de existir empatia e homogeneidade de posicionamento”. Já a Dororidade, na contramão do feminismo branco hegemônico, “[...] contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo racismo.” (PIEDADE, 2018, p. 16).

Não se pode falar sobre “dororidade” sem tratar da “escuta”, que é de extrema importância para essa conexão, Collins (2019) discute essa relação de escuta entre mulheres negras, afirmando que “essa questão de as mulheres negras ouvirem realmente umas às outras é significativa, especialmente pela

importância da voz na vida delas.” (COLLINS, 2019, p. 189), pois, rompe-se com a invisibilidade perpetuada com a objetificação.

Portanto, falar sobre afeto para a mulher negra é um modo de (re)construir uma autoestima que por muitos anos não andava de mãos dadas com o sujeito-mulher. É fundamental a fala das subjetividades, tendo suas histórias e desejos contado pelas suas próprias vozes, é o processo do (des)silenciamento, derrubando o desprezo e a inferiorização que tem como objetivo o apagamento do sujeito-mulher-negra. O responsável por esse apagamento e silenciamento vem da branquitude racista, sexista e misógina; que alimenta o preterimento da mulher negra, e não se reconhece como causadora dessa violência, tendo a ideia de que todas partem em pé de igualdade na obtenção à fala, à escuta e ao amor.

## MEMÓRIA E VIOLÊNCIA: A INSUBMISSÃO DE “*NATALINA SOLEDAD*”

Neste item realizamos uma análise do conto *Natalina Soledad*, da obra *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016), da escritora contemporânea Conceição Evaristo, com o recorte para a solidão da mulher negra no âmbito familiar.

Evaristo traz, nas páginas iniciais, uma interlocução com o leitor de como as histórias compartilhadas se fundem entre si e com as que lhe pertencem. Inventadas ou reais vividas, o ato de registrar é traçar uma escrevivência. “Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta.” (EVARISTO, 2016, p. 09).

A história de *Natalina Soledad* é carregada de memórias profundas e dolorosas de violência e opressão, mas não é mais uma história de uma mulher negra apenas retratando o sofrimento sem êxito. *Natalina Soledad* ressignificou sua jornada e alcançou o seu final feliz, e assim ela conta como se automeceu.

De acordo com o francês Henri Bergson, no livro *Memória e Vida* (2006, p. 47), “[...] o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. [...] ele nos segue a todo instante.”. Dito isto, compreende-se que a memória sempre estará presente na existência do indivíduo, e ao tratar da escrevivência, Evaristo passeia na memória da mulher negra, rompendo com esse silêncio, já

que o direito a contar suas histórias, suas memórias e vivências foi negado por muito tempo ao negro.

É com urgências que vozes-mulheres estarão sendo protagonistas em suas narrativas, falando de suas vivências, tomando para si o lugar de sujeito que sempre lhe pertenceu. E assim, Natalina Soledad, a mulher que se automeou, traça o caminho da memória. Rejeitada logo após o nascimento e nomeada pelos pais, Troçoleia Malvina Silveira, como castigo por ser mulher. Decepcionado, Arlindo culpa sua mulher por tal traição, já que a trajetória dos homens de sua família é conceber filhos machos; como punição, ele recusa a tocar seu corpo. Triste com a decisão do esposo, Maria se descuida propositalmente de sua filha.

Renegada no seio familiar, a menina crescia, e ficava cada vez mais parecida com o pai. Na escola, também foi recebida com violência e dentro de casa andava de olhos fechados, pois não suportava vê-los. No decorrer de sua vida, as pessoas tentavam “amenizar” o nome chamando-a de Silveirinha; mas a menina recusava e atendia apenas por seu nome completo, como ato de resistência. Cresceu experimentando a solidão e vivenciou o afeto apenas pelas funcionárias da casa. Desprezada e oprimida, sobreviveu a contragosto de sua família, mas carregava consigo o desejo de “[...] inventar para si outro nome. E, para criar outro nome, para se rebatizar, antes era preciso esgotar, acabar, triturar, esfarinhar aquele que havia lhe imposto” (EVARISTO, 2011, p. 24).

Em *vivendo de amor* (2010) Bell Hooks trata a importância do amor no seio familiar e como esse afeto é importante para o desenvolvimento do indivíduo e sua forma de se relacionar com o outro. Para Natalina, esse afeto lhe foi negado desde o nascimento, comparada a um troço, odiada e negligenciada pelos pais.

Ao refletir sobre a violência que a protagonista vivenciou, conceituamos o que Lélia Gonzalez expõe como violência simbólica e os impactos causados na vida das mulheres negras, que dialoga com o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2015) que conceitua os tipos de violência que constituem a sociedade: a violência subjetiva, objetiva e a sistêmica.

No recorte da violência vivenciada por Natalina, desprezada por ter nascido mulher e castigada ao ser nomeada, pensando na relação das violências segundo Žižek (2015, p. 18), identificamos a violência objetiva, que é invisível porque está sustentada em uma “[...] normalidade do nível zero contra a qual

percebemos algo como subjetivamente violento.”, uma violência escondida quase invisível que se manifesta em atitudes racistas, machistas e sexistas. Dentre outras formas de opressão que são naturalizadas na sociedade brasileira. Percebemos, também, a relação com a violência sistêmica, “[...] efeitos catastróficos dos sistemas políticos e econômicos que se fundamentam na injustiça e nas desigualdades perfeitamente visíveis na sociedade brasileira.” (p. 18). Ao pensarmos estrutura familiar como estrutura sistêmica com relações de dominação que se sustenta em uma sociedade patriarcal, onde os homens da família dominam as mulheres, oprimindo-as, é possível traçar um paralelo com a vida de Natalina em seu ambiente familiar, onde ao ser nomeada de Troçoieia pelo pai e por todo desafeto que seus familiares nutrem por ela, percebemos como a violência objetiva esteve presente nessa relação.

A protagonista torna-se refém da misoginia do pai, vivenciando o desafeto da mãe e o desamor mútuo dos seus, fato que permaneceu até as gerações futuras. Acostumada à solidão e à falta de afetividade, seguiu assim, sem importância na forma como se relacionava a dois. Hooks (2010, p. 198) salienta que “muitos negros, e especialmente as mulheres negras, se acostumaram a não ser amados e a se proteger da dor que isso causa.”; e é exatamente isso que Natalina fez, negou-se a vivenciar relações afetivas-profundas, pois se não possuía relevância, como poderia dar afeto a outro indivíduo se isso lhe foi negado por toda a vida? Em decorrência de toda violência, sua única aspiração era se rebatizar, se automear (EVARISTO, 2011).

No que ansiava sua automeação, Natalina pacientemente esperou, engolindo aquele nome-agressão sendo proferido durante trinta anos, até que ele fosse demolido e não tivesse mais poder sobre ela. Ao se automear, Natalia rompe com toda a violência que aquele nome-ofensa lhe causou, ao desamarrar as correntes do nome e sobrenome que lhe determinaram como forma de punição, retirando-se do lugar de objeto e tornando-se sujeito de sua própria história. O ato de automear para Natalina é resistência, emancipação, e é o que Alain Touraine (2006, p. 123, *apud* LACERDA; VERONESE, 2011, p. 422) alega ao estabelecer que “tornamos plenamente sujeitos quando aceitamos como nosso ideal reconhecer-nos e fazer-nos reconhecer enquanto indivíduos [...] e dando, através de nossos atos de

resistência um sentido a nossa existência.” Essa é a condição de sujeito que a protagonista se coloca ao ser dona da sua própria narrativa.

Posto isto, ao final, Natalina escolhe se libertar do nome que foi forçoso, apenas quando seus pais morrem: “rumou ao cartório para se despir do nome e da condição antiga [...] E, sonoramente, [...] ela respondeu feliz e com veemência na voz e no gesto: Natalina Soledad.” (EVARISTO, 2016, p. 25), a pesquisadora Zilá Bernd, em *Introdução à literatura negra* (1988), aborda o ato de autoneamar como tornar-se proprietário, tomar posse daquilo que se nomeia. Logo, quando transportada para a vivência de Natalina, a autoneamação é sua emancipação da misoginia experienciada na instituição familiar patriarcal, essa renomeação é poder.

Natalina Soledad, a mulher que escolhera seu próprio nome, é uma narrativa carregada de solidão, ressignificação e insubmissão. É o caminho percorrido pela dor, e a recusa de permanecer nesse lugar, é a destruição de um sistema opressor, machista e sexista. Hooks (2010) trata amar aquilo que vemos como uma prática de conhecer nosso interior e se afirmar; quando Natalina se autoneameia, ela se dá o amor que lhe fora negado, o amor-interior. E ali, naquele cartório, ela nasceu, porém dessa vez dona de si, sujeito e objeto de sua narrativa. Natalina Soledad significa “Nascida Sozinha”, e a solidão foi tudo o que teve, foi a única que não lhe abandonou.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente capítulo pretendeu contribuir para o entendimento da insurgência necessária de mulheres negras combatendo um sistema que as silencia, objetificam e oprimem, permitindo revisitar como a literatura negra, de autoria feminina, emergiu e ganhou destaque, sendo reconhecida como voz potente. Através dele, procuramos refletir sobre a *escrevivência* de Conceição Evaristo presente em suas obras, retratando as solidões vivenciadas por mulheres negras-protagonistas, assim como examinado no conto *Natalina Soledad*, tornando possível inferir memória, violência, solidão, pretérito e misoginia.

A autora com sua literatura “de dentro pra fora” agracia os leitores com personagens como Natalina, mostrando como suas escrevivências são um modo de confrontar e libertar vozes que foram emudecidas e, com isso, trazer

consciência ao coletivo. A escrita de Conceição é urgente e de extrema importância na literatura afro-brasileira.

O reconhecimento de Conceição Evaristo é para além do individual, alcança um coletivo de vozes-mulheres-negras, ao reconhecer quão significativo é que tenhamos obras escritas por mulheres negras que dão voz àquelas que tiveram suas vozes silenciadas pelas máscaras, pelos chicotes e pelas mãos de seus abusadores; dessa forma, quando legitimamos essa escrita, abrimos espaço para outras mulheres reivindicarem seus lugares na literatura brasileira e na sociedade.

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. São Paulo: Editora Jandaia, 2020.

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 1, n. 3. 2011.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CARNEIRO, Sueli. Gênero e raça na sociedade brasileira. In: *Escritos de uma vida*. São Paulo: Pólen Livros. 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Boitempo Editorial, 2019.

CONCEIÇÃO EVARISTO: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. *Carta Capital*, 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>. Acesso em: 18/04/2021.

CUTI, L. S. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*, v. 1, n. 1, 2005

- EVARISTO, Conceição. *Escrevivência*. Itaú cultural. 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>. Acesso em: 09 junho 2021.
- EVARISTO, Conceição. *I Colóquio de Escritoras Mineiras*, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 05 maio 2021.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Scripta, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.
- EVARISTO, Conceição. Natalina Soledad. In: *Insubmissa Lágrimas de Mulheres*. 2º ed. Rio de Janeiro: Malê, p. 19-25, 2016.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Fator, 1983.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Maia & Schmidt, 1933.
- GONZÁLEZ, Lélia. *O papel da mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica*. Los Angeles: Mimeografado, 1979.
- GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.
- HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Editora Elefante, 2019.
- HOOKS, Bell. Vivendo de amor. *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*, v. 2, p. 188-1989, 2010.
- LACERDA, L. F. B.; VERONESE, M. V. *O sujeito e o indivíduo na perspectiva de Alan Touraine*. Sociedade e Cultura (Impresso), v. 14, p. 419-426, 2011.
- LOBO, Luiza. A pioneira maranhense Maria Firmina dos Reis. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 16, p. 91-102, 1989.

- OLIVEIRA, A. X. G. D. Conceição Evaristo e o cânone no Brasil. *II CONALI Congresso Nacional de Literatura*, João Pessoa - PB, p. 924-934, 2014.
- PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher negra: afetividade e solidão*. EDUFBA, Coleção Temas Afro, 2013.
- PIEIDADE, Vilma; TIBURI, Marcia. *Dororidade*. Nós, 2018.
- SANTIAGO, A. R. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: UFRB, 2012.
- SANTOS, Joel Rufino dos; BARBOSA, Wilson do Nascimento. *Atrás do muro da noite: Dinâmica das culturas afro-brasileiras*. Brasília: Ministério da Cultura, Fundação Cultural Palmares, 1994.
- SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. As vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Boitempo Editorial, 2015.

## CAPÍTULO 5

---

# VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER? A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA METE A COLHER

Gabriela Fonseca Tofanelo

### PARA INÍCIO DE CONVERSA

A lógica do pressuposto binário determinou, ao longo dos tempos, perfis e estereótipos das pessoas com base no viés biológico, ou seja, o homem deve ser sempre forte/viril, enquanto a mulher deve ser fraca/frágil. Esse pensamento dá base, ainda hoje, para a construção da violência de gênero, isto é, a violência caracterizada por agressões físicas ou opressão psicológica em que um gênero prevalece sobre o outro, em geral, em que os homens são os dominadores e as mulheres, as dominadas.

Por mais que vemos este tema sendo abordado com mais frequência atualmente, certamente, a violência contra a mulher não é algo novo. O que é relativamente recente é a criação de leis que reconhecem esse tipo de violência como específica por questões de gênero no Brasil. Há pouco mais de 10 anos foi criada a Lei 11.340/2006, popularmente conhecida como “Lei Maria da Penha”, cujo objetivo é controlar e diminuir o quadro da violência doméstica. De acordo com o texto da lei, no Art. 5º, “configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (BRASIL, 2006).

Mais recente ainda é a Lei 13.104/2015, a Lei do Feminicídio, sancionada em março de 2015, que tornou o homicídio da mulher um crime hediondo e com agravantes quando acontece em situações específicas de vulnerabilidade, como os casos de gravidez, com menores de idade, na presença de filhos, etc. Os números impressionam. Segundo a pesquisa Mapas da Violência (2015), “Entre 2003 e 2013, o número de vítimas do sexo feminino

passou de 3.937 para 4.762, incremento de 21,0% na década. Essas 4.762 mortes em 2013 representam 13 homicídios femininos diários”.

Após diversas conquistas do movimento feminista, como o direito à educação e ao voto, principais pautas do movimento e, tendo em vista que, atualmente, tenham sido conquistados diversos avanços no que diz respeito a outros âmbitos como profissional e familiar, uma grande inquietação surge quando o assunto é a violência contra a mulher. A persistência desse tipo de violência é assustadora, mesmo com tantas leis que buscam amparar os direitos das mulheres. Enquanto alguns direitos foram conquistados e a família de base patriarcal, embora com muitos vestígios ainda, tende ao declínio com a mulher inserida socialmente, no mercado de trabalho, por exemplo, esse tipo de violência persiste, o que mostra que, para alguns, o sistema patriarcal, em que a mulher é posse do homem e este é o dominador, ainda prevalece, como afirma as pesquisadoras Maria Amélia Teles e Mônica de Melo, ao afirmar que a violência de gênero se trata de:

Uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher. Demonstra que os papéis impostos às mulheres e aos homens, consolidados ao longo da história e reforçados pelo patriarcado e sua ideologia, induzem relações violentas entre os sexos e indica que a prática desse tipo de violência não é fruto da natureza, mas sim do processo de socialização das pessoas (...) A violência de gênero pode ser entendida como ‘violência contra a mulher’. (2002, p. 44)

Sabendo que a literatura é um meio de representação da sociedade e que, frequentemente, as ideologias dos escritores perpassam os livros, o interesse desta pesquisa é perscrutar as representações da violência contra a mulher na literatura. Para isso, inicialmente traremos a discussão deste tipo de violência pela perspectiva dos romances canônicos, masculinos por excelência, em um contraponto com os contemporâneos, escritos por mulheres, a fim de analisarmos se há diferenças no tratamento dado ao tema quando as mulheres possuem a chance, por tanto tempo negada, de escrever.

## A DEFESA DA HONRA: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA CANÔNICA

Não é novidade que até meados do século XX no Brasil, a literatura era privilégio dos homens, ou seja, a mulher não possuía o direito de representar, ela própria, suas personagens e ideologias. Em consonância com certa ordem estabelecida na sociedade, com suas relações de dominação, direitos e privilégios, a mulher ficou, por muito tempo, à margem de diversos setores da sociedade, como, por exemplo, da educação e das Letras. A crítica literária feminista, desde as suas origens, nos anos 1970, tem reconhecido e/ou denunciado o fato de a mulher ter sido historicamente silenciada no universo literário, ou seja, não teve o direito de representar, de dar vida e voz a suas próprias personagens por meio da literatura. Contudo, ela ocupou lugar de destaque no cânone ocidental ao ser representada como personagem nas obras escritas pelos únicos que tinham permissão para escrever: os homens. Contudo, esse ato de falar em nome do outro pode, muitas vezes, resultar em preconceitos e estereótipos, como menciona a pesquisadora Lúcia Osana Zolin:

[...] é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. (ZOLIN, 2005, p. 170)

Dessa forma, a postura nas obras canônicas, em sua maioria, não era de problematização, ou seja, a violência contra a mulher e o seu silenciamento eram postos, muitas vezes, como mera imposição do sistema patriarcal, como pertencente à ordem das coisas, sobretudo quando se trata de uma violência simbólica, nos termos de Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2014): “uma violência suave, insensível, e invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento”.

Isso pode ser observado em *Dom Casmurro* (1899), quando Machado de Assis opta por um narrador não confiável cujo tom patriarcal advindo de uma cultura misógina confere ao marido, Bento Santiago, a possibilidade de julgar a esposa Capitu acima de qualquer prova, silenciá-la e exilá-la. O famoso romance realista não retrata a violência física, mas sim a simbólica como meio de destruir a vida de uma mulher e põe em evidência o quanto a palavra do homem é a que prevalece. Independentemente da incerteza acerca da traição

que a crítica analisa como proposital na obra, não há dúvidas sobre o machismo e o ideal misógino ali posto.

Diferente dessa representação velada, em "O cobrador" (1989), presente na antologia de mesmo nome, de Rubem Fonseca, as diversas violências cometidas são sempre totalmente explícitas. Trata-se de um conto narrado em primeira pessoa por um homem à margem da sociedade que, por isso, se acha no direito de cobrar o que a sociedade lhe deve, o que parece justificar as mais diversas violências desmedidas exibidas ali. Uma das passagens mais emblemáticas da violência contra a mulher está na cena em que o narrador/cobrador se fantasia de bombeiro, entra em um apartamento, visivelmente da classe média que ele tanto odeia, amarra a empregada e estupra uma mulher e ainda sugere que ela sentiu prazer com a situação: "como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu". Ao sair, ainda revela um tom de piada e de culpabilização da mulher: "Vê se não abre mais a porta pro bombeiro, eu disse, antes de ir embora" (FONSECA, 1989, p. 21-22). A violência é tão banal neste conto e o ultrarrealismo do autor é colocado ali, como se fosse mais uma notícia em meio há tantas que aparecem todos os dias nos jornais.

Segundo a 14ª edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, publicado em 2020, a média de casos de denúncias de estupros no país chega a uma média de 08 casos por minuto. Já é um número assustador, mas ainda é necessário levar em consideração que esses dados são subnotificados, pois nem todas as vítimas desse crime denunciam os agressores. Abdulali explica que "contar nem sempre traz uma recompensa: conforto, encerramento e justiça" (2019, p. 34). Podemos supor, por exemplo, que se o caso narrado por Rubem Fonseca fosse real, não entraria para a estatística, tão inconformada com a situação que ela fica, acabaria por não denunciar, até mesmo pela vergonha de ter acreditado no suposto bombeiro.

Já no que tange ao ato mais cruel de todas as violências que atingem as mulheres, o feminicídio, Eva Blay percorre a trajetória deste crime no Brasil no livro *Assassinato de mulheres e direitos humanos* (2008). Com base em dados de delegacias e mídias em geral, a socióloga tece uma pesquisa sobre assassinatos de mulheres durante o século XX e demonstra que, por muito tempo, a tendência era realmente de absolver os assassinos de mulheres com as justificativas: "mereceu morrer", "matei por amor", "forte emoção" e eram todos

intitulados de "crimes passionais" (BLAY, 2008, p. 38-39). A impunidade era tão grande e a culpa ainda recaía à mulher.

Essa história só começará a ser alterada no país em 1979 com a morte de Ângela Diniz, assassinada por Doca Street, seu marido. A defesa ainda foi baseada na tese de legítima defesa da honra, porém foi o estopim das mudanças em relação a esse crime, pois movimentos feministas começaram a se mobilizar e criaram grupos de mulheres contra a violência doméstica com o seguinte slogan: "Quem ama não mata", questionando o uso do termo "crime passionais" e a recorrente alegação da "defesa da honra", argumentos que levavam à impunidade do agressor. Com isso, passou-se a considerar, pela primeira vez, que os assassinatos de mulheres têm origem na relação entre poder e masculinidade. Isso também possibilitou a criação da Comissão de Violência contra a Mulher e outros grupos para oferecer serviços de atendimento às vítimas de violência (MACHADO, 2010)

*Menino do engenho*, de José Lins do Rego, publicado pela primeira vez em 1932 corrobora essa visão do feminicídio como defesa da honra masculina. O romance tem como narrador Carlos, já mais velho, recordando sua história desde menino, quando, aos 04 anos, seu pai assassinou sua mãe. Segundo ele, sua mãe fora "vítima de um excesso de cólera do homem que tanto amara". E ainda relata o próprio sentimento em relação a isso, desconsiderando o assassinato que ocorreu, tratando como se fosse um acidente. Não há, por parte do narrador, um questionamento real dos motivos que levaram o pai a fazer isso. Há apenas o relato de que ele ficou internado, em uma espécie de hospital psiquiátrico. Por mais que o menino relate a falta que sentiu da mãe, não questiona os atos do pai e ainda os chama de "força arbitrária do destino" (REGO, 1979, p. 7).

Após um pequeno recorte de como o cânone retratou os diversos tipos de violências contra as mulheres, nosso interesse se pauta em verificar se, atualmente, a literatura contemporânea escrita por mulheres vem alterando essa "ordem das coisas" em consonância com os debates atuais após diversas conquistas do movimento feminista.

## METENDO A COLHER: QUANDO ELAS ESCREVEM

Diferente da postura vista na literatura canônica que relata a opressão e a violência contra a mulher como parte de condutas sociais da tradição patriarcal, a literatura de autoria feminina contemporânea, frequentemente, tem transformado o tratamento dado a este tema. É o que acontece em “*Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim*” (2003), de Nilza Rezende, em que a protagonista Lila possui como estágio inicial uma vida marcada pelas imposições sociais, calcadas no patriarcado, ou seja, dedicando-se plenamente ao casamento, aos filhos e a tudo que se encerra ao ambiente doméstico. Nesse primeiro momento, o narrador heterodiegético capta muito bem a essência do esforço de Lila a cumprir de ‘dever de esposa’: “que lhe ocupava quase toda a vida, [...] aquele homem era tudo na vida dela” (p. 12). No entanto, também fica evidente o apagamento da sua própria identidade e, sobretudo, desejos, como se pode observar no excerto

Ele precisa, ele precisa fazer, de todo jeito, de qualquer modo, o sexo que é dele, ela precisa, precisa negar, de todo jeito, o sexo que é dele. Mas ela sabe, foram outras vezes, não poucas vezes, é verdade. Se ela negar, ele vai brigar, talvez até gritar. O homem era dela, ela conhecia muito bem o que tinha ali. (REZENDE, 2003, p. 9)

Esse excerto desnuda os primeiros indícios de uma violência simbólica, nos termos de Bourdieu (2014). Um tipo de violência que é vista como aceitável, natural, “a ponto de ser inevitável” (p. 21), cuja base está assentada nas estruturas que produzem, defendem e reproduzem o papel do homem como ser superior. O corpo da mulher é visto como propriedade do marido e, assim, o sexo é algo imposto a ela, sendo o “prazer” até mesmo considerado algo desnecessário à mulher.

A sua submissão será posta à prova no momento em que descobre a traição. As cenas que se sucedem após questionar o marido são marcadas por violências psicológicas. Este tipo de violência é impossível de se quantificar em estatísticas e são, geralmente, subestimadas tanto pelo agressor quanto por outros ao redor da vítima. São diversos artifícios utilizados que se constituem como microviolência, nos termos de Hirigoyen, em *Assédio moral: a violência perversa no cotidiano* (2019): ofensas, aviltamento, humilhações, atos de intimidação, ameaças, entre outros.

Na tentativa de negar as acusações de traição, Raul difere contra a esposa praticamente todos os tipos de ofensas e humilhações: “Viu porra nenhuma. Sua louca, sua filha da puta [...] Quem dera eu pudesse estar à tarde que nem você fazendo porra nenhuma, passeando de carro, vendo coisa que não existe, imaginando coisa que não é” (REZENDE, 2003, p. 26).

Soma-se a isso o vocabulário agressivo utilizado pelo marido ao falar com a esposa, como vemos nos trechos: “ele dava logo um esporro”; “Porra, não viu o sapato?”; “Fala logo, porra”; “Ele gritou, gritou, gritou”; “dizia que ela era uma fútil, uma burra” (REZENDE, 2003, p. 9, 16, 17, 29, 62).

Além disso, são incontáveis vezes em que Raul se vale da estratégia de declarar falta de lucidez da esposa, ainda na tentativa de negar o adultério: “Cada vez ficando mais louca, completamente louca”; “feito louca”; “você está ficando louca, procura um analista”; “você é louca, você confunde tudo [...] você insiste, inventa, exagera, louca descontrolada [...] coisa de quem não tem o que pensar”; “deixa de ser louca [...] você está completamente fora de si” (p. 43); “você enlouqueceu de vez” (REZENDE, 2003, p. 30, 32, 35, 41, 43, 45).

Diante de tantas ofensas, Lila passa a duvidar de si mesma tão impotente que se sente diante das negações do marido. A situação só irá se alterar na cena em que encontra um bilhete da amante na roupa do marido. Agora a prova era concreta e ele não poderia mais chamá-la de louca. Essa descoberta, ainda que com muito sofrimento, será o gatilho para transformações indenitárias que permitirão à personagem sair da condição de objeto, imposta pelo marido e pelas normas sociais de base patriarcal, para uma mulher dona de si mesma e de seus desejos. Sair desse relacionamento abusivo é uma grande vitória para Lila, representando muitas mulheres que passam por situações similares.

Ainda que a transformação seja paulatina, vemos surgir uma mulher-sujeito, disposta a reinventar sua vida. É possível vislumbrar tais mudanças quando ela deixa de se esconder atrás do narrador heterodiegético e se assume como narradora, não só do romance, mas também numa metáfora da sua própria vida:

O fim é o começo da minha história. Reconheço, reconheço que preciso ir atrás da minha história, já é hora de assumir o lugar principal da minha história, sou eu, sim, confesso, agora mais claramente, sou eu a coadjuvante dessa história que escolhi, por

livre e espontânea vontade, escolhi ser a coadjuvante [...]. Pois agora assumo, assumo a primeira pessoa, assumo ser a protagonista da minha história, e por isso afastado de vez a terceira pessoa, em que me escondi quase todo o tempo... (REZENDE, 2003, p. 93)

Situações similares serão responsáveis pela redescoberta da sexualidade da protagonista de *Eu me possuo* (2016), de Stella Florence. Neste romance, a Karina sofre a violência sexual em uma relação com o próprio namorado, como é retratado nos trechos a seguir: “ela o empurrava com os antebraços”, “ela estava sendo impedida de respirar” (FLORENCE, 2016, p. 99-100).

A inexperiência na época faz com que ela permaneça em silêncio por seis anos, até tomar consciência do que realmente acontecera. A sua percepção acontecerá somente após um inesperado reencontro Gustavo Jota, seu agressor, e estar diante da interpretação dele para o que aconteceu naquela noite, seis anos antes, como demonstramos em alguns excertos:

E aí, você começou a chorar... eu pirei! Eu me senti muito rejeitado e pirei!. (p. 152)

Eu supus que, por você ter concordado em ir ao meu apartamento, você fosse uma garota liberal [...] Se eu soubesse que você era virgem, eu teria agido de maneira diferente. (p. 156)

A sua libertação se complementa ao poder falar tudo que sente ao ex-namorado, demonstrando o poder da palavra para as mulheres:

O fato de eu ter me sentido atraída por você, ter ido a sua casa, ter desejado transar com você, não significa que você poderia me violentar. Desejar um homem não é o mesmo que desejar ser estuprada por ele. (p. 163)

Eu me senti suja, me senti culpada, me senti inferior, me senti até ruim de cama: carreguei por muito tempo acusações que serviam para você, não para mim. Minha falta de experiência me fez acreditar que a culpa era minha, que eu apertei algum botão maldito em você e que talvez sexo fosse aquele horror mesmo. (p. 165)

Eu não preciso que você assuma o que você fez - eu sei muito bem o que aconteceu e esse saber foi a minha libertação". (p. 166)

Machado, no artigo "Masculinidade, sexualidade e estupro" (1998) analisa entrevistas realizadas pela pesquisa Estudos e Pesquisas sobre a Mulher (NEPEM, UNB) na qual foram entrevistados diversos presos acusados de estupro. As observações a que a pesquisadora chega podem ser comparadas às atitudes de Gustavo Jota no romance em questão. A maioria dos agressores presos concorda com afirmações como: "à mulher não cabe a iniciativa [...] e que seu não pode ser tão somente a forma de sedução", pois "a sexualidade feminina é concebida pelo imaginário dominante como aquela que se esquia para se oferecer" (p. 240-243). A pesquisa também desnuda que, frequentemente, o não da mulher ou o seu medo, como vemos no caso de Karina, aparecem como constitutivos do desejo masculino. É como se o homem precisasse o tempo todo provar essa virilidade, algo frequente na sociedade, por isso, muitas vezes, diante da relutância das mulheres, acaba sendo uma oportunidade para ele fazer uso da sua virilidade que se manifesta pelo uso da violência, pois "apoderar-se do corpo da mulher é o que se espera de uma função viril" (MACHADO, 1998, p. 240).

Por isso questionamos os papéis pré-determinados de gênero na sociedade, pois não é só a mulher que possui padrões que devem ser seguidos de acordo com o patriarcado, assim como se espera que as mulheres sejam frágeis e indefesas, os homens precisam a todo custo provar a sua força e sua virilidade.

Por fim, também mencionamos o romance *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Diferente da postura inicial inocente da protagonista de *Eu me possuo* (2016), Karina, a protagonista não nomeada de Melo, já sabe muito bem sobre a violência contra a mulher. Isso é demonstrado no fato de ela terminar com seu namorado, Amir, no primeiro sinal de violência dele: um tapa no rosto em uma festa após revelar também ciúmes excessivo.

A oportunidade de ir ao Acre a trabalho é essencial para a narradora, pois serve como fuga dessa relação. Contudo, sendo advogada, ela é contratada para acompanhar o julgamento de casos de feminicídios ocorridos no Acre. Tal qual na sociedade, este livro revela a impunidade presente na sociedade e a forma como a mídia expõe as vítimas.

Apesar da protagonista ser advogada, conhecedora de seus direitos e disposta a terminar o relacionamento no primeiro ato abusivo, Melo colocará em evidência o quanto a violência contra as mulheres acontece em todas as

classes sociais, todas as profissões, todas as raças. Embora ela tenha terminado com o namorado no primeiro indício de um relacionamento abusivo, isso não impede que outras violências aconteçam: ele a persegue até o Acre, faz ameaças, pede desculpas e faz inúmeras promessas. No entanto, ao ter seus pedidos negados, ele comete outro crime divulgando vídeos de cenas íntimas da ex-companheira na internet, dos quais ela nem sabia da existência.

Nesse ponto, vemos o poder que a internet e as redes sociais possuem atualmente, inclusive para os Feminismos, pois a protagonista resolve criar um site em que ela mesma conta a sua história, relata as violências sofridas por Amir e, também, acaba sendo um espaço para que ela alerte outras mulheres dos famosos ciclos da violência para que não passem pelo mesmo que ela passou.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das principais pautas do movimento feminista contemporâneo deve ser o de criar e sustentar uma maior conscientização acerca da violência doméstica e de outras formas de violência.

A literatura de autoria feminina contemporânea, enquanto espaço de representações sociais, vem sendo responsável por trazer à baila assuntos antes naturalizados na literatura canônica, masculina por excelência. No caso da violência contra a mulher, notamos a clara intenção, não só de representatividade dessa temática, mas também de denúncia. Ainda que aqui tenha sido um recorte pequeno de romances que abordam tal temática, eles servem para nos mostrar novas mentalidades e novo ponto de vista: das mulheres vítimas, que sofrem essas violências e suas capacidades de superação e subjetivação, ao conseguirem se livrar das amarras patriarcais. No entanto, não basta apenas enaltecermos essa superação das protagonistas aqui elencadas, é necessário lutar para pôr fim a toda e qualquer violência de gênero.

É urgente que se fale mais sobre os diversos tipos de violência. E, sobretudo, é necessário falar sobre os problemas da lógica binária da sociedade, que mantém a desnecessária construção os desnecessários padrões de gêneros para os corpos masculinos e femininos, determinando estereótipos como o da masculinidade forte e viril e o da feminilidade frágil e delicada, ambos construindo a base para a violência de gênero.

## REFERÊNCIAS

- BLAY, Eva Alterman. *Assassinatos de mulheres e direitos humanos*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- BRASIL. Lei n. 11.340. (2006). *Lei Maria da Penha*. Brasília, DF: Presidência da República.
- BRASIL. Lei n. 13.104. (2015). *Lei do Feminicídio*. Brasília, DF: Presidência da República.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.
- FLORENCE, Stella. *Eu me possuo*. São Paulo: Panda Books, 2016.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HIRIGOYEN, Marie-France. *Assédio Moral: a violência perversa no cotidiano*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidade, sexualidade e estupro. *Cadernos Pagu*, 1998: pp.231-273.
- MACHADO, Lia Zanotta. *Feminismo em movimento*. 2 ed. São Paulo: Francis, 2010.
- MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: Leya, 2019
- REGO, José Lins. *Menino de engenho*. Ed. 85 Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- REZENDE, Nilza. *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- TELES, Maria Amélia Teles; MELO, Mônica de Melo. *O que é violência contra a mulher?* Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Thomas.; ZOLIN, Lucia.Osana. (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

## SOBRE AS AUTORAS

**Ana Maria Soares Zukoski** é doutoranda e mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Aluna do Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar – Campus de Campo Mourão. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea. E-mail para contato: [anazukoski@gmail.com](mailto:anazukoski@gmail.com); Link de acesso ao Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6633946411492536>.

**Crislayne França** é graduanda em Letras – Português/Inglês, pela FAFIRE, atualmente 7º período e bolsista no programa Residência Pedagógica, com o subprojeto: Leitura e Produção textual oral e escrita numa perspectiva de multiletramentos. Anteriormente bolsista do programa PIBID/CAPES e estagiária em escolas públicas. E-mail para contato: [crislaynefrancasouza@gmail.com](mailto:crislaynefrancasouza@gmail.com); Link de acesso ao currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0817093544657344>.

**Graziela Ramos Paes** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas, graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas. Tem experiência na área dos estudos em Literatura Brasileira Contemporânea e Antropologia Visual. E-mail para contato: [grazielpaes@gmail.com](mailto:grazielpaes@gmail.com); Link do currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6286073933409097>.

**Nelma Menezes Soares de Azevêdo** é mestra em Educação, Culturas e Identidades / UFRPE. Professora da FAFIRE. E-mail para contato: [nelmaa@prof.fafire.br](mailto:nelmaa@prof.fafire.br).

**Taciane Aparecida Couto** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras - Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei. Graduada em Letras - Português e

Inglês pela Universidade Federal de São João del-rei. Tem experiência na área de Literatura Portuguesa Contemporânea e no ensino de Literatura. E-mail: tacy.couto@hotmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9669669673228120>.

**Wilma dos Santos Coqueiro** possui graduação em Letras pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (1997) e mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2003). É Doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Também é professora adjunta da Unespar/campus de Campo Mourão. Integra como pesquisadora o Grupo de Pesquisa Diálogos Literários e o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, ambos da UNESPAR o Grupo de Pesquisa LAFEB, da UEM. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura de autoria feminina e literatura e ensino. E-mail para contato: [wilmacoqueiro@gmail.com](mailto:wilmacoqueiro@gmail.com) ; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0153461918591041>.

## SOBRE AS ORGANIZADORAS

**Estela Pereira dos Santos** é mestra e doutoranda em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Atualmente, pesquisa violência na literatura de Ana Paula Maia. Também é mediadora do clube de leitura Leia Mulheres em Maringá - PR e autora do livro de poemas "O rio seco que vive em mim" (Editora Patuá, 2021).

**Gabriela Fonseca Tofanelo** é graduada em Letras Português e Literaturas correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá (2013). Mestra, pela mesma universidade, em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e Construção de Identidades. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá. É pesquisadora do projeto de pesquisa "Literatura de Autoria Feminina Contemporânea: Escolhas Inclusivas?" e integra os grupos de pesquisa LAFEB - Literatura de Autoria Feminina Brasileira (UEM) e Grupo de Estudos sobre Literatura Contemporânea - GELBC (UnB/CNPq). É mediadora do projeto Leia mulheres na cidade de Maringá - PR. Atua, principalmente, com os temas: Literatura de Autoria Feminina, Crítica Feminista, Estudos de Gênero e Literatura Contemporânea Brasileira. E-mail: gabriela.tofanelo@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6784481597626779>.

**Joyce Luciane Correia Muzi** é doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Mestra em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e Mestra em Ciências da Educação pela Universidad del Norte/Asunción/Py. Formação em Letras, licenciatura Português e Espanhol e em Educação Bilíngue para Surdos e Surdas. Docente do Instituto Federal do Paraná (Campus Curitiba). Líder do Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Gênero, Diversidade e Inclusão - NeGeDI/IFPR e pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero - NEG/UFPR. Membro do Núcleo de Arte e Cultura do IFPR campus Curitiba. Feminista decolonial e antirracista, realiza pesquisa e extensão sobre os seguintes temas: estudos feministas e de gênero; literatura escrita por mulheres; mulheres nas ciências e nas artes; direitos humanos das mulheres; educação em direitos humanos. E-mail: joyce.muzi@ifpr.edu.br; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3603583957596083>.

