

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
SOCIEDADE E DESENVOLVIMENTO - PPGSeD

ANDRESSA OLIVA DE SOUZA

VIOLÊNCIA DE GÊNERO E SILENCIAMENTO FEMININO NO
ROMANCE *O PESO DO PÁSSARO MORTO*: UMA ABORDAGEM
INTERDISCIPLINAR

CAMPO MOURÃO - PR
2026

ANDRESSA OLIVA DE SOUZA

**VIOLÊNCIA DE GÊNERO E SILENCIAMENTO FEMININO NO
ROMANCE *O PESO DO PÁSSARO MORTO*: UMA ABORDAGEM
INTERDISCIPLINAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre(a) em Sociedade e Desenvolvimento.

Linha de Pesquisa: Formação humana, processos socioculturais e instituições

Orientadora: Prof^ª. Dra. Wilma dos Santos Coqueiro

Coorientadora: Prof^ª Dra. Adriana Delmira Mendes Polato

**CAMPO MOURÃO - PR
2026**

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

SOUZA, Andressa Oliva de
Violência de gênero e silenciamento feminino no romance "O peso do pássaro morto": uma abordagem interdisciplinar / Andressa Oliva de SOUZA. -- Campo Mourão-PR, 2026.
142 f.: il.

Orientador: Wilma dos Santos Coqueiro.
Coorientador: Adriana Delmira Mendes Polato.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico Interdisciplinar: "Sociedade e Desenvolvimento") -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Literatura de autoria feminina. 2. Violência de Gênero. 3. Interdisciplinaridade. I - Coqueiro, Wilma dos Santos (orient). II - Polato, Adriana Delmira Mendes (coorient). III - Título.

ANDRESSA OLIVA DE SOUZA

VIOLÊNCIA DE GÊNERO E SILENCIAMENTO FEMININO NO ROMANCE “O PESO DO PÁSSARO MORTO”: UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR

BANCA EXAMINADORA

Wilma dos Santos Coqueiro

Prof.^a Dr.^a Wilma dos Santos Coqueiro (Orientadora)

Adriana Delmira Mendes Polato

Prof.^a Dr.^a Adriana Delmira Mendes Polato (Coorientadora)

Maria Inez Barboza Marques

Prof.^a Dr.^a Maria Inez Barboza Marques (Unespar)



Documento assinado digitalmente
GENIANE DIAMANTE FERREIRA FERREIRA
Data: 06/04/2026 09:52:36-0300
verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Geniane Diamante Ferreira Ferreira (UEM)



Documento assinado digitalmente
MIRIAN DE OLIVEIRA CARDOSO
Data: 06/04/2026 10:11:54-0300
verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Mirian Cardoso da Silva (IFC-CAM)

Data de Aprovação

26/03/2026

Campo Mourão - PR

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as mulheres que já foram vítimas de algum tipo de violência, cujas dores, muitas vezes, foram suportadas em silêncio e cujas histórias e vozes foram silenciadas. Especialmente, dedico esta dissertação às mulheres de minha família que vieram antes de mim para que hoje eu pudesse estar aqui, escrevendo também por elas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela realização desse sonho, que era retornar aos estudos e fazer o mestrado com estudos na área da literatura.

Agradeço à minha orientadora, professora Wilma dos Santos Coqueiro que, desde a graduação, tem-me sido um exemplo do trabalho com esmero na literatura, sempre me incentivando a estudar mais e me inspirando como pessoa e profissional. Obrigada, professora, por despertar em mim o amor pela literatura. Da mesma forma, agradeço à professora Adriana Delmira Mendes Polato, que embarcou nessa jornada conosco e na coorientação da pesquisa muito contribuiu com ideias e perspectivas que enriqueceram o trabalho. Professoras, muito obrigada por acreditarem em mim.

Agradeço ao Luiz, meu amor e meu amigo, por todo o apoio prestado nessa jornada. Obrigada por cada palavra de ânimo e cada ação que tornou essa caminhada mais leve. Essa conquista também é sua.

Agradeço à minha mãe, por sempre me incentivar, desde muito cedo, a estudar e buscar esse sonho. Mãe, não importa o quanto eu diga “obrigada”, nunca será o suficiente.

Agradeço às minhas amigas e aos meus amigos que ficaram felizes por mim e que, mesmo à distância torceram para que tudo desse certo ao longo do processo. Igualmente, agradeço às novas amigadas que nasceram no PPGSeD. Dividimos medos, preocupações e muitas risadas. Tudo valeu a pena, meus queridos. Carol e Mayara, que presente ter vocês no caminho!

Agradeço ao PPGSeD pelo trabalho atencioso conosco, mestrados, e o acolhimento. À toda a equipe que compõe o programa, meu mais sincero sentimento de gratidão.

Agradeço à banca examinadora de qualificação, composta, além da orientadora e da coorientadora, pelas professoras Geniane Diamante Ferreira Ferreira, Maria Inez Barbosa Marques e Mirian Cardoso da Silva. Agradeço pela prontidão em participar desse processo e pelas riquíssimas contribuições.

“Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos” (Lygia Fagundes Telles).

SOUZA, Andressa Oliva de. **Violência de gênero e silenciamento feminino no romance *O peso do pássaro morto: uma abordagem interdisciplinar***. 142f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento, Universidade Estadual do Paraná, *Campus* de Campo Mourão, Campo Mourão, 2026.

RESUMO

Esta pesquisa insere-se na área de concentração Sociedade e Desenvolvimento, vinculando-se à linha de pesquisa Formação Humana, Processos Socioculturais e Instituições, e apresenta aderência ao projeto de pesquisa da orientadora, intitulado “Literatura, Sociedade e Mulher: expressões da escrita de autoria feminina”. Com efeito, a violência contra as mulheres tem sido um tema recorrente na literatura feminina contemporânea, representando, nas narrativas, uma preocupante realidade social que, embora parta de números subnotificados, revelam-se em estatísticas alarmantes. À vista disso, o presente estudo, com foco na autoria feminina brasileira contemporânea, teve por objetivo analisar as representações da violência de gênero no romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, examinando como as agressões moral, física, psicológica, sexual e simbólica são retratadas por meio dos recursos estilísticos e literários na narrativa. A pesquisa busca, ainda, investigar as representações do silenciamento da protagonista após o encadeamento de violências sofridas. Ao longo do tempo, às mulheres foi negado o direito de contar a própria história. As violências, por muito tempo, estiveram ausentes da ficção, embora muito recorrentes na realidade. A literatura de autoria feminina contemporânea vem, então, descortinar as opressões de séculos de silêncio. Diante disso, este trabalho, que se funda numa perspectiva interdisciplinar, propõe um diálogo entre estudos históricos e historiográficos (Perrot, 2005, 2017, 2019; Lerner, 2019) e sociológicos (Saffioti, 2015; Bourdieu, 2002) acerca da condição das mulheres na sociedade patriarcal e da violência imputada a esses corpos de forma a invisibilizá-los e silenciá-los. Com a finalidade de contribuir para esta análise, que se orienta por um aparato metodológico qualitativo e interpretativo, serão também considerados pressupostos dos Estudos Culturais e da Crítica Literária Feminista (Figueiredo, 2020; Bonnici, 2007; Zolin, 2019a, 2019b; Garcia, 2011; Silva, 2019; Bandeira, 2019; Showalter, 1994, 2009; Cevasco, 2003, 2009). Os resultados da análise apontam para a compreensão de como a ficção literária – como refração da sociedade, nos termos de Antonio Candido (2023) – evidencia e denuncia as violências sofridas pela protagonista do romance e, para além dela, as violências padecidas por muitas mulheres fora da ficção, exercendo, assim, o poder de questionar e alterar injustiças sociais historicamente consolidadas.

Palavras-chave: Estudos Culturais e Crítica Feminista, Interdisciplinaridade, Romance de Autoria Feminina, *O peso do pássaro morto*, Violência de gênero.

SOUZA, Andressa Oliva de. **Gender violence and female silencing in the novel *The weight of the dead bird: an interdisciplinary approach***. 142f. Dissertation (Master) - Society and Development Interdisciplinary Postgraduate Program, State University of Paraná, Campo Mourão *Campus*, Campo Mourão, 2026.

ABSTRACT

This research falls within the area of concentration Society and Development, linking to the line of research Human Formation, Sociocultural Processes and Institutions, and is aligned with the supervisor's research project, entitled "Literature, Society and Women: expressions of writing by female authors". In fact, violence against women has been a recurring theme in contemporary female literature, representing, in narratives, a worrying social reality that, although it is based on underreported numbers, reveals itself in alarming statistics. In light of this, the present study, focusing on contemporary Brazilian female authorship, aimed to analyze the representations of gender violence in the novel *The weight of the dead bird* (2017), by Aline Bei, examining how moral, physical, psychological, sexual and symbolic aggressions are represented through stylistic and literary resources in the narrative. The research also seeks to investigate the representations of the protagonist's silencing after the chain of violence suffered. Throughout history, women have been denied the right to tell their own stories. Violence has long been absent from fiction, although it is very common in reality. Contemporary literature by female authors is thus revealing the oppressions of centuries of silence. Therefore, this work, which is based on an interdisciplinary perspective, proposes a dialogue between historical and historiographical studies (Perrot, 2005, 2017, 2019; Lerner, 2019) and sociological studies (Saffioti, 2015; Bourdieu, 2002) regarding the condition of women in patriarchal society and the violence inflicted on these bodies in order to render them invisible and silence them. In order to contribute to this analysis, which is guided by a qualitative and interpretative methodological apparatus, assumptions from Cultural Studies and Feminist Literary Criticism will also be considered (Figueiredo, 2020; Bonnici, 2007; Zolin, 2019a, 2019b; Garcia, 2011; Silva, 2019; Bandeira, 2019; Showalter, 1994, 2009; Cevasco, 2003, 2009). The results of the analysis point to an understanding of how literary fiction – as a refraction of society, in the terms of Antonio Candido (2023) – highlights and denounces the violence suffered by the protagonist of the novel and, beyond her, the violence suffered by many women outside of fiction, thus exercising the power to question and alter historically consolidated social injustices.

Keywords: Cultural Studies and Feminist Criticism, Interdisciplinarity, Literatura by female authors, *The weight of the dead bird*, Gender violence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES	16
2.1 Breve histórico da literatura de autoria feminina brasileira contemporânea	17
2.2 Entre tantas temáticas, uma recorrente: a violência contra as mulheres e sua representação na literatura	30
2.3 A literatura de autoria feminina como instrumento de subjetivação e denúncia	35
3 VIOLÊNCIA E SILENCIAMENTO: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES PARA TEORIZAÇÃO E ANÁLISE	43
3.1 Procedimentos teórico-metodológicos: A necessidade de pensar a violência contra as mulheres de forma interdisciplinar	43
3.2. Contribuições dos Estudos Culturais da Crítica Literária Feminista, da História e da Sociologia para o estudo da violência contra as mulheres	46
3.3 Violência e silenciamento: aspectos literários, históricos e sociológicos acerca do tema	49
4 REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM <i>O PESO DO PÁSSARO MORTO</i>, DE ALINE BEI: DA FICÇÃO AO REAL	59
4.1 A obra e a autora.....	60
4.2 As várias violências representadas no romance	62
4.2.1 <i>A agressão moral</i>	62
4.2.2 <i>A agressão psicológica</i>	71
4.2.3 <i>A agressão física</i>	76
4.2.4 <i>A agressão sexual: a representação do estupro</i>	79
4.3 Depressão, melancolia e desamor: a incapacidade de interação da personagem após o estupro	86
4.4 Representações do silenciamento na obra	100
5 OUTROS ASPECTOS ESTRUTURAIS DA OBRA	110
5.1 A personagem e seu anonimato	110
5.2 A estrutura do romance: a narrativa poética	112
5.3 O tempo-espaço na narrativa: os cronotopos da escola, da casa e da estrada	115
5.3.1 <i>O cronotopo da escola: reflexo e refração social da violência aprendida, reproduzida e infringida</i>	120
5.3.2 <i>O cronotopo da casa: abuso, trauma e dor</i>	122
5.3.3 <i>O cronotopo da estrada: polifonia da dor</i>	126
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	137

1 INTRODUÇÃO

O romance *O peso do pássaro morto* é a obra de estreia de Aline Bei (1987), publicada em 2017, a qual lhe concedeu o Prêmio São Paulo de Literatura 2018 na categoria “Autor Estreante com menos de 40 anos”. Com uma narrativa crua e, no entanto, poética, a autora narra a história de uma protagonista anônima, dos 8 aos 52 anos de idade. Desde o início, são expostas as dores, as perdas e os traumas da vida da personagem, apresentando ao(à) leitor(a) a grande quantidade de infelicidades vividas por ela. Mais que infelicidades, há o relato do estupro sofrido, vindo de uma pessoa próxima, um rapaz com quem ela mantinha uma relação casual. Calada, a protagonista guarda para si a violência que sofreu, violência essa que resulta numa gravidez aos 17 anos de idade. Sabe-se, pelo desenrolar da obra, que a personagem permanece muda sobre o acontecido até o fim de sua vida, levando para o túmulo a violência sexual que sofreu dentro da própria casa, partida de uma pessoa pela qual nutria afeto e era de seu convívio.

Aline Bei pinta, em sua obra, o que é ser mulher na sociedade patriarcal. Para isso, usa as sombrias tintas da realidade, representando a violência que nos cerca, sua normalização e o silenciamento em razão do medo e da solidão. A autora constrói ainda as nuances da violência, da sutileza ao escancaramento e brutalidade. O silenciamento, diríamos, esperado, quando se trata de violência de gênero. Nessa seara abundante de narrativas-denúncia, nos deparamos com muitos romances produzidos por mulheres na contemporaneidade que vão retratar a violência contra as mulheres, os quais se tornam também objetos de pesquisas, enriquecendo o debate sobre a temática e alavancando o trabalho de mulheres escritoras. A título de exemplo, podemos citar *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa; *A ponta do silêncio* (2017), de Valesca de Assis; *Vista Chinesa* (2021), de Tatiana Salem Levy; *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo; *Paisagem de Porcelana* (2014), de Cláudia Nina; *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha; *Suíte Tóquio* (2020), de Giovana Madalosso, e *Mata doce* (2023), de Luciany Aparecida. Como todas essas obras e outras que aqui não foram citadas, *O peso do pássaro morto* (2017) constitui-se como um manifesto, um levante contra toda a naturalização da violência contra as mulheres já entranhada no construto social em busca do desmantelamento dos papéis que subjugam uns corpos a outros.

Extrapolando o romance e adentrando a realidade, exercício possível porque entendemos a literatura como um produto social (Candido, 2023), deparamo-nos com uma conjuntura estarecedora: de acordo com Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2025, o Brasil registrou, no ano de 2024, o maior número de casos de estupro e estupro de vulnerável

da história: 87.545 vítimas¹. É importante salientar que esses números são oriundos dos boletins de ocorrência em delegacias e que há uma grande subnotificação desse caso de agressão, ou seja, muitas das vítimas, assim como a protagonista de *O peso do pássaro morto* (2017), não denunciam seus abusadores, seja por medo do julgamento social, falta de apoio, vergonha, sentimento de culpa e, no caso de vulneráveis, a impossibilidade de reconhecer o estupro como violência.

Apesar do longo e contínuo silenciamento, tanto na sociedade quanto na literatura, podemos dizer que o final do século XX trouxe para nós uma importante mudança, que deve ser compreendida como um progresso: “o reconhecimento institucional da existência da literatura escrita por mulheres como objeto legítimo de pesquisa” (Zolin, 2019b, p. 327), como nos propomos nesta pesquisa. Esse reconhecimento é endossado pela crítica literária, que tem abordado paulatinamente o tema, além do expressivo número de projetos de pesquisa, artigos, dissertações e teses que tomam a literatura de autoria feminina como objeto de estudo.

São muitos os trabalhos que se ocupam do estudo e análise da representação da violência contra a mulher na literatura, sendo possível trilhar vários caminhos, selecionar recortes e focos de análise. Isso nos mostra, por sua vez, a pluralidade de violências e as várias formas que podem representar, no texto literário, a opressão masculina sobre as mulheres, desde a manutenção da violência simbólica ao feminicídio. Levantamos, então, a seguinte indagação: de quais recursos a literatura dispõe para representar o horror da violência e do silenciamento imposto às mulheres? Essa crescente preocupação com a condição feminina ratifica a urgência de uma mudança radical na sociedade, pois enquanto o patriarcado estender seus tentáculos impunemente sobre os corpos femininos, estarmos vivas não será um direito efetivado; será apenas uma questão de sorte.

Diante do até aqui exposto, esta pesquisa tem motivações de natureza social, acadêmica e também pessoal. A importância social da pesquisa está no fato de que o cenário no qual a mulher se insere é assustador: de acordo com estudo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), estima-se que apenas 8,5% dos casos de estupro são registrados pelas polícias e 4,2% pelos sistemas de informação da saúde. Os responsáveis pela pesquisa apontam uma estimativa de aproximadamente 822 mil casos de estupro anuais no Brasil. Os números são ainda mais assombrosos quando verificamos que esses dados partem do ano de 2019, visto que

¹ Desde o início da pesquisa, acompanhamos o escalonamento dos números de casos de estupro e estupro de vulnerável pelas edições do Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Infelizmente, ano após ano, as estatísticas ascendentes desses crimes impressionam e expõem a urgente necessidade de debatermos sobre o tema da violência contra as mulheres nas mais diversas áreas do conhecimento.

os casos de estupro cresceram de lá para cá. Assim sendo, podemos compreender o quão alarmante a situação é e que a história ficcional narrada em *O peso do pássaro morto* é, na realidade, muito mais comum do que imaginamos. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2025 (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025), o número de casos de violência sexual segue em um aumento contínuo desde 2011, representando no período dos 14 anos seguintes um crescimento estarrecedor de 99,56%.

Além dos números que representam a barbárie, vimos emergir na Câmara dos Deputados o Projeto de Lei 1.904/2024, também conhecido e nomeado como PL do Estupro. Essa proposta legislativa objetivava equiparar o aborto ao homicídio quando realizado após a 22ª semana de gestação, mesmo quando a gravidez resultar do estupro, situação em que o aborto é amparado pela lei brasileira nº 2.848/1940. Além de representar um grave retrocesso, o PL era, em si mesmo, uma prática de violência contra as mulheres, já que previa pena de até 20 anos para a mulher que viesse a abortar, enquanto que para o estuprador a pena era de até 10 anos. O projeto de lei, apresentado no dia 17 de maio de 2024, não foi a única ou a primeira amostra de como o aparato jurídico insiste em instrumentalizar a dominação sobre mulheres². Lembremo-nos do caso Mariana Ferrer, em que nem mesmo uma amostra de sêmen do agressor deixada no corpo da vítima foi suficiente para incriminá-lo e fazê-lo sofrer as penas do ato truculento, dada a posição de prestígio social e econômico³ do agressor. A mídia, responsável não só por disseminar a informação, mas também por ser uma potente formadora de opinião aparelhada à ideologia dominante, dá ao caso um novo designativo: “estupro culposo”. À vítima, não é ofertada sequer proteção ou dignidade, nem mesmo durante o julgamento, em que a violência é repetida nas palavras e na omissão dos presentes na audiência. Nos exemplos citados, o Estado atua ativamente como mais uma ferramenta de violência e controle. A dominação masculina sobre os corpos femininos não é só defendida, mas endossada pela lei. O Estado, não só incapaz de resolver o problema da violência contra as mulheres, é também a

² Ainda em junho de 2024, o PL 1904/2024 foi considerado inconstitucional, inconveniente e ilegal pelo Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (CFOAB), entendido como uma grave ameaça aos direitos humanos (Disponível em: <https://www.oab.org.br/noticia/62346/cfoab-conclui-que-pl-1904-2024-e-inconstitucional-inconveniente-e-ilegal>). De acordo com o site da Câmara dos Deputados (<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2434493>), atualmente o projeto de lei aguarda despacho do Presidente da Câmara.

³ Embora houvesse áudios, vídeos e material genético que apontasse o criminoso, este foi inocentado em duas instâncias. Mariana Ferrer, a vítima, além do abuso sexual sofrido, foi repetidamente desrespeitada e constrangida pela defesa de seu algoz durante a audiência; além disso, houve a postura omissa do juiz Rudson Marcos, o que lhe rendeu uma advertência do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) (Mais detalhes sobre o caso: <https://www.cut.org.br/noticias/conheca-as-provas-e-os-detalhes-do-caso-de-estupro-contramariana-ferrer-cd3b>).

própria instituição mantenedora da hegemonia masculina. Como já deslindado por Engels (2019),

A síntese da sociedade civilizada é o Estado, que, em todos os períodos tomados como exemplo, é sem exceção o Estado da classe dominante e, em todos os casos, é essencialmente um mecanismo de repressão da classe oprimida e espoliada (Engels, 2019, p. 162).

Em contraponto, vale destacar que o movimento feminista foi de primordial importância na luta para adquirirmos direitos que se baseassem na equidade de gênero, bem como hoje continua atuando na elaboração e discussão de políticas públicas mais inclusivas, além de resistir aos retrocessos e operar na manutenção desses direitos.

Embora haja, como abordado anteriormente, um grande número de trabalhos voltados ao debate da violência de gênero na literatura, consideramos que há, em cada representação literária, uma necessidade latente de discussão e análise. Este trabalho, vinculado à linha de pesquisa “Formação humana, processos socioculturais e instituições”, justifica-se, desse modo, pela urgência em se discutir as relações de poder entre os gêneros e a violência como forma de manutenção do poder masculino sobre corpos femininos. Em outras palavras, buscamos nos debruçar sobre a tentativa de compreender mais profundamente o âmago dos processos que alimentam a violência de gênero e sua representação nas narrativas produzidas por mulheres. Acreditamos que a grande contribuição desta pesquisa consiste em reconhecer a literatura de autoria feminina brasileira contemporânea como um objeto legítimo de pesquisa, na tentativa de colocar as mulheres no espaço autêntico de fala. Ao olharmos a literatura de autoria feminina contemporânea como um objeto de estudo genuíno, rompemos com o que foi negado a nós por séculos: o espaço no cânone, a intelectualidade, a crítica, a pesquisa científica. Essa ruptura inicia-se na universidade, espaço de influência social, e deságua em nossas práticas profissionais, relacionais e também subjetivas.

Em face do exposto, esta pesquisa busca analisar as representações da violência de gênero no romance *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, investigando como as várias formas de violência são refratadas por meio dos recursos estilísticos e literários na narrativa e os consequentes silenciamentos da protagonista após a sucessão das violências a ela impostas.

Para isso, delineamos, como objetivo geral dessa pesquisa, analisar as representações da violência de gênero no romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, e os silenciamentos da protagonista por meio da abordagem interdisciplinar. Aprofundando a análise proposta no objetivo geral, elencamos os seguintes objetivos específicos: a) investigar a

literatura de autoria feminina brasileira contemporânea acerca de suas temáticas, em especial a da violência contra as mulheres, e sua importância enquanto instrumento de voz e denúncia; b) discutir como as implicações do patriarcado na subalternização, invisibilidade e silenciamento das mulheres ressoam na época contemporânea e incidem na violência de gênero contra as mulheres; c) analisar como as agressões moral, psicológica, física e sexual são retratadas na narrativa de Aline Bei, conduzindo a discussão para além dos limites do texto literário, o que implica uma discussão da intrínseca relação entre texto e contexto, nos termos de Candido (2023); d) compreender o funcionamento dos elementos estilísticos e narrativos na representação da violência de gênero, bem como a própria estrutura da obra e os processos de silenciamento da personagem feminina.

Esses objetivos específicos se desmembram em quatro seções, além desta introdução, com o intuito de deslindá-los de forma sistemática e mais organizada. Na seção dois, intitulada “Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea e a temática da violência contra as mulheres”, traçamos um breve panorama acerca da literatura escrita por mulheres no Brasil, destacando a forte presença da temática da violência nessa literatura como ferramenta de denúncia e também como uma potente aliada no processo de subjetivação. A seção três, nominada “Violência e silenciamento: diálogos interdisciplinares para teorização e análise”, objetiva tratar do método interdisciplinar como uma opção eficaz para o estudo do tema da violência contra as mulheres nas suas mais variadas formas, apresentando as contribuições das áreas selecionadas, as quais, em articulação, sustentam as discussões realizadas nesta pesquisa. A seção quatro, denominada de “Representações da violência de gênero em *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei: da ficção ao real”, apresenta a obra e a autora, adentrando de forma mais profunda nas análises das violências sofridas pela protagonista na narrativa, em uma progressão que culmina na violência sexual e na representação do estupro no texto literário, bem como as consequências desse episódio na vida da personagem. Entre essas consequências, destacamos o silenciamento da personagem e suas representações no texto de Aline Bei. A seção cinco, que tem por título “Outros aspectos estruturais da obra”, dedica-se à análise de determinados recursos estilísticos presentes na narrativa, os quais, em conjunto, contribuem para representar tão fielmente a triste realidade de muitas mulheres vitimadas pela violência. Entre esses aspectos, destaca-se o conceito de cronotopo, cunhado por Bakhtin (2018) e o Círculo, em que tempo e espaço conjuntamente representam uma sociedade, seus valores e problemáticas.

Para tal, a pesquisa se norteia por um caráter qualitativo interpretativo, já que se propõe, conforme salientado por Lara e Molina (2011), a analisar um tema que não pode ser apenas

quantificado, mas que “possui um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes. Tudo isso corresponde a relações, processos e fenômenos que não podem ser reduzidos apenas a operações variáveis”.

Nesse sentido, apoiamo-nos numa técnica bibliográfica/analítica de pesquisa, já que recorreremos a uma revisão de literatura na intenção de delinear mais contundentemente o nosso objeto de pesquisa, realizando a leitura de teses, dissertações, artigos e ensaios que tratam da temática da violência contra as mulheres na literatura. Partindo do conhecimento do que já foi produzido sobre o assunto, conseguimos selecionar de forma mais coerente aos nossos objetivos os aportes teóricos que nos guiaram nessa empreitada em direção a novas análises. O processo metodológico seguido partirá, portanto, da leitura, releituras e análises do romance que se constitui como *corpus* dessa pesquisa.

Para esta pesquisa, recorreremos à perspectiva interdisciplinar com o propósito de analisarmos a temática da violência contra as mulheres e sua representação no romance selecionado de maneira mais abrangente, uma vez que se trata de uma questão tão grave e tão persistente em nossa realidade, cujas raízes são complexas, históricas e sociais. Quando analisado de forma superficial, esse fenômeno pode ser interpretado de maneira simplista e até mesmo equivocada, comprometendo nossa compreensão de nossa situação enquanto mulheres, o que impacta negativamente tanto na percepção do problema quanto na luta cotidiana e contínua pelos nossos direitos e pela própria vida. Assim, na tentativa de compreender o labiríntico emaranhado que cinge a violência contra as mulheres, propusemos um diálogo entre as seguintes áreas do saber: a História, no que se refere à história das mulheres e o seu histórico apagamento e silenciamento; a Sociologia, para o estudo dos mecanismos adotados pela engrenagem social para a manutenção do patriarcado e da consequente subalternação das mulheres; e dos Estudos Culturais, voltados à Crítica Literária Feminista, que nos auxiliaram no estudo sobre a trajetória das mulheres enquanto escritora e também nas análises do tratamento dos temas e das estruturas textuais dessas narrativas elaboradas por mulheres. Esse enfoque interdisciplinar terá como fundamentação teórica, entre outros(as) autores(as), as contribuições de Figueiredo (2020), Bonnici (2007), Zolin (2019a, 2019b), Garcia (2011), Silva (2019), Bandeira (2019), Showalter (1994, 2009) e Cevasco (2003, 2009), no campo dos Estudos Culturais da Crítica Literária Feminista, especialmente no que se refere ao estudo da história, dos temas e da estrutura de textos literários de autoria feminina, bem como da trajetória das mulheres no campo literário; de Perrot (2005, 2017, 2019) e Lerner (2019), no que diz respeito à história das mulheres e seus silenciamentos, com o objetivo de estabelecer um panorama temporal acerca desses temas; e de Saffioti (2015) e Bourdieu (2002), no que tange

as contribuições sociológicas acerca da violência de gênero e a dominação masculina na sociedade patriarcal.

Este trabalho se fundamenta na necessidade inadiável de repensarmos os papéis de gêneros impostos, os quais servem de pano de fundo para a barbárie a que as mulheres estão expostas todos os dias, independentemente da idade, naturalidade, classe social, raça/cor, da escolaridade ou quaisquer outros fatores que se articulam para conformar a experiência de ser mulher. É improrrogável a emancipação dos corpos femininos para além das categorias de sexo ou de gênero, ou continuaremos sendo, na melhor das hipóteses, espectadoras, ou ainda, vítimas da selvageria que nos rodeia.

2 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES

A presente seção tem por objetivo apresentar, de forma sintetizada, a trajetória de mulheres que adentraram no universo da palavra e da criação literária que, como em várias outras esferas, tratava-se de um universo ocluso a elas. Portanto, essa primeira seção tenta realizar um resgate de alguns nomes de escritoras que foram historicamente distanciadas tanto da produção literária quanto da crítica, tendo como um de seus principais agenciadores o cânone que, por muito tempo, não reconhecia nas obras produzidas por mulheres um mérito institucionalizado. Além do cânone, apresentamos também como as próprias instituições e a configuração social afastavam as mulheres da escrita, da intelectualidade e da academia, embora muito tenham produzido sem as reais condições para fazê-lo e, obviamente, alcançar o reconhecimento.

Para que esse quadro começasse a se alterar, destacamos a importância dos movimentos feministas, para que as mulheres, por meio de seus escritos, pudessem desvelar o mundo à sua volta a partir de sua ótica e de sua própria abordagem, apresentando uma evolução na chamada tradição literária feminina ao passo que se desagarra dos padrões falocêntricos vigentes, abordando os temas, alçando diferentes fases que apontam para uma independência criativa na palavra.

Abordamos também a recorrência da temática da violência contra as mulheres nessa literatura produzida por elas. A insistência no tratamento desse tema na literatura de autoria feminina contemporânea, mais precisamente na literatura brasileira, da qual trata essa pesquisa, revela uma profunda preocupação sobre a condição da mulher na sociedade atual. Sob diversos matizes, a ficção de autoria feminina tem narrado as configurações da violência de gênero e como ela opera como mecanismo de manutenção da dominação masculina, desde suas formas mais sutis (simbólicas) às mais graves.

Mais que narrar as violências, a literatura de autoria feminina contemporânea exerce um papel fundamental de transformação social e um afrontoso questionamento da naturalização dessas violências, já que, ao narrar, denuncia-se as desigualdades de gênero e, nesse processo de reconhecimento das violências dentro e fora da ficção, essa literatura constitui-se também como instrumento de subjetivação, levantando discussões essenciais sobre o que é ser mulher no mundo contemporâneo.

2.1 Breve histórico da literatura de autoria feminina brasileira contemporânea

A literatura de autoria feminina brasileira trilha percursos que, assim como outras áreas do saber e a própria literatura produzida em outros países, limitava-se aos homens. O silêncio da escrita, historicamente condensado e reforçado, refratava (e ainda refrata) uma construção social que reserva às mulheres e às suas produções uma condição de apagamento e esquecimento.

No Brasil, segue-se uma longa lista de autoras que tiveram seus nomes e obras preteridas pelo fato de insistirem em adentrar o campo das Letras, terreno no qual apenas o rebento masculino vingava. A exemplo disso, citamos Júlia Lopes de Almeida (1862 - 1934) que, apesar de deter uma obra esteticamente expressiva e ter seu nome na primeira lista de membros efetivos da Academia Brasileira de Letras, não ganhou um assento. Para se ter ideia da relevância de sua produção e de sua consagração enquanto escritora, Júlia é a única mulher entre os trinta e seis autores apresentados em *Contos brasileiros* (1922), primeira antologia de contos no Brasil, além de ter escrito romances de inegável qualidade literária como *A falência* (1901) e *A Intrusa* (1908), que hoje figuram em listas de obras de vestibulares de grandes universidades⁴. E em tom muito elogioso para a época, foi comparada a Eça de Queiroz e Machado de Assis, autores homens (Schmidt, 2019, p. 73). O fato de ser dona de uma escrita brilhante e em número considerável não lhe garantiu um reconhecimento institucionalizado. Isso porque a inclusão no cânone não depende apenas do valor estético e literário da obra, mas de uma série de fatores sociais (classe social, sexo, raça/cor, entre outros) que subjagam as mulheres à posição de excluída do espaço literário.

Ela era uma escritora com vasta produção, que incluía romances, teatro, literatura infantil e uma participação ativa nos jornais, o que fazia dela uma referência. Participou dos preparativos da criação da ABL em 1896 e, no entanto, no momento em que se aprovaram os nomes dos membros, seu nome foi substituído pelo de seu marido, o poeta português Filinto de Almeida. *Os acadêmicos seguiram o estatuto da Academia Francesa, que também não aceitava mulheres* (Figueiredo, 2020c, p. 87, grifos nossos).

Trinta cadeiras iniciais, para trinta acadêmicos, todos homens. Mesmo nascendo em berço de um país periférico, é nos moldes europeus que a ABL se respalda para se constituir e,

⁴ A título de exemplo, citamos os vestibulares da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO) que, em 2023, cobraram, entre suas leituras, *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida. Há também futuras inclusões de obras da autora em provas da FUVEST no período de 2026 a 2029, cuja lista de obras literárias cobradas será composta apenas por escritoras (Disponível em: <https://www.fuvest.br/fuvest-renova-sua-lista-de-leituras-obrigatorias-para-o-vestibular-2026-2029/>).

ao seu modo, dar sequência a esse não reconhecimento das mulheres como capazes de escrever e participar dos círculos literários. Decorrem-se, a partir de sua fundação, 80 anos para que Rachel de Queiroz seja a primeira mulher a adentrar na Academia, em 1977, quando foi revisto seu regimento, que era bem específico em determinar que “só seriam aceitos brasileiros do sexo masculino” (Figueiredo, 2020c, p. 88). A palavra “brasileiros”, de acordo com os acadêmicos, não se estendia às brasileiras, e foi sob esse pretexto que não permitiram a candidatura de Amélia Beviláqua (1860-1946) em 1930. Da mesma forma, Dinah Silveira de Queiroz – também rejeitada por duas vezes na década de 1970 – só foi aceita posteriormente, em 1980.

Na contramão dessa dinâmica de exclusão, Teresa Margarida da Silva e Orta (1711 - 1793) é o nome fundante do romance nacional. É dela a primeira prosa de ficção brasileira, *Máximas da Virtude e Formosura*, que a partir de sua segunda edição ganha o título de *Aventuras de Diófanes*. Para a felicidade da Academia, que foi obrigada a reconhecer esse feito (muito contestado, por sinal), a autora, embora paulistana, passou a pertencer “por direito à literatura portuguesa” (Ruffato, 2004, p. 8).

Muitos outros nomes de escritoras brasileiras foram condenados às sombras, quando não às completas trevas do universo da escrita. De várias localidades do país e em diferentes épocas, foram fadadas à desmemória, em um processo violento de completo apagamento e consequente ausência.

O construto social, ocupado em afastar as mulheres do exercício da escrita literária, impõe ainda uma questão de moralidade acerca de sua escrita. Escrever significa ser lida, tornar-se vista, o que contraria todos os pressupostos de uma mulher honesta: esta deve ser comedida não só nos atos, mas principalmente nas palavras e, assim, conservar-se longe dos holofotes era a regra. O seu único espaço de ação possível era o doméstico, e publicar e ser canonizado são ações que exigem socialização e contatos. Não cumprindo essas convenções, as mulheres que ousavam escrever eram punidas: foram também invisibilizadas pela crítica masculina, que de forma rude teciam comentários preconceituosos e cruéis ou nem mesmo eram levadas em conta, no intuito de invalidar a qualidade de sua escrita e retirá-las à força do campo da prática literária.

A interiorização de normas morais e da culpabilidade com certeza deve ter impedido a muitas de se dedicar à literatura. Hoje sabemos que as medidas protecionistas em torno da mulher visavam mantê-las, a qualquer custo, fora do mundo do trabalho, cuidando unicamente dos filhos e do lar. A frase: “mães, sua maior obra são seus filhos!”, pretendia ser definitiva; e o apelo aí contido, forte o bastante para incentivar nas mulheres a renúncia de vaidades pessoais e o abandono de qualquer pretensão intelectual, que compromettesse a perpetuação da espécie (Duarte, 1997, p. 57).

Além disso, muitas, para se esquivarem dos comentários impiedosos sobre si mesmas e sobre seus escritos, eram obrigadas a adotar pseudônimos, na tentativa de se defenderem e não sofrerem represálias ainda piores do que não ter sua produção levada a sério. O não reconhecimento de autoria e o conseqüente apagamento, além da condição de estar sempre à sombra de uma figura masculina, também eram formas de se forçar um silenciamento que se apoiava na aniquilação dessa escrita, como ocorreu com a poetisa portuguesa Maria da Felicidade do Couto Browne (1797-1861?), que teve sua biblioteca e manuscritos queimados pelo filho, enciumado pela habilidade literária da mãe (Duarte, 1997). Mesmo mulheres da classe alta como ela, embora intelectualizadas e instruídas, não se safaram da condenação do esquecimento.

São as mudanças de todos os tipos (econômicas, políticas e sociais) e as reverberações dos movimentos feministas que fazem as autoras terem acesso a um espaço, ainda que ínfimo, na literatura brasileira:

O governo Vargas é a entrada vigorosa da mulher no cenário literário, rompendo barreiras e estabelecendo novos parâmetros de avaliação de suas obras, até aqui, salvo raras exceções, construídas sobre o frágil argumento do caráter histórico e não sobre os rigores da fundamentação estética (Ruffato, 2004, p. 13).

A liberdade econômica é um ponto crucial para a escrita das mulheres. A escrita, como prática e exercício intelectual, demanda tempo, espaço e poder aquisitivo, e esses três fatores foram conquistados por elas há pouquíssimo tempo. Virginia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu* (2022 [1929⁵]), trata da pobreza histórica a que as mulheres foram submetidas como um impedimento à escrita. Segundo a autora, “uma mulher para escrever ficção, precisa ter dinheiro e um quarto só seu; [...]” (Woolf, 2022, p. 22). A falta de recursos financeiros e de um espaço exclusivo para as mulheres desenvolverem a escrita configuram-se como uma expressiva barreira para o desenvolvimento da intelectualidade das mulheres e, conseqüentemente, de sua escrita artística. Essa organização social que se pauta “na segurança e prosperidade de um sexo e na pobreza e insegurança de outro” (Woolf, 2022, p. 60), funcionará como um violento bloqueio para que as mulheres não se aventurem, não estudem, não se dediquem à escrita. Dessa forma, os papéis de gênero, consolidados historicamente e

⁵ O livro, publicado no Reino Unido em 1929, é considerado um marco da Segunda Onda Feminista, segundo o crítico Thomas Bonnici (2007). Baseado em palestras proferidas por Virginia Woolf nas faculdades femininas de Newnham e Girton, em 1928, *Um teto todo seu* constitui uma reflexão sobre as condições sociais das mulheres e sua influência na produção literária feminina. Nesta dissertação, utilizaremos a edição da Tordesilhas, publicada em 2022.

socialmente, servirão de distrações para que não reste às mulheres a menor possibilidade de investir seu tempo e dinheiro em seus escritos. Dinheiro, não se tem; o tempo, será consumido em afazeres diários e cíclicos, que nunca cessam, tirando-lhes a concentração e energia necessárias para que se desenvolvam como escritoras. No entanto, para além do feminismo burguês que avança em algumas conquistas materiais para as mulheres, existem as produções daquelas que escreveram mesmo sem condições de fazê-lo. Além da barreira de gênero, outros fatores, quando interseccionados, tornam ainda mais difícil o acesso das mulheres ao espaço das Letras, como as questões de raça e classe social, por exemplo. Embora atualmente haja renomadas escritoras publicadas por grandes editoras, a maioria esmagadora ainda é composta por mulheres brancas, oriundas do eixo Rio-São Paulo ou de metrópoles estrangeiras e que, em grande parte, são intelectuais que exercem outras profissões além da escrita (Zolin, 2019b).

Nota-se, nessa literatura contemporânea produzida por mulheres, algumas características em comum. Essas características não se devem ao fato de serem mulheres, nem devem ser entendidas como uma tentativa de etiquetar essa literatura. Esse movimento ainda seria de segregação. Quando falamos de características em comum, falamos da ótica feminina impressa no texto literário e como essa perspectiva irá abordar o mundo por meio da palavra. Entre os pontos convergentes, citamos: uma ficção essencialmente urbana; a frustração (sexual); a solidão; a morte como castigo; a amizade; a paixão; o fantástico. Todos esses temas perpassam a inventividade feminina, que tenta, da forma que a sociedade lhe permite, segurar a caneta, desenhar o mundo. Marina Colasanti (1997), em seu ensaio “Por que nos perguntam se existimos”, ressalta a importância em olharmos a pergunta “existe uma literatura feminina?” como uma espécie de armadilha. Ao se realizar esse questionamento, normalmente não se busca traçar características que seriam próprias dessa literatura, mas questionar a sua existência e autenticidade enquanto texto literário:

Quando alguém me pergunta se existe uma literatura feminina, eu sei hoje que quem está fazendo a pergunta não é esse alguém – indivíduos não fazem perguntas dessa forma tão simétrica e uníssona – quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura já tenho elementos para crer que a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista (Colasanti, 1997, p. 37).

A reflexão de Marina Colasanti expõe a forma como a sociedade, sob a aparência de uma dúvida inocente, questiona a legitimidade da escrita produzida por mulheres. Essa lógica

se relaciona diretamente com o funcionamento excludente do cânone literário, que se constituiu como instrumento de manutenção de uma hegemonia masculina, branca e alinhada à lógica capitalista. Como consequência, produções que contrariavam esses parâmetros – como as de mulheres, pessoas não brancas e autores oriundos de países periféricos – foram sistematicamente excluídas. Ao desconsiderar os “descanonizados”, o cânone passou a funcionar como um reproduzidor das desigualdades não apenas de gênero, mas também de raça e classe, refletindo, de forma inequívoca, as injustiças sociais vivenciadas historicamente pelas mulheres. O cânone literário torna-se, assim, um espelho da própria organização social.

Segundo Reis (1990), sua constituição está intrinsecamente ligada a relações de poder, historicamente exercidas por homens. Portanto, ao questionarmos o cânone, é imprescindível problematizar as estruturas de poder que o sustentam, pois, como afirma o autor, “por trás de noções como linguagem, cultura e literatura, menos abrangentes, se escondem as noções de poder” (Reis, 1990, p. 68). Ele ressalta ainda que a definição do que é considerado digno de figurar no cânone atende a interesses de classe, cultura e, acrescenta-se, de gênero. Nesse sentido, “o conceito de cânone implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não se pode desvincular da noção de poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos de autoridade para fazê-lo” (Reis, 1990, p. 69).

No caso do Brasil, esse abismo instituído entre as mulheres e o cânone brasileiro tem como agenciador o nacionalismo. Apoiado numa “ideologia homogeneizante e global que visava firmar uma visão de país como um todo, sem rasuras” (Figueiredo, 2020c, p. 87), o nacionalismo não se estendia às mulheres, aos não brancos, aos menos favorecidos. As mulheres, em sua condição de *outro*, não estavam entre os seletos elementos que integrariam o amálgama nacionalista brasileiro. Esquecidas, eram consideradas, quando muito, apenas pelo “dom” da reprodução, mas incapaz de narrar e retratar o nacional. Incluir as mulheres nas discussões acerca do nacionalismo significa comprometer a homogeneidade e a centralidade do dominador ao dar espaço para o dominado, o que não era pertinente para a formação de uma nação forte, poderosa e uniforme. Nesse flerte com o fascismo, as mulheres compreendiam a diferença e, em sua frágil posição de diferente, era um membro mutilado do corpo nacional. Nesse âmbito, Rita Terezinha Schmidt, em seu capítulo “Na literatura, mulheres que reescrevem a nação” (2019, p. 65), defende que “o nacional, enquanto espaço das projeções imaginárias de uma comunidade que buscava afirmar sua autonomia e soberania em relação à metrópole, constituiu-se como um domínio masculino, de forma explícita e excludente”. Assim, a literatura de autoria feminina brasileira revela-se fundamental não apenas para a reestruturação do cânone e a crítica acerca de sua formação, mas também para o questionamento

dessa hegemonia que, sob o pretexto de uma identidade nacional única e homogênea, opera mecanismos de segregação e discriminação. Nesse sentido, estudar e pesquisar literatura de autoria feminina extrapola o domínio literário, levantando discussões acerca da História e os que dela foram excluídos. Ao retomarmos a História, contesta-se uma falsa memória violentamente construída para se perpetuar a exclusão e marginalização de muitos, os “inimigos da nação”, para que poucos não tenham suas posições de poder ameaçadas. É por isso que o cânone serviu mais que perfeitamente ao nacionalismo: sendo ele cada vez mais branco, masculino e elitista, não só desconsiderava o diferente como o transformava naquilo que representava um risco para a nação que buscava instituir sua própria literatura, embora ironicamente se pautasse ainda nos moldes europeus do colonizador. São tantas as contradições do pensamento hegemônico que apenas sob os mecanismos de violência é que ideais tão incoerentes se fortaleceriam e vigorariam intactos por tanto tempo. Com isso, a literatura de autoria feminina configura-se como a própria enunciadora da diferença.

Nos tempos mais recentes, observa-se um gradual crescimento da literatura feminina brasileira, bem como no aumento do reconhecimento dessas vozes. Ainda que predominem autoras brancas, de classe média/alta, com elevado nível de escolaridade e majoritariamente oriundas do famoso eixo Rio-São Paulo, como observou Zolin (2019b), têm se notado a emergência de outras vozes, que começam a romper esse perfil hegemônico.

A escrita, especialmente a literária, foi historicamente negada às mulheres justamente por seu potencial insubmisso. A palavra escrita denuncia, perdura e, por isso, a literatura feminina tem sido frequentemente percebida como ameaça de desordem social, já que transgride os papéis impostos às mulheres – papéis que, quando permitidos, são geralmente secundários e de coadjuvantes sociais. Nesse sentido, a escrita literária funciona como um verdadeiro *habeas corpus*, que permite às mulheres transitarem da invisibilidade à esfera pública, promovendo sua emancipação.

Além do aspecto individual da emancipação das mulheres e seu reconhecimento enquanto sujeito agente no chão social, há também a questão coletiva. A linguagem, embora individual, tem o poder de efervescer o coletivo, de conduzir outras mulheres pelo túnel da tomada de consciência sobre sua condição de mulher, questionando o que está posto e fortalecendo movimentos que lutam diariamente por uma sociedade mais justa e igualitária para as mulheres. Por isso, a literatura produzida por mulheres representa ameaça ao sistema que insiste em continuar a preteri-las e aos seus escritos. Abrir espaço para elas na Literatura representaria abrir mão de um artefato cultural que, assim como outros, serviram historicamente

como instrumento da dominação masculina, excluindo-as e silenciando-as. Tratar da relação entre gêneros significa, em seu aspecto mais puro, tratar das relações de poder e dominação.

Se o terreno da produção literária era historicamente considerado impróprio para as mulheres, o mesmo se aplicava à teorização e à crítica literária elaboradas por mulheres, frequentemente desvalorizadas no campo acadêmico por intelectuais do sexo masculino. Esse espaço mostrava-se ainda mais excludente, consolidando-se como um território predominantemente masculino. A crítica feminista, seus campos de estudo e seus objetivos não eram (e, em certos meios, ainda não são) reconhecidos como legítima forma de produção intelectual, já que a tradição crítica se consolidou sob preceitos masculinos. Sob essa ótica, a escritora era considerada incapaz de dissociar sua escrita literária de sua experiência pessoal, sendo, portanto, tida como inapta para “entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem do outro” (Duarte, 1997, p. 58). Essa concepção revela mais uma das várias contradições da sistemática patriarcal. As mulheres, ao escreverem, continuam a fazê-lo tendo em suas costas a mira do preconceito que insiste em deslegitimar sua voz. Ao romper com o silêncio, a escritora assume uma postura que é inteiramente discordante da presumida para ela pela cultura androcêntrica. Por isso, a repressão e o descaso com seus escritos. É importantíssimo salientarmos que sua escrita, pelos olhos do patriarcado, é ultrajante; por isso, ainda pode ser, em certa medida, retraída. Ao ser posicionada como alteridade, as mulheres ocupam o espaço do exótico, que, sob a lógica colonial, deve ser observado, controlado e disciplinado. É devido a essa noção que não devemos pautar a relevância e o ponto diferencial da literatura produzida por mulheres na linguagem: suas amarras seguem sendo desfeitas. A crítica feminista surge, então, com o propósito de reivindicar a visibilidade, promover o reconhecimento acerca dessa literatura e evidenciar a riqueza e amplitude dos escritos femininos. Como bem pontuado por Eurídice Figueiredo, em seu *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020), “Qual seria a missão da crítica feminista? Uma de suas tarefas é a de retirar do esquecimento as autoras do passado; para revisar o cânone, é preciso reeditar os livros e promover a leitura” (Figueiredo, 2020c, p. 90).

Da mesma forma, a crítica feminista também se debruça sobre a análise de personagens femininas criadas por escritores do passado que, conforme vimos, são homens em sua grande maioria. Em uma abordagem que não busca dividir a literatura produzida com base no sexo do autor, mas que se apoia na noção de “androginia e a capacidade de imaginação e de fabulação do(a) escritor(a) para se colocar no lugar do outro” (Figueiredo, 2020c, p. 91), estabelecem-se comparações entre essas personagens e aquelas criadas por escritoras na última metade do século XX. O objetivo é delinear padrões de crítica que integrem a crítica feminista ao campo

mais amplo da teoria literária, evitando a marginalização gradativa. Nas palavras de Zolin (2019a, p. 232-233),

O modo como a crítica feminista lê a literatura, calcado nos pressupostos teóricos do feminismo, constitui-se a partir de contradições socioculturais que fazem emergir relação entre sexo e gênero, bem como suas consequências e desdobramentos. Em decorrência dessa origem, é compreensível o fato de essa tendência crítica não encerrar um modelo explicativo, homogêneo e monolítico, mas um complexo de visões e práticas, articulados ao redor de um objetivo básico: analisar e contestar a estrutura patriarcal de nossa sociedade, por meio da análise da constituição dos gêneros e da opressão de um gênero sobre o outro.

Geralmente, ao olharmos para o cânone, temos uma ampla gama de personagens femininas que, sendo criadas por homens, são mais idealizadas do que verdadeiramente representadas, ocupam o lugar do *Outro*⁶. Nas palavras de Muzart (1997, p. 85), “a mulher no século XIX só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar”. Estão em dois polos: a santa, pura, silente; e a rebelde, lasciva, a guerreira. As personagens que integram esse último tipo, quase sempre são punidas no final da narrativa: pagam seu indecoro com a vida, para que fiquem também de exemplo⁷. A ficção de autoria feminina contemporânea tem, felizmente, trazido à luz os degradês do feminino, para além dos extremos tradicionalmente representados. Ao explorar a complexidade da experiência feminina – incluindo questões de identidade, sexualidade, maternidade e a denúncia das diversas formas de violência que afligem as mulheres – essas obras vêm gradualmente rompendo com o discurso falocêntrico⁸. Ao se apropriarem de suas fissuras, as autoras e suas personagens afirmam-se como sujeitos de seus próprios discursos. Assim, em contraste com as personagens femininas da tradição literária masculina do século XIX, autoras contemporâneas brasileiras têm construído figuras que, ainda que marcadas por experiências de dor, violência e silenciamento, não são necessariamente conduzidas à punição como forma de restabelecimento da ordem. Obras como *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, *O peso do pássaro morto* (2017) ou *A pequena coreografia do*

⁶ Nas palavras de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1970, p. 10), “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”.

⁷ Exemplos emblemáticos de personagens femininas em romances de autoria masculina que são severamente punidas ao final da narrativa incluem Emma Bovary, em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert; Luísa, em *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz; e Anna Kariênina, protagonista homônima do romance de Liev Tolstói, também publicado em 1878.

⁸ Referimo-nos aos discursos que consideram o poder e virilidade masculinos (falocentrismo) como medida para a organização da vida social.

adeus (2021), ambos de Aline Bei, *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, *Vista chinesa* (2021) e *Melhor não contar* (2024), de Tatiana Salem Levy, *Solitária* (2022) e *Meridiana* (2025), de Eliane Alves Cruz, e *Mata Doce* (2024), de Luciany Aparecida, apresentam protagonistas que, ao enfrentarem a violência, o trauma e a exclusão, não sucumbem apenas à lógica da punição ou do apagamento. Em vez disso, suas narrativas são atravessadas por processos de resistência, reconstrução subjetiva e reapropriação da própria voz.

Então, ainda que a intenção da crítica feminista não seja pautar diferenças apoiadas no sexo do escritor, há de se observar que, nesse aspecto, a literatura produzida por mulheres será diferente, já que admite as várias nuances do feminino, enquanto que, nos escritos masculinos canônicos, muito comumente, as mulheres têm sua personalidade representada de forma estática, justamente porque o jugo do patriarcado impregnado nas produções de autores homens, muito bem servidos por esse sistema, tende a reduzi-las e simplificá-las, ao invés de concebê-las de forma mais completa, nos vários tons da existência feminina. Conforme salientado por Zolin (2019b),

[...] o feminismo crítico, erigido sobre o pensamento pós-estruturalista que busca desconstruir a neutralidade que supostamente marcaria a construção do saber, revisita as categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar as perspectivas de análise; submetê-las a um outro olhar, um olhar capaz de detectar e de desnudar particularidades a que a convenção masculina nunca esteve atenta (Zolin, 2019b, p. 320).

Não surpreende, portanto, que até pouco tempo atrás fosse incomum encontrar escritores que criassem personagens femininas fora dos padrões aceitos e limitados de identidade feminina. Um autor que ousasse romper com essas normas estaria sujeito a intensas represálias por não reproduzir, em sua narrativa, a ideologia patriarcal simplista que se retroalimenta por meio dos discursos, inclusive do literário. Em consonância com essa ideia, Figueiredo (2020) defende que “não é possível falar de uma escrita feminina sem cair no essencialismo que postula uma identidade fixa do que é uma mulher; por outro lado, não é possível ignorar que o fato de ser mulher tem algum impacto no tipo de literatura produzida [...]” (Figueiredo, 2020c, p.95).

Assim, cada autora escreve do tempo e espaço que está inserida, bem como nas possibilidades que lhes são dadas, ancorando-se em suas próprias experiências ou nas vivências de outras mulheres. Seu gesto literário impregna o imaginário com elementos da realidade que a cerca, de modo que, graças às mãos transgressoras que insistiram em escrever, forma-se uma

linha do tempo que nos permite notar a evolução e o fortalecimento das produções literárias femininas. Da mesma forma, elas seguem na busca pelo reconhecimento de suas obras e de si mesmas enquanto artistas, literatas, intelectuais e em todos os outros espaços antes só compostos por homens. Considerar as narrativas de autoria feminina implica questionar a ideologia dominante, razão pela qual essas vozes foram historicamente silenciadas e relegadas ao esquecimento na historiografia literária.

Esta é a grande novidade na literatura brasileira de autoria feminina: algum nó foi desatado, as línguas se soltaram, as escritoras tornaram-se sujeitos de sua história e começaram a criar personagens que tentam, desesperadamente, se tornar sujeitos de sua história. Uma nova tradição se forma (Figueiredo, 2020c, p. 96).

É por volta de 1970, com os movimentos feministas ascendentes, que se inicia, no campo literário, uma tradição literária feminina. As discussões voltadas ao papel das mulheres não só na criação literária, mas também na crítica e na teoria, atuam como um agente desestabilizador do cânone, totalmente voltado a uma “visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo” (Zolin, 2019b, p. 319). É a partir do feminismo que as mulheres começam a se inserir, produzindo literatura e crítica literária sem serem expostas ao ridículo e ao escândalo. Por meio da influência desse movimento é que se explicita a situação das mulheres na sociedade, criando-se personagens e narrativas que vão questionar o estado das coisas.

A crítica literária estadunidense Elaine Showalter (1941), citada por Zolin (2019b), em seu amplo trabalho de pesquisa acerca da escrita literária de mulheres e seu desenvolvimento, afirma haver, nessa literatura, a reincidência de certos temas, abordagens e padrões que apontam para o que ela chama de *female literary tradition*, ou seja, uma manifestação literária ainda cercada pelo aparato patriarcal e que desvenda a problemática das relações sociais, que tenha suas próprias formas de expressão e que traga à tona a tomada de consciência das mulheres sobre sua condição social.

Para Showalter (*apud* Zolin, 2019b), a literatura produzida por mulheres compõem três fases, que não devem ser compreendidas de forma isolada, mas que podem se fundir em uma mesma obra: a fase feminina, que mantém os moldes e valores patriarcais até então vigentes; a fase feminista, que se coloca contra esses valores e padrões socialmente instituídos, bem como percebe-se a defesa dos grupos até então chamados de “minorias”; e a fase fêmea, mais recente, que se fundamenta na autodescoberta e na busca da identidade, apresentando uma maior amplitude temática (Zolin, 2019b).

A partir das fases propostas por Elaine Showalter, a pesquisadora brasileira Elódia Xavier estabelece marcos cronológicos para a literatura de autoria feminina no Brasil. A fase feminina se inicia com a publicação do romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, marcada pela “internalização dos valores vigentes” e a “reduplicação da tradição, tanto no que se refere a questões éticas e ideológicas, como no que tange às estéticas” (Zolin, 2019b, p. 323). Já o início da fase feminista é marcado pela obra de Clarice Lispector, com *Perto do coração selvagem* (1943), que, segundo Zolin (2019b, p. 324), abre uma tradição na escrita de mulheres no Brasil, uma vez que significa “um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase ‘feminina’”. A fase fêmea teria seu início com *A república dos sonhos* (1984), de Nélide Piñon, que “ao narrar a saga do imigrante Madruga no Brasil, narra também a história da emancipação feminina” (Zolin, 2019b, p.325). Essas obras, juntamente com outras também muito representativas, evidenciam o percurso da literatura de autoria feminina brasileira e seu amadurecimento, apontando também não para fases estanques, mas para um processo de evolução na escrita que se fundamenta também nas mudanças sociais que permitiram às mulheres a clara percepção de sua condição no mundo e a representação e denúncia dessa condição por meio da palavra.

Para além das questões de gênero, a literatura de autoria feminina brasileira recente aborda temáticas amplas, que dizem respeito “à humanidade em geral. É como se a mulher escritora já se sentisse à vontade para falar de outras coisas” (Zolin, 2019b, p. 327). A busca pela (re)construção de uma identidade, antes fragmentada e agora em processo de descoberta, a complexidade das relações humanas e as representações de outros grupos minorizados são temas recorrentes nessa literatura mais atual e autônoma. Essa liberdade é fruto do impacto positivo do feminismo e outros movimentos sociais, que contribuíram para elevar a literatura brasileira produzida por mulheres ao status de objeto legítimo de pesquisa. Entretanto, embora o contexto histórico e político tenha favorecido a essa literatura hastear a bandeira do feminismo, muitas autoras evitaram tal vinculação por receio de que suas obras fossem rotuladas como panfletárias, o que poderia comprometer o seu reconhecimento como literatura legítima. É como se, ao garantir um espaço para as mulheres na literatura, esse espaço fosse exclusivo a elas, um “gueto” na estética literária (Muzart, 2011), impedindo o pleno acesso à chamada “Literatura”, concebida como um todo. Dessa forma, a literatura de autoria feminina passou a ocupar um lugar ambíguo, uma espécie de limbo entre o pertencimento e o não pertencimento ao cânone. Como salienta Zolin (2019b, p. 328), para essas escritoras,

O risco é ver suas produções rotuladas de ‘literatura feminina’, como um nicho no campo literário, marcado por um essencialismo indesejado, relacionado a uma produção que, julgada menor ou, por vezes, panfletária do feminismo, não pertence à chamada Literatura, com ‘L’ maiúsculo.

Essa autocensura e o medo de ser associada ao feminismo são produtos do incessante discurso que inferioriza as mulheres e seus escritos. O discurso do dominador acaba, por muitas vezes, sendo interiorizado pelo dominado, já que esse, em sua condição subalterna, não age livremente, mas se torna o papel no qual também se imprime o discurso hegemônico, já que este é construído e sustentado nos vários setores da sociedade. Sobre isso, Figueiredo (2020b, p. 19) explica que “os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente, agem sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos”.

Como observa Muzart (1997), a constituição do cânone vai para além das questões sociais, como ideologia, sexo, raça, classe social. Para ela, além desses fatores, estaria o da “*mesmice*, o da facilidade: perseguir o estudo das mesmas autoras já consagradas, já canonizadas” (Muzart, 1997, p. 80, grifos da autora). Contrariando essa invariabilidade, o nosso trabalho, como pesquisadoras e pesquisadores desse século, é resgatar o trabalho das muitas autoras esquecidas do cânone e da estagnação que ainda permeia os currículos de muitos cursos de graduação e pós-graduação. Temos o compromisso de trazer à luz nestes tempos aquelas que foram forçadas a permanecer nas sombras do anonimato. Temos a responsabilidade de repensar o cânone e os motivos pelos quais ele se cristaliza e se impõe. Cabe a nós, estudiosos(as) de literatura, tornarmos o cânone mais dinâmico, já que estilos de época vem e vão, pois as necessidades e a própria sociedade se alteram com o tempo e cada momento histórico traz suas tendências e temáticas. Nesse sentido, como destaca Muzart (1997, p. 80-1), “aquilo que é canonizado em certas épocas é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra”. Por isso, não faz sentido insistirmos em um estudo de literatura que torne o cânone ainda mais rígido do que normalmente já é. Por isso, é importante que, ao falarmos de literatura de autoria feminina, não nos atenhamos apenas ao texto e suas características, mas também a “todas essas razões segregacionistas de isolamento e silêncio” (Muzart, 1997, p. 84).

Embora escrevessem na penumbra e permanecessem à margem da cena literária, as mulheres do século XIX produziram uma quantidade significativa de textos nos mais diversos gêneros. Contudo, foram publicadas em proporção menor quando comparadas aos escritores homens. A poesia, por exemplo, parecia ser um campo não tão minado para as mulheres: associada a temas mais sentimentais, sensíveis e delicados, parecia ser mais aceitável, desde que não fosse em alguma medida ousada ou se aventurasse por caminhos não permitidos. Já o

teatro e o romance eram a própria condenação ao esquecimento quando mãos femininas eram as responsáveis. Assim,

[...]as poetisas, desde que dentro dos limites impostos pela sociedade, ao contrário das dramaturgas e romancistas, obtiveram um certo apoio da crítica e algum espaço para sua produção. E isso é facilmente explicável pela temática nobre utilizada, flores e mais flores, sentimentos maternais, filiais e outros, sempre dentro do âmbito da Família... [...] (Muzart, 1997, p. 87).

É só a partir do século XIX que surgem, no Brasil, romances escritos por mulheres. Esse distanciamento entre as mulheres escritoras e a narrativa tem motivos que vão além do preconceito. Tem raízes materialistas. Organizar um romance, por exemplo, requer planejamento de enredo, desenvolvimento e delineamento dos personagens, entre tantas outras questões que permeiam a criação narrativa. A maioria das mulheres, por sua vez, tem todo o seu tempo tomado pelos afazeres domésticos e pela manutenção do lar e da família, pela educação e acompanhamento dos filhos. Dessa forma, no geral, as mulheres não teriam o chamado “ócio criativo”, nem mesmo um tempo hábil para pensar e desenvolver longas histórias (Muzart, 2011, p. 18). Negando a total dedicação das mulheres ao espaço doméstico, ao marido e aos filhos, parece mais socialmente aceitável fazer valer a ideia de que romances não eram da alçada das mulheres do que reconhecer o abismo de desigualdade das obrigações sociais baseadas no gênero.

O romance de mulher no Brasil não é mais só o intimismo, a confissão, a busca de um lugar, a busca de espaços. O romance de mulher hoje, no Brasil, é a busca de todo ser humano de todos os tempos e de todos os lugares: a busca da resposta às perguntas: para onde vamos, quem somos, pelo que lutamos. E a resposta dada pelas mulheres é a extremada lucidez e o mergulho inevitável no obscuro (Muzart, 2011, p. 26).

Por todas as razões e histórico apresentados nesse breve panorama inicial é que devemos incentivar a produção acadêmica acerca da literatura de autoria feminina, não apenas como forma de elevá-la como objeto de pesquisa nos círculos literários, mas para provocar questionamentos acerca do silenciamento forçado por tanto tempo e de como as estruturas sociais (inclusive as que permeiam o campo literário, como o cânone) reforçam esse modelo que segrega mulheres e as mantém no cativo da invisibilidade. É necessário despertar essa escrita há tanto adormecida. Essa é a principal finalidade desta modesta pesquisa.

2.2 Entre tantas temáticas, uma recorrente: a violência contra as mulheres e sua representação na literatura

Nas primeiras décadas do século XXI, conforme observa Zolin (2019b), a ficção de autoria feminina tem passado por um processo contínuo de expansão. Essa evolução se manifesta tanto na permanência de escritoras que iniciaram sua trajetória no século XX quanto no surgimento de novas autoras, que, ano após ano, ingressam no cenário literário, explorando uma ampla gama de temáticas. Essas narrativas abrangem questões de gênero, mas também se debruçam sobre problemáticas de cunho existencial, revelando a complexidade e a diversidade dessa produção.

Dentro desse panorama vasto e resiliente da literatura escrita por mulheres, destaca-se a recorrência de um tema que tem despertado crescente interesse entre os(as) estudiosos(as) da área: a violência contra as mulheres, representada em múltiplas formas e graus. As obras evidenciam que essa violência está enraizada em uma lógica de diferenciação de gênero, que impõe às mulheres um papel social subalterno. Trata-se de uma violência sistematicamente naturalizada e, muitas vezes, incentivada por estruturas sociais que sustentam a desigualdade e legitimam a exposição constante do corpo feminino à agressão.

A violência contra as mulheres continua ocorrendo apesar das várias transformações sociais, por ser uma ferramenta essencial na manutenção do poder masculino. Através desse mecanismo de ataques e abusos, subjugam-se os corpos femininos à punição e ao domínio, ou seja, trata-se sim de uma luta para que um determinado grupo siga operando e impingindo na sociedade valores que são convenientes à continuidade de sua dominação sobre outros. A literatura, por sua vez, vai utilizar dos mais diversos meios para representar essa relação desigual: desmascarando a masculinidade, escancarando a violência em sua forma mais brutal, apresentando as sutilezas da violência simbólica cotidiana.

As relações de gênero tornam-se problemáticas quando se coloca um corpo (o das mulheres) à disposição do desejo e ódio do outro (o homem). Um deve conter-se para que outro lhe domine. Um deve cobrir-se para que outro tenha a glória de lhe descobrir. Um deve ser passivo para que o outro possa ser ativo da maneira que melhor lhe convier. Tudo isso normalizado socialmente, tido como um problema “comum”, “algo que existe mesmo”, “porque homem é assim”.

É nas últimas décadas do século XX que as narrativas trarão um corpo feminino liberto desse sistema disciplinador para ser representado, como colocado por Carlos Magno Gomes (2017, p. 109), como um “corpo liberado”, para viver sua liberdade. A literatura dos séculos

XIX e XX, que apresentavam essa naturalização da violência por parte da sociedade, abre espaço ao questionamento, em meados de 1970, desses valores sociais que consentem a violência e a punição dos corpos femininos, sendo cada vez mais presente a narração de episódios violentos contra personagens femininas e a discussão acerca das estruturas sociais que mantêm essa violência operante. Trata-se cada vez mais do feminicídio, do abuso sexual, do lar transformado em um calabouço para as mulheres, da masculinidade que precisa ser recuperada através da violência e expiação dos corpos femininos.

Mais do que representar a realidade circundante, a literatura produzida por mulheres trará um outro ponto de vista sobre esse tema, um novo recorte de perspectiva: a do ser violentado. Tratará não só do sofrimento da vítima, mas questionará a impunidade do agressor. Não apresentará apenas a violência, mas o aparato social que enseja essa violência, direcionando-nos para um debate sobre o tema e sobre a legitimidade social concedida a ele. A escrita feminina, desse modo, irá refutar o louvor à força masculina às custas do corpo feminino violado e discutir o esforço e o empenho coletivo para se relativizar essa violência, ao passo que culpabiliza e desmoraliza mulheres. Nesse sentido, a literatura, mais que arte, torna-se um documento de registro da condição das mulheres no construto patriarcal e da omissão social para o seguimento da dominação pela violência. Ao narrar a violência, a literatura de autoria feminina irá trazê-la não como um problema privado, esporádico, mas como um projeto coletivo hegemônico e recorrente até vários lugares e níveis. Ao se representar a violência contra as mulheres por meio da escrita literária, principalmente a produzida por mulheres na contemporaneidade, não apenas se registra uma fotografia da realidade e as regras sociais que a rege, mas se inscreve nessa narrativa um repúdio a essa desigualdade de gênero que faz com que um grupo sucumba a outro.

As ficções tidas como precursoras no tratamento da temática da violência contra as mulheres trazem consigo a “metáfora da liberdade feminina” (Gomes, 2013, p. 3), representada por personagens que enjeitam a violência e o tratamento abusivo masculino, ambos entendidos socialmente como regras do bom funcionamento da família.

É a partir dos anos 1970, com a alavancada do feminismo e das conseqüentes discussões e reflexões acerca dos direitos das mulheres, que a literatura produzida por mulheres no Brasil vai tratar dessa violência como parte da instituição familiar, parte da cultura dominante hegemônica masculina, ao representar na ficção os crimes contra as mulheres, muitas vezes em escala ascendente, indo da violência simbólica cotidiana ao feminicídio. A ditadura, vigente na época, efervesceu as discussões entre autores(as) e intelectuais, que questionavam não só a

violência brutal oriunda dos militares, das quais as mulheres também foram vítimas, mas da própria censura.

Entre as peculiaridades dessa literatura que tratava da violência contra as mulheres estava a presença da temática da violência simbólica, exercida e fortalecida pelas diversas instituições sociais; a falência da família patriarcal, vista como um modelo ultrapassado de familiares se relacionarem dentro de um lar após as constantes transformações das quais o papel social das mulheres fazia parte. Ainda, trata-se da representação do corpo feminino e a busca por sua liberdade, um dos objetivos da luta feminista. Interessantíssimo destacar que essa literatura, ao abordar a identidade feminina, o faz no plural: não é representado um sujeito universal, mas traz-se as mulheres enquanto sujeitos multifacetados, com as várias subjetividades e mulheridades que envolvem esse sujeito complexo, antes tratado de forma genérica e simplista.

De forma geral, essa literatura vai apresentar a violência contra as mulheres como uma expressão da não aceitação masculina sobre o fato de as mulheres estarem paulatinamente ganhando espaço nas diversas esferas sociais e seu papel social enquanto mulheres estar em uma espiral de transformações que lhe vão concedendo cada vez mais direitos e notoriedade. A violência sobre corpos femininos seria, então, um instrumento regulador, na tentativa de retroceder a todos os avanços e direitos conquistados; por isso, a violência contra as mulheres é ininterrupta. Para além do aspecto moral, ela funciona como um dispositivo de defesa da honra masculina e de seu lugar de poder.

Na década de 1980, há na literatura de autoria feminina brasileira a denúncia nas violências física e sexual ocorridas no casamento, como é o caso do romance *As parceiras* (1980), de Lya Luft. No ambiente doméstico, vinda do próprio companheiro, a violência segue atuante e maquiada de proteção e cuidado, provocando os mais diversos traumas e sequelas psicológicas que destruirão toda uma existência em nome dos bons valores e da ordem social, quando na verdade trata-se da mais básica relação de poder, em que um manda e o outro obedece.

Para além do ambiente da casa, os espaços urbanos tornam-se, nas narrativas, pano de fundo para a representação da violência sexual contra as mulheres partida de desconhecidos. Em outros termos, corpos femininos nunca terão, nas páginas dos livros ou na materialidade da vida cotidiana, segurança para existir. O desejo por violência será confundido com desejo sexual para poder explicar o ímpeto masculino diante de corpos femininos, desde a agressão moral até o estupro e feminicídio.

Na década de 1990, por sua vez, as autoras brasileiras começam a tratar de outros assuntos para além das desigualdades de gênero. Contudo, essa escritora, ao se sentir livre para escrever sobre exatamente tudo, sente-se plenamente à vontade para tratar da violência e desnudar as injustiças sociais das quais as mulheres são feitas alvo, como ocorre em *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz, e *O Matador*, de Patrícia Melo, publicado em 1995.

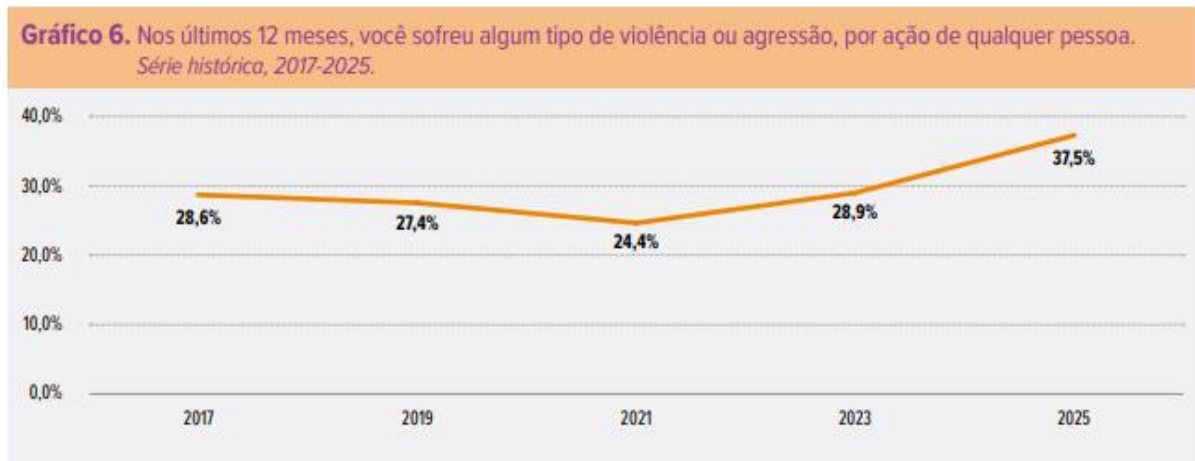
De acordo com a análise realizada por Lúcia Osana Zolin (2021), cujo *corpus* compreende 151 romances escritos por mulheres e publicados por editoras brasileiras (Rocco, Record e Companhia das Letras), entre os anos de 2000 e 2015, a temática que a autora nomeia como “criminalidade/imposturas/violências/subversões sociais” aparece em 22 dessas obras como uma das três principais temáticas abarcadas, correspondendo, entre as elencadas, a um percentual de 14,6%. Concentrando-se na representação da violência contra as mulheres, a autora explica que

Nesse recorte, as escritoras, ao colocarem em cena personagens femininas e masculinas marcadas por práticas de violência e por outras imposturas sociais, se inscrevem em um movimento de ruptura em relação às suas antecessoras, cujas obras, à princípio, no século XIX, ficaram conhecidas por reduplicarem os papéis tradicionais de gênero, e, mais adiante, a partir de meados do século passado, pela contestação e problematização das heranças do patriarcado em declínio (Zolin, 2021, p.28).

Apesar de fazermos um breve panorama sobre a persistência desse tema na literatura produzida por mulheres, é possível percebermos até o presente momento que as obras de autoria feminina continuam a tratar da violência contra as mulheres. Se pensarmos literatura e sociedade como um sistema de confluências e influências, em que aquela é também um produto dessa e que, portanto, representa as condições de determinada sociedade, nos depararemos com a necessidade mais que urgente de se escrever sobre essa temática para que, quando chegada ao seu fim, ou seja, a leitura, possa promover reflexões sobre esse problema e questionar padrões patriarcais impostos tão violentamente, guiando-nos para futuras mudanças na nossa condição enquanto mulheres.

Para representar o contexto social atual em que a literatura de autoria feminina surge, apresentaremos o gráfico a seguir, retirado da 5ª edição do *Relatório Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil* (2025). Conforme apresentado no gráfico, os casos de violência contra as mulheres encontram-se numa crescente desde 2021.

Figura 1 – Gráfico 6 da 5ª edição do Relatório Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil (2025)

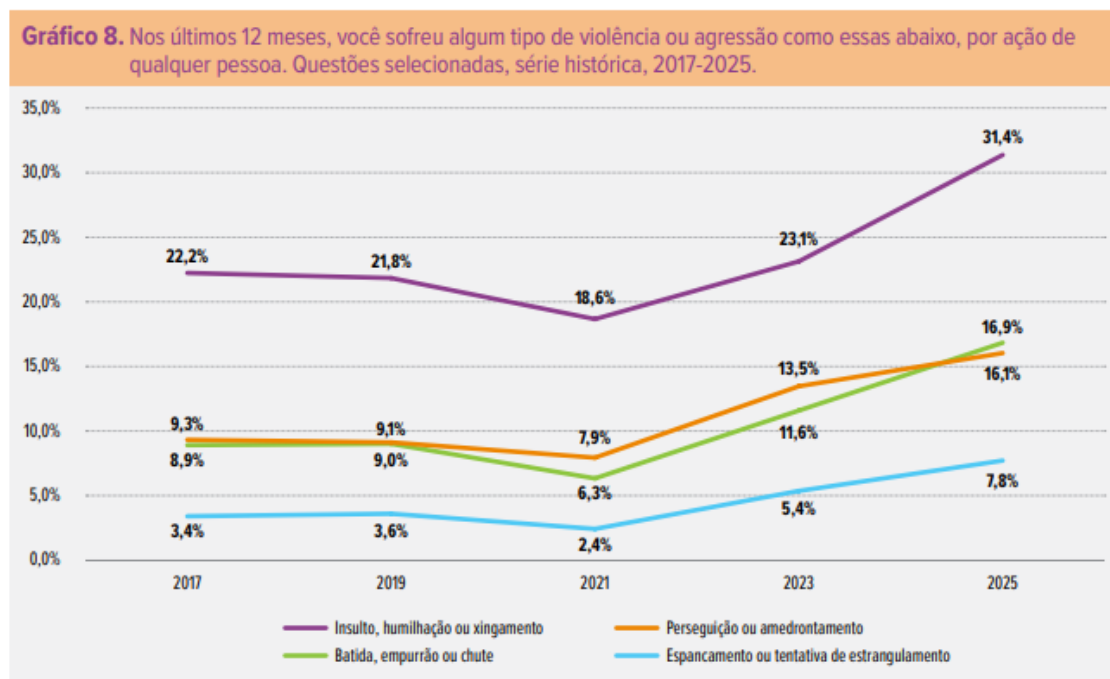


Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha. Pesquisa Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil, edições 1, 2, 3, 4 e 5; 2017, 2019, 2021, 2023 e 2025.

Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha, 2025.

Ainda no relatório citado, há a presença de um outro gráfico que aponta que todas as formas de violência contra as mulheres aumentaram. Entendemos, dessa forma, que a máquina social se esforça para assegurar que mulheres sejam vitimizadas e que se exerça, assim, controle sobre elas. Ressaltamos, novamente, que se tratam de números subnotificados, o que é ainda mais alarmante.

Figura 2 - Gráfico 8 da 5ª edição do Relatório Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil (2025)



Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha. Pesquisa Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil, edições 1, 2, 3, 4 e 5; 2017, 2019, 2021, 2023 e 2025.

Fonte: Relatório Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil (2025).

Percebe-se, no gráfico a linha ascendente em todas as formas de violência trazidas pelo relatório, desde o insulto (violência verbal), tapas e espancamentos (violência física) e perseguição (*stalker*). O ano de 2021, que marca o ápice da pandemia da Covid-19, assinala esse início de crescimento porque o isolamento social, necessário para se conter a doença, deixou essas mulheres mais trancafiadas em casa e, conseqüentemente, mais vulneráveis às violências sofridas no ambiente doméstico. Ainda sobre o ano de 2021, trata-se do ponto mais alto do governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), governante que, com seus cortes em políticas de segurança e enfraquecimento de políticas públicas que tratassem do problema, além de seu discurso ultraconservador e machista, deram o aval para que uma quantidade imensa de pessoas naturalizasse a violência contra as mulheres e não se sentisse incentivada a denunciar.

Com números tão estonteantes, é possível prever que a violência contra as mulheres continuará sendo um tema recorrente na literatura de autoria feminina brasileira por um bom tempo, visto que temos um longo e árduo caminho na luta pelos nossos direitos sociais e, sobretudo, pelo próprio direito de continuarmos vivas.

2.3 A literatura de autoria feminina como instrumento de subjetivação e denúncia

Ao se falar das mulheres enquanto sujeitos históricos e sociais, devemos nos atentar para não cairmos no solecismo de tratar o que é ser mulher como sujeito universal, já que esse processo de subjetivação estará relacionado a vivências amplamente heterogêneas. Cultura, etnia, faixa etária, classe social, modos de lutar e existir tão variados são apenas alguns exemplos de como o ser mulher é multifacetado.

Embora esse sujeito seja múltiplo, as relações de gênero e os papéis femininos são percebidos e efetivados, na sociedade patriarcal, como universais. Esse modo de pensar e agir, além de anular os vários modos de existir e sobreviver do feminino, não abre espaço para o debate das diferentes problemáticas do ser mulher, atravancando o surgimento de estudos que atendam a certos grupos sob a premissa de uma única condição feminina, ou seja, um único modo possível de ser mulher.

É nesse sentido que a literatura atua na linha de frente, buscando representar as mais diversas identidades e toda a complexidade da formação feminina enquanto sujeito. Ao desconstruir o mito da mulher universal, o texto literário já é revolucionário, desvelando formas de existir do feminino constantemente ignoradas nos paradigmas patriarcais. Isso significa que ser mulher já é, em si, uma atitude de resistência, visto que sua identidade e subjetividade estão forjadas discursivamente em preceitos patriarcais pressupostos de como se deve agir, falar,

relacionar-se, entre outros. Em nome da idealização do que é uma mulher e de como ela deve se portar, negam-se as intersecções desse sujeito, que historicamente foi cerceado e incapacitado de construir suas vivências e suas identidades. Não são aceitos discursos que determinem um papel racial (como uma pessoa negra deve agir?), ou um papel de classe (como um trabalhador deve agir?); porém, insiste-se na manutenção de um papel de gênero (como as mulheres devem agir?). Nesse sentido, a literatura, principalmente a de autoria feminina, constitui-se como forma de resistência e denúncia não só da vitimização das mulheres pela hegemonia masculina, mas pela busca da subjetividade e compreensão de si mesmo enquanto sujeito identitário, e não performático. Conforme salientado por Carlos Magno Gomes (2017, p. 113), “a narrativa de autoria feminina vai além da reprodução temática, pois impõe um ritmo literário de revisão desses valores e reforça uma performance política de denúncia das desigualdades de gênero”.

Ao representar a violência contra as mulheres e a sua relação com as questões de gênero, a literatura favorece a reflexão sobre as causas, consequências e mecanismos de manutenção, iniciando um processo de raciocínio que desmantela essa face naturalizada e normalizada da violência contra as mulheres, subvertendo-a. O(a) leitor(a), em contato com esse texto, tem diante de si outras possíveis formas de entender a vida, além de implicar na percepção de suas próprias vivências, reconhecendo a violência contra as mulheres como parte constituinte da cultura patriarcal. Nas palavras de Antonio Candido (2023, p. 36), “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana [...]”. O processo de subjetivação inicia-se a partir desse ponto, de conhecimento e reconhecimento da violência de todo o aparato social, cultural e ideológico que a sustenta.

A narração da violência, muitas vezes de caráter testemunhal, como ocorre em *O peso do pássaro morto* (2017), revela a brutalidade da violência; por isso, incomoda tanto. O leitor, e principalmente a leitora, diante de textos como esse, não saem ilesos. As violências são tratadas não apenas como uma questão moral, mas exploradas, por meio das vivências das personagens, em sua complexidade enquanto expressão das relações de poder, em que as mulheres se tornam vítimas unicamente por serem mulheres, tendo sua subjetividade negada por pertencerem a um grupo marginalizado: o das mulheres. Nesse grande grupo, são várias as intersecções que podem atrasar ou impossibilitar às mulheres o processo de subjetivação. Cada autora terá sua própria forma de expor a violência, desde a mais sutil à mais bárbara; cada escritora terá seu próprio modo de questionar a tradição. Embora os caminhos sejam diferentes,

o objetivo é o mesmo. Mais do que narrar uma história, a autora pode escrever a si mesma, em um espaço em que a palavra não lhe era permitida. Mais do que construir-se, é possível à autora e à leitora, pontas desse processo interativo transformador cujo fio condutor é a literatura, desconstruir-se para se reconstruir, em um contínuo caminho que as leve do estado de objeto a sujeito. Há, portanto, necessidade de se levar em conta esse longo processo que envolve “as representações da mulher, as representações de sua desfiguração e a afirmação pela escrita” (Telles, 1992, p. 45) para que se possa entender os vários fatores que apagam a figura da escritora que hoje desabrocha mais livremente.

Dizer o indizível seria, então, o trabalho das mulheres escritoras contemporâneas. Narrar cenas brutais de violência contra as mulheres torna-se, nesse aspecto, uma atitude subversiva: enquanto a sociedade tenta acobertar o debate, a literatura denuncia. Essas mulheres-sujeito, que escrevem consciente de sua condição enquanto mulheres, iniciam sua busca pela subjetivação ao alcançar o direito da palavra, deixa de ser musa, ou criatura, para ocupar o posto de criadora (Telles, 1992). A leitora, onde o texto se realiza por completo, traça esse mesmo caminho em direção ao autoconhecimento ao tornar-se possível o questionamento sobre os impactos da sociedade patriarcal na construção do seu eu, dando-se conta de si enquanto sujeito intelectual independente, como um ser complexo, cujas funções, enquanto sujeito, extrapolam o exercício da maternidade e cuidadora do lar e de todos(as). A mulher escritora ajusta as lentes sobre si mesma e, nessa “perspectiva alienígena” (Telles, 1992, p. 46), viabiliza a si mesma e as suas interlocutoras a consciência sobre si, o que interfere, mesmo que paulatinamente, na mudança da própria realidade, na importância de se prosseguir na luta em busca de uma sociedade com corpos emancipados, e não dispostos numa hierarquia em que um oprime o outro – sendo esse outro sempre a mulher –, já que “quando se tratam de diferenças, as mulheres estão sempre em desvantagem” (Touraine, 2011, p. 15).

Ao nos atentarmos mais especificamente à narração do estupro, percebemos que os romances escritos por mulheres na contemporaneidade não poupam recursos linguísticos e estilísticos para representar a atrocidade desse tipo de violência, do qual, lamentavelmente, muitas mulheres ainda são vítimas. É óbvio que a crítica masculina tende a ser feroz, pois o estupro torna-se, como já discutimos, um tema recorrente na literatura produzida por mulheres, o que “ofenderia o bom gosto” (Figueiredo, 2020a, p.266). Trata-se de um assunto sobre o qual socialmente se estabeleceu um pacto de silêncio: o homem não toca no assunto, as mulheres não se atrevem a contar ou denunciar. Essa literatura produzida por mulheres irá negar essa convenção, transgredindo, a seu modo, esse acordo social. Esse tipo de literatura irá representar

toda a bestialidade do estupro e a normalização do abuso sexual, como se a violência e o sexo forçado fossem um direito masculino; por isso, o incômodo.

Essas narrativas representam também os traumas e as vidas destroçadas pelo estupro, descrevendo o que é a existência pós-abuso. Elas mostram ao público, por exemplo, por que muitas vítimas se fecham no silêncio e passam pelo luto de si mesmas sozinhas e desamparadas, sofrendo a vergonha de um crime não cometido por si; inalteravelmente violadas, enquanto o agressor segue sua vida normalmente. A partir da leitura desses textos e do horror cotidiano neles contido, é despertada no(a) leitor(a) a indignação, a revolta, esse despertar e crescer daquilo que Antonio Candido (1988, p. 180) nomeia de “a quota de humanidade”, que a literatura pode em nós provocar. Em nós, leitoras, é ainda mais irrefutável: a sororidade, a empatia e a dor de percebermos que poderia ser qualquer uma de nós ali. Sobre a palavra “sororidade” e seu conceito, a jornalista Paula Roschel (2020) explica:

O substantivo se apropria de significados como solidariedade entre irmãs, harmonia e, sobretudo, *aliança feminina*, mas *seu maior impacto está na luta contra a violência e injustiça relacionada ao gênero, sugerindo que através do apoio coletivo entre mulheres é possível lutar pelo direito de todas*. [...] A palavra também vai além do relacionamento de amizade entre pessoas, englobando a empatia – *a capacidade de se pôr no lugar da outra, de se enxergar em outra mulher*, reconhecendo nela suas próprias forças e fraquezas – mesmo entre aquelas que não estão no seu círculo de convivência, *as desconhecidas que merecem tanto respeito quanto você*, em uma identificação frente aos *problemas que passam simplesmente por questões de gênero*. É o afeto e o reconhecimento por meio da troca e da vivência. [...] A sororidade vai além do respeito e do coleguismo. Trata mesmo de *uma união que envolve, inclusive, a proteção contra violências sofridas pela mulher pelo simples fato de ser mulher – as chamadas violências por gênero* (Roschel, 2020, p. 15-16, grifos nossos).

O peso do pássaro morto (2017), *corpus* desta pesquisa, aborda o tema da violência sexual pela perspectiva ficcional, mas não nos esqueçamos que há romances que tratarão de experiências pessoais vivenciadas pela autora ou por mulheres de seu círculo de convívio, como ocorre em *Vista Chinesa* (2021), em que Tatiana Salem Levy narra o estupro sofrido por uma amiga; e em *Melhor não contar* (2024), em que narra, entre outros assuntos, o assédio sofrido pelo padrasto. Obras como as citadas, de caráter testemunhal, rompem qualquer muro que se erga entre a ficção e a realidade, e o que é colocado como uma história pessoal torna-se uma grande história coletiva vivida por muitas.

A partir desse olhar mais humanizado sobre o outro e, conseqüentemente, sobre nós mesmas, construímos alicerces sólidos para que a nossa subjetividade seja gradativamente

construída, de forma que os discursos machistas e naturalizantes da violência contra as mulheres e a ideologia dominante – que não por acaso é a ideologia da classe dominante (Marx; Engels, 2001), ou seja, uma classe composta por homens – continuem sendo inculcadas no agressor e nas vítimas, que prossigam solapando corpos e existências em nome da manutenção do poder e da dominação masculinos. A própria intrepidez com que as autoras narram essa violência sistematicamente naturalizada é já um efeito dessas subjetividades que se levantam e se firmam na liberdade de tratar do assunto com toda a aspereza necessária, sem medo da exposição e sem a preocupação em deixar a ala masculina da crítica desconfortável. Tudo isso aponta para uma atitude mais ativa das mulheres escritoras e, por conseguinte, das leitoras e leitores que têm contato com seus escritos. A literatura, arte da palavra, constitui-se como o contrário do silêncio.

Os silêncios cercavam e cercam o patrimônio cultural das mulheres. Cada nova geração precisa refazer os passos e retomar os caminhos. [...] O silêncio, o não dizer, não é a ausência de sentido; ao contrário, o que não se pode dizer é o que atinge ortodoxias, as ideias, interesses e paixões dos dominantes e suas ordens (Telles, 1992, p. 50).

Além do papel importantíssimo que a escrita exerce no processo de subjetivação de mulheres e na denúncia da violência de gênero no campo da realidade, percebe-se, na ficção de Aline Bei, que a escrita representa uma importante ferramenta de expressão e, posteriormente, de sobrevivência da protagonista. Aos 8 anos, a personagem escreve uma redação na escola intitulada “A cura não existe”, em que expõe seus sentimentos em relação à perda da amiga Carla, momento em que descobre o que é a morte e a saudade. Ainda na infância, a protagonista tem na escrita o meio para delinear seus sentimentos de criança em fase de descoberta do mundo. Escrever torna-se uma forma de amenizar a dor pela falta da amiga que teve a vida interrompida tão precocemente. Seu Luís, senhor no qual a menina reconhece um verdadeiro amigo, lhe inicia nas palavras, ensinando-lhe a importância da escrita:

pra ficar com menos
saudades de
carla eu
escrevia
Cartas
pra ela Por horas,
querendo fazer caber tudo o que eu sentia sobre ela
ter me deixado tão sem aviso.
quando eu ainda era amiga do seu
luís,
benzendo da gripe ele me contou que Carta era

um ótimo jeito de dizer que se amava alguém
 porque às vezes falando a pessoa não entende
 nada ou escuta pouco pensando em
 outras coisas.

- *escrever é mais forte,*

ele me disse e pegou da gaveta
 um bolo de cartas que ele tinha escrito
 pra dona rosa quando ela
 ainda era rosinha e morava com os pais numa
 fazenda Longe (Bei, 2017, p. 38, grifos da autora).

Importante pontuarmos que os substantivos “Cartas” e “Carta” são escritos com iniciais maiúsculas, destacando-se essas palavras pelo fato de se tratarem de um importante meio de comunicação, não com a amiga Carla, mas consigo mesma, ao passo que a personagem se direciona para uma percepção de uma criança sobre como se sente e, além disso, uma forma de sobreviver com tanta saudade acumulada. Ainda na tenra idade, a personagem descobre na escrita um mecanismo de regulação de seus sentimentos diante de um fato complexo demais para qualquer pessoa, ainda mais para uma criança: a morte, e a morte de alguém querido.

Mais tarde, aos 37 anos, a protagonista escreve uma carta que seria para seu filho Lucas, fruto do estupro que sofreu. Como deslindaremos mais à frente, em seção específica, a personagem não conta a ninguém, durante a vida inteira, que foi abusada sexualmente por Pedro. O próprio filho a interroga várias vezes sobre o pai, e ela nunca consegue lhe dizer a verdade. Quando a palavra falada já não lhe é possível após tantos anos de silenciamento, ela recorre à escrita: redige uma carta para o filho, mas não a entrega; acaba lançando-a no quintal de uma casa disponível para aluguel. Parece nutrir a esperanças de que alguém a encontre, sem se preocupar em ser identificada.

eu não conseguia contar isso pro lucas,
 não saía o som quando eu abria a boca pensando que
 agora seria uma boa hora pra contar.
 a verdade estava morta
 de tão trancada que ficou por esses anos.
 escrever eu consegui,
 mas a carta eu
 fiz morrer
 numa casa com placa de aluga-se na rua matos dos
 santos. passava por ela a caminho do trabalho
 e minha vista grudava na velhice daquele lugar
 que já deve ter visto tanto com paredes, minha
 história seria só mais uma
 pra casa guardar.
 desci do ônibus com a carta no bolso.

joguei por debaixo do portão, o papel
estacionou no jardim.
se alguém encontrar
saberá da minha história
sem saber quem eu sou (Bei, 2017, p. 101-102).

É nítida a necessidade que a protagonista tem de falar sobre o estupro do qual foi vítima e que lhe tornou mãe aos 18 anos, embora seja incapaz de fazê-lo. Ao colocar a verdade como “morta”, a escrita torna-se uma ferramenta de memória, de registro de tudo que lhe aconteceu e que guardou em silêncio a vida toda. A casa, personificada, é a “leitora” e destinatária da carta. Uma leitura possível é que a situação de abandono da casa tenha provocado na protagonista uma identificação, já que ela mesmo jamais recebeu amparo diante de toda a violência que lhe foi imposta. O fato de a casa “guardar segredos”, talvez histórias tão tristes quanto as suas, retiravam dela os holofotes de ter sido vitimada tão cruelmente por um conhecido dentro da própria casa aos 17 anos de idade. É interessante notar, também, que, nesse trecho, a palavra “carta” aparece com inicial minúscula. Todo o sofrimento que lhe é imputado modifica a sua forma de lidar com a escrita. Em muitos romances, como *Luzia* (2011), de Susana Fuentes, a escrita servirá como mecanismo de empoderamento da personagem violentada; isso não ocorre no romance de Aline Bei. No entanto, diante de toda uma existência calada, a escrita dessas cartas, principalmente a segunda, pode ter sido de extrema importância para a sobrevivência cotidiana da personagem que, embora tenha falecido precocemente aos 52, poderia ter sua vida abreviada ainda mais cedo por questões psíquicas derivadas da violência.

Diante disso, é evidente a importância da escrita, sobretudo a escrita literária, no processo de subjetivação das mulheres, de modo que sua produção afete e interfira também na construção das subjetividades de suas leitoras, interferindo na forma como enxergamos o problema da violência de gênero e trazendo às mulheres uma possibilidade de entender-se enquanto sujeito ativo, produtor, criador. Ao mesmo tempo, torna-se possível pensarmos outros modos de vida além daqueles que nossos olhos veem no cotidiano a nossa volta.

Nesse processo de troca e transformação social proporcionado pela literatura de autoria feminina contemporânea, é fundamental – e mais que necessário – que a academia assuma uma postura ativa, revisando o currículo dos cursos de Letras e incentivando projetos de pesquisas dedicados ao estudo da literatura produzida a partir da perspectiva feminina. Isso permite compreendermos, de forma cada vez mais profunda, os processos de subjetivação e a inscrição da vivência feminina no texto literário, tanto como forma de questionamento da vigente

normalização da violência contra as mulheres quanto como uma genuína forma de denúncia dos crimes mais bárbaros a que corpos femininos são constantemente expostos.

3 VIOLÊNCIA E SILENCIAMENTO: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES PARA TEORIZAÇÃO E ANÁLISE

Esta seção objetiva explicitar a urgente necessidade – quase uma exigência – de tratarmos das temáticas da violência contra as mulheres e os processos de silenciamento femininos de maneira interdisciplinar. Isso porque temas tão complexos como estes não se consolidam de forma imediata, mas se tratam de uma ordem social que se estabeleceu historicamente, estendendo suas raízes nas mais diversas esferas do cotidiano social e que atingem pessoas nas diversas dimensões que, juntas, estruturam o agir humano sobre o mundo. Por isso, é praticamente impossível pensarmos um tema dessa magnitude tomando uma única frente. Aproveitamos para ressaltar que, pela grandiosidade e complexidade do tema, essa pesquisa é uma pequena contribuição sobre violência de gênero, na imensa corrente que se constrói com os inúmeros trabalhos que também elegeram essa temática para análise.

Nesta seção, apresentaremos as áreas do conhecimento elencadas para teorizar a análise das representações da violência contra as mulheres em *O peso do pássaro morto (2017)* – Estudos Culturais, Crítica Literária Feminista, História e Sociologia – bem como alguns representantes dessas áreas cujos trabalhos foram essenciais para o desenvolvimento desse nosso estudo.

Apresentada a tríade de áreas que fundamentam nosso trabalho, trouxemos algumas de suas vastas contribuições referentes às temáticas por nós abordadas e como as confluências entre essas áreas se manifestam de forma a nos provocar e nos convocar ao debate e confrontar uma ordem social dada como certa, estável; porém, quando nos deparamos com os números de violência contra as mulheres, descobrimos um modelo social falido.

De forma sucinta, esta seção tenta mostrar que o fazer científico se constrói não de forma isolada, mas que requer do(a) pesquisador(a) um olhar mais amplo, para além da disciplina, para a coletividade requerida para se fazer a pesquisa científica. Tentamos elucidar como os campos do saber se articulam em sua constituição, estabelecendo elos que, com base no que já foi produzido, permitem planejar os caminhos possíveis a serem seguidos futuramente.

3.1 Procedimentos teórico-metodológicos: A necessidade de pensar a violência contra as mulheres de forma interdisciplinar

A análise do texto literário requer, de seu(sua) leitor(a) ou analista, um olhar atento ao entorno. A literatura, compreendida como produto social, expressaria as condições (e, portanto, os problemas) da sociedade em que se insere, não em uma dinâmica unilateral, mas em um “movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (Candido, 2023 p. 39). Antonio Candido ainda nos provoca à uma análise sociocrítica do texto literário, considerando os três elementos que perpassam a produção artística: o autor, a obra e o público; é a associação entre eles que atua sobre o meio.

É profícuo pensar a literatura para além do texto. Enquanto manifestação artística, ela apenas tem o poder de representar as mazelas sociais, mas, ao representá-las, produzir colapsos no *status quo*. Reconhecendo, então, o texto literário como uma arena de combate entre dominador e dominado, não seria possível compreendermos ou sequer notarmos a multiplicidade de fios que tecem a teia desse movimento intra e extratextual. Sendo assim, é praticamente impossível pensar o estudo de literatura sem recorrermos ao método interdisciplinar. Mesmo que não de forma assumida, a grande maioria das pesquisas na área de literatura ultrapassa as fronteiras entre saberes, dialogando com campos como a Sociologia, a História, a filosofia, os estudos de gênero, entre outros. Arriscamo-nos a dizer que, ainda que a literatura fosse uma área rigorosamente restrita, o que não é o caso, um especialista não conseguiria dominá-la se resolvesse se debruçar apenas sobre ela. Como bem dito por Morin (2003, p. 16) citando Hayek, “Ninguém pode ser um grande economista se for somente um economista”.

Portanto, amparamos nosso trabalho no método interdisciplinar, pois reconhecemos o texto literário como um complexo objeto de análise, assim como é complexa a temática da violência de gênero. Por abranger diversos pontos constituintes da sociedade e da própria existência humana, formando-se no emaranhado labiríntico da vida social, seria impossível a profundidade de um estudo que não se estendesse para outros campos além da literatura. Para problemas complexos e multifacetados, há de se adotar perspectivas também complexas e multifacetadas. Como defendido por Morin (2003, p. 10),

[...] a inteligência que só sabe separar fragmenta o complexo do mundo em pedaços separados, fraciona os problemas, unidimensionaliza o multidimensional. Atrofia as possibilidades de compreensão e de reflexão, eliminando assim as oportunidades de um julgamento corretivo ou de uma

visão a longo prazo. Sua insuficiência para tratar nossos problemas mais graves constitui um dos mais graves problemas que enfrentamos. De modo que, quanto mais os problemas se tornam multidimensionais, maior a incapacidade de pensar sua multidimensionalidade; quanto mais a crise progride, mais progride a incapacidade de pensar a crise; quanto mais planetários tornam-se os problemas, mais impensáveis eles se tornam. Uma inteligência incapaz de perceber o contexto e o complexo planetário fica cega, inconsciente e irresponsável (Morin, 2003, p. 14-15).

É importante salientar que não desprezamos, de forma alguma, os saberes disciplinares, já que entendemos que a interdisciplinaridade se origina da mobilização desses conhecimentos, da capacidade de se estabelecer relações entre eles e construir pontes que tornem possíveis novos trânsitos, o acesso a lugares dos quais podemos enxergar o problema de um jeito diferente. O que aqui defendemos é que a realidade com a qual nossos olhos se deparam exige um modo complexo de pensar e compreender o mundo. Acreditamos que essa contestação do método reducionista e compartimentarista nos leva a um desenvolvimento científico à altura do que precisamos em nossa conjuntura.

Esse olhar interdisciplinar, que mobiliza um fazer científico dialógico e complexo, torna-se essencial para investigar processos em círculos (Paul, 2011, p. 234), como é o caso da violência de gênero: que perdura apesar dos direitos alcançados; atravessa as fronteiras do tempo e do espaço, das etnias e classes sociais; alimenta-se de si mesma; refaz-se e remodela-se para se encaixar em todas as esferas da vida pública; repete-se ininterruptamente; disfarça-se de amor e proteção – daí, seu caráter cíclico. Arriscamo-nos a comparar a interdisciplinaridade a um tear, em que os vários fios ali dispostos, representando as disciplinas, resultam entrelaçados, por meio de atravessamentos e cruzamentos, no tecido. Esse tecido, por sua vez, simboliza o conhecimento científico. Nas palavras de Pombo (2008, p. 13), a interdisciplinaridade se dá “quando se ultrapassa essa dimensão do paralelismo, do pôr em conjunto de forma coordenada, e se avança no sentido de uma combinação, de uma convergência, de uma complementaridade”.

Ainda sobre o conceito de interdisciplinaridade, Pombo (2008, p. 26-28) defende a existência de cinco novas práticas de cruzamento interdisciplinar. As práticas de importação (interdisciplinaridade centrípeta) são aquelas que absorvem metodologias, linguagens, determinações pertencentes a outras disciplinas. As práticas de cruzamento (interdisciplinaridade centrífuga) não reconhecem uma disciplina como central, detendo-se a problemas que se originam em uma disciplina e se difundem para outras, de forma que cada disciplina, ao esgotar-se no problema, abre-se às outras para que se coadunem. Já as práticas de convergência, muito utilizadas em objetos providos de uma certa unidade, articulam as

perspectivas na análise de um objeto comum, dentro de estudos por áreas. As práticas de descentração, por sua vez, referem-se a problemas impossíveis de se reduzirem às disciplinas tradicionais. Problemas novos, problemas “grandes” demais, ou que envolvem uma participação em diferentes partes do mundo, são típicos nesse tipo de abordagem. Se considerarmos o problema da violência de gênero, poderíamos afirmar que, de algum modo, todas essas práticas interdisciplinares seriam cabíveis. No entanto, a quinta e última prática citada pela autora nos parece ser a que mais representa o trabalho que desejamos desenvolver: as práticas de comprometimento. De acordo com Pombo (2008, p. 28), as práticas de comprometimento são

[...] aquelas que dizem respeito a questões vastas demais, problemas que têm resistido ao longo dos séculos a todos os esforços mas que requerem soluções urgentes. Estou-me a referir, por exemplo, a questões como a origem da vida ou a natureza dos símbolos; saber por que umas pessoas matam outras, por que razão a fome persiste num mundo de abundância. Quando se procuram pensar questões deste género, rapidamente nos damos conta de como todos os nossos saberes são poucos para procurar sequer perceber. Sentimos que estamos diante de problemas que são demasiado grandes para serem objecto de estudo. [...] Para problemas deste género, há então que fazer apelo a um outro tipo de interdisciplinaridade, uma interdisciplinaridade *envolvente, circular*, que se entregue a um regime de polinização cruzada, que explore activamente todas as possíveis complementaridades (Pombo, 2008, p. 28 grifos da autora).

A citação acima evidentemente se relaciona com a problemática da violência de gênero e suas representações no texto literário. Trata-se realmente de uma prática e postura de comprometimento por parte do(a) pesquisador(a), em reconhecer a grandeza e o impacto de seu objeto de estudo no meio social, tendo sempre em mente que seu conhecimento é limitado, inclusive dentro da própria disciplina. A partir disso, é necessário também ser responsável ao buscar novos caminhos, envolvendo-se a ponto de estar disposto a desconstruir rígidos e antigos paradigmas para pensar o novo. Não se pode, como postulado por Morin (2003, p. 18), conformar-se com o enfraquecimento da percepção global e do senso de responsabilidade. Se assim fosse, nossa pesquisa estaria fadada ao abismo do individualismo científico. É necessário que o(a) pesquisador(a), ao vislumbrar qualquer possibilidade em olhar o horizonte da pesquisa a partir de uma nova ótica, se engaje do particular para o global, dialogando de forma responsável e sensível com os outros saberes. Esse respeito ao objeto de pesquisa se estende àquilo que é, como bem colocado por Pombo (2008, p. 29) ao citar Gusdorf, “o ponto de partida e o ponto de chegada de todas as formas do conhecimento”: o homem. A interdisciplinaridade, como método, nos permite pensar o homem – e aqui acrescentamos: as mulheres – como seu

centro; por isso, seu caráter antropológico. Dessa forma, responsabilidade e sensibilidade não poderão faltar ao(à) pesquisador(a) que se propõe fazer ciência por esse viés.

3.2. Contribuições dos Estudos Culturais, da Crítica Literária Feminista, da História e da Sociologia para o estudo da violência contra as mulheres

Diante desse breve panorama sobre a interdisciplinaridade e sua relação com o nosso trabalho, destacam-se as áreas de conhecimento que, em articulação, contribuem para uma análise mais efetiva e contundente da obra e da temática que nos propomos examinar. As contribuições históricas do trabalho de Michelle Perrot (2005, 2017, 2019) sobre a condição das mulheres ao longo dos séculos nos permitem olhar a violência como mecanismo de poder e disciplina sobre corpos femininos. É a história, contada por mulheres, como Perrot, que denuncia o contínuo apagamento das mulheres na construção histórica e na historiografia, relegando-as ao esquecimento e ao silêncio.

A historiadora Maria Odila Leite da Silva Dias, em seu capítulo “Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças” (2019), aponta uma crítica à síntese histórica traçada por Michelle Perrot em *Minha história das mulheres*, pois, a seu ver, obras que buscam traçar uma história geral das mulheres, em perspectivas lineares, atendo-se a conceitos fixos e categorias abstratas, não seriam tão úteis à historiografia contemporânea, justamente por seu caráter generalizante, que não contempla as mais diversas conjunturas sociais e nem capta as nuances, as improvisações, a resistência dessas mulheres, focando-se apenas na história da dominação masculina.

No entanto, compreendemos nosso trabalho como parte de um processo dialógico, configurando-se como continuidade de pesquisas anteriormente realizadas, assim como outros estudos poderão dar prosseguimento a este, em um *continuum* discursivo. Embora o tema da violência de gênero seja inegavelmente urgente e de extrema importância, assumimos a postura de quem sabe que sua pesquisa é uma fração na linha discursiva do tempo e do espaço, e que outros trabalhos virão e prosseguirão com a discussão aqui proposta. Com esta pesquisa, comprometemo-nos a realizar uma análise literária que parte de um estudo embrionário de aspectos históricos, sociológicos e culturais acerca da violência e silenciamento infligidos às mulheres. Assim sendo, o trabalho de Michelle Perrot nos será relevante por traçar, mesmo que de forma genérica, uma história das mulheres contada por uma mulher, para que, em trabalhos futuros, sigamos uma linha histórica ainda mais crítica sobre a forma em que a história das mulheres nos foi, é e ainda será contada. A partir da documentação das experiências vividas,

podemos repensar novos caminhos e métodos para melhor entendermos as fontes que temos disponíveis hoje e garantir que futuramente as mais variadas formas do ser mulher sejam incluídas no discurso histórico. Como colocado pela própria Maria Odila Leite da Silva Dias,

A história traça uma ponte entre o presente e o futuro, de modo que, aos poucos, a medida da produção desse novo conhecimento será possível prever o escrutínio do vir a ser de mulheres diferentes daquelas que foram ideologicamente determinadas pela cultura. O conhecimento histórico dessas identidades femininas, até hoje desconhecidas, seria um passo importante no plano da construção de subjetividades plurais, liberadas do jugo da categoria epistemológica dos séculos XVII e XVIII de um sujeito abstrato universal (Dias, 2019, p. 359).

Sob o olhar da Sociologia, trabalhos de autores como Heleieth Saffiotti (2015) e Pierre Bourdieu (2002) nos entregam relevantes contribuições sobre a sociedade enquanto mantenedora e legitimadora da violência contra corpos femininos. Aliando-se inevitavelmente à História, os trabalhos sociológicos desses(as) autores(as) conduzem-nos a um panorama mais completo sobre a própria estrutura social e sua deficiência no tratamento com as mulheres. Ao relacionar questões de gênero, estudos históricos, estudos feministas e outros conhecimentos muito bem mobilizados, a Sociologia, em seu caráter interdisciplinar, muito agrega a nossa pesquisa.

Por fim, os estudos e as críticas feministas, advindos das contribuições dos Estudos Culturais, têm em seus alicerces a abordagem interdisciplinar, já que ao transitarem do texto ao contexto (portanto do texto à sociedade) ultrapassam as barreiras disciplinares. A literatura, como representação da violência de gênero, mas também como resistência, pode ser analisada de uma forma mais completa, levando-se em consideração vozes e aspectos antes ignorados pela crítica estruturalista. De acordo com Kellner (2001),

[...] a maioria das formas de estudo cultural e a maior parte da teoria crítica da sociedade incorporaram o feminismo e as várias teorias multiculturais, enriquecendo seus projetos com substância teórica e política extraída dos novos discursos críticos e multiculturais que emergiram a partir dos anos 1960. Os estudos culturais interdisciplinares, pois, recorrem a uma gama díspar de campos a fim de teorizar a complexidade e as contradições dos múltiplos efeitos de uma ampla variedade de formas de mídia/cultura/comunicações em nossa vida e demonstram como essas produções servem de instrumento de dominação, mas também oferecem recursos para a resistência e a mudança (Kellner, 2001, p. 43).

As críticas feministas advindas dos Estudos Culturais têm, em seu cerne, um cunho histórico e social, isto é, as áreas do conhecimento aqui selecionadas para esse trato

interdisciplinar do tema são evidentemente relacionadas entre si, o que reforça a importância em se ampliar as perspectivas para se analisar a violência contra as mulheres e a imposição dos papéis de gênero. Os estudos feministas adotaram, portanto, como principal percurso teórico a crítica a conceitos totalitários, a estereótipos universais. Essa crítica, por sua vez, está vinculada a fatores sociais, históricos e culturais que, em conjunto, contribuem para a manutenção da violência contra as mulheres nas mais diversas esferas da vida cotidiana. Em outras palavras, não se deve tentar enquadrar os estudos feministas em métodos tradicionais, como próprios de sociedades estáveis, sob o risco de incorporar à pesquisa conceitos e ideias fixas que, na verdade, referem-se a processos em constante mudança. Portanto, é essencial inserir o objeto de estudo em sua época, e a partir daí traçar uma perspectiva de análise que não seja generalizante, mas que aceita as metamorfoses sociais e, conseqüentemente, os valores que vogam em dada sociedade.

A crítica feminista torna-se, portanto, contextual, histórica e conjuntural, atrelada ao tempo, o que implica, de início, uma atitude crítica iconoclasta que não aceita totalidades universais ou balizas fixas. Trata-se de historicizar os próprios conceitos com os quais se trabalha, tais como reprodução, família, público/privado, cidadania e sociabilidades, a fim de transcender definições estáticas e valores culturais herdados como inerente à natureza feminina (Dias, 2019, p. 359).

A partir desse olhar múltiplo sobre o objeto de pesquisa, é possível aos pesquisadores e pesquisadoras adentrar pelas fendas antes inalcançadas pelo conhecimento isolado. A ciência, por muitos vista como um campo plano, distancia-se da realidade, um terreno acidentado, cheio de irregularidades. A interdisciplinaridade, então, mostra-se necessária por contribuir para a redução dessa distância, com o objetivo de que, quem sabe um dia, possamos superá-la por completo. As áreas do saber aqui elencadas fundam-se, dessa forma, não em um estruturalismo, mas como ciências do instável, do imprevisível, em busca de novos saberes e de possibilidades futuras menos desiguais das que encontramos no passado.

3.3 Violência e silenciamento: aspectos literários, históricos e sociológicos acerca do tema

Diante de tudo que até aqui foi exposto, podemos asseverar que a literatura de autoria feminina contemporânea, ao narrar a violência de gênero, direciona-nos à reflexão sobre as causas e conseqüências desse tipo de violência. A literatura produzida por mulheres inaugurará, então, uma outra historiografia literária nacional, colocando à vista o que era silenciado, tratado

como tabu. A mulher, antes narrada, agora é quem narra as injúrias contra mulheres que histórica, cultural e socialmente se construíram e se solidificaram, questionando seu dito caráter imutável e natural.

Do ponto de vista histórico, é importante tratarmos não apenas do apagamento de figuras históricas femininas, mas do próprio abismo entre as mulheres e o relato histórico, um silenciamento que se constrói mutuamente em duas dimensões diferentes, mas cujo intento é o mesmo: propagar a ideia de uma história da qual as mulheres não fazem parte, por mais risível que esse pensamento possa parecer.

Uma das principais mantenedoras do histórico silenciamento das mulheres é a invisibilidade. O espaço público lhes era negado, o chão da vida social não estava ao alcance de seus pés. Confinadas em casa, sua interação comunicativa reduzia-se aos do lar, em níveis diferentes, obviamente, já que não ocupava a mesma posição que o marido no âmbito familiar; deste modo, ainda em casa não se expressava livremente, o silêncio lhe era reservado e esperado. Seu corpo também deveria ser escondido, resguardado, coberto. Sua linhagem não carrega o sobrenome da mãe, mas o do pai ou do marido.

Um outro fator que contribui para que esse silenciamento se conserve é “o silêncio das fontes” (Perrot, 2019, p. 17). Assim como as mulheres foram silenciadas e afastadas do meio social, dados e informações sobre si foram excluídos da historiografia, quase que anulando sua participação no cenário histórico social. Seus feitos no espaço do lar são rapidamente consumidos, em um ciclo de atividades domésticas que lhes ocupa tempo e demanda energia para que produza sua vida de uma forma que resista à passagem do tempo. Foi tarde que teve acesso à educação, foi tarde que começou a escrever, conseqüentemente. Desta maneira, seus escritos – desvalorizados e, propositalmente, negados – não puderam ser úteis para que se construísse uma memória sobre suas existências e seus feitos. Fadas, portanto, ao esquecimento, rapidamente a ideia do silenciamento é associada à “noção de honra” (Perrot, 2019, p. 17). Por conseguinte, aquela que ousava quebrar o silêncio tinha sua dignidade questionada, sofria represálias.

Outro ponto que, segundo Michelle Perrot (2019), afasta as mulheres da simples possibilidade de terem suas existências reconhecidas historicamente é a dissimetria sexual das fontes. Narradas por homens, são mais imaginadas e idealizadas que descritas. Aqui reside, reiteramos, a importância de uma literatura que parta de mulheres, assim como de uma perspectiva feminina de outras áreas do saber, como as nessa pesquisa elencadas, que tragam uma narrativa feminina acerca da condição das mulheres, suas necessidades, modo de ser e estar

no mundo. Pela ótica masculina, quando narradas, foram muitas vezes retratadas como maus exemplos.

Aos poucos, mulheres – em sua maioria de classes sociais abastadas – começam a resgatar figuras femininas esquecidas ou distorcidas pela história. Com as contribuições do feminismo, que aos poucos despontava e o acesso às universidades, várias estudiosas passam a se interessar pela história das mulheres, então ausente dos relatos acadêmicos, quando o gênero ainda não era reconhecido como categoria de análise. As mulheres tornam-se, assim, sujeito e objeto do relato histórico.

O advento da história das mulheres deu-se na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos anos 1960 e na França uma década depois. Diferentes fatores imbricados – científicos, sociológicos, políticos – concorreram para a emergência do objeto “mulher”, nas ciências humanas em geral e na história em particular (Perrot, 2019, p. 19).

Quanto aos fatores científicos, a historiadora refere-se à crise nas formas de pensar e conceber a realidade (o Marxismo e o Estruturalismo, por exemplo) e no próprio modo de se olhar para a família, instituindo a partir dela outras grandezas que visavam mensurar a dimensão sexuada dos comportamentos. Quisessem ou não, as mulheres faziam parte da instituição família e, nesse olhar demográfico e antropológico, eram entendidas como sujeitos. Nessa perspectiva, emergem outras discussões das quais esse sujeito, indispensavelmente, fazia parte.

Entre os fatores sociológicos, destaca-se a presença das mulheres no espaço universitário, primeiramente como estudante e, posteriormente, como professora, mesmo diante de muita resistência, algo que, infelizmente, perdura até hoje. Nesse contexto, ao menos se abria a possibilidade de que sua voz fosse ouvida.

No que diz respeito aos fatores políticos, salienta-se a importância do movimento de liberação das mulheres que, alinhado à intelectualidade feminista, buscava o fio ancestral que atravessava a história das mulheres, mas que foi rompido pela lógica historiográfica masculina. As estudiosas aspiravam ainda à legitimidade dessa história que seria contada, iniciando a retomada de uma memória das mulheres, trabalho que continuamos até os dias de hoje. A partir daí, busca-se construir um inventário teórico que critique o modo essencialmente masculino de produção do conhecimento, já que a ideia do homem como centro e medida de todas as coisas não abrangia os humanos de sexo feminino.

Da mesma forma que o silenciamento, a violência contra as mulheres também tem suas raízes na subjugação dos seus corpos, com as mulheres tendo o seu eu extirpado, principalmente no que diz respeito à sexualidade, frequentemente reprimida ou negada. O corpo feminino foi

historicamente associado ao sexo; logo, ao pecado. Assim sendo, é pela via do corpo que a violência se instaura e se consolida, sob uma perspectiva punitiva e corretiva. Em consonância com Judith Butler (2017), o poder e a dominação masculina atuam não apenas sobre o corpo, mas também em sua interioridade, no sujeito-mulher que se constitui justamente na destruição desse corpo. Essa dominação se sustenta e é preservada na normalização da violência, por meio da subordinação e regulação de corpos femininos. É a partir da reiteração e rearticulação de si mesma que as mulheres transformam sua condição de objeto da dominação masculina em sujeito socialmente ativo. Segundo a autora,

[...] o indivíduo se forma – ou melhor, formula-se – como prisioneiro por meio de sua “identidade” constituída discursivamente. A sujeição, é, literalmente, feitura de um sujeito, o princípio de regulação segundo o qual um sujeito é formulado ou produzido. Essa sujeição é um tipo de poder que não só unilateralmente age sobre determinado indivíduo como uma forma de dominação, mas também ativa ou forma o sujeito (Butler, 2017, p. 90).

São várias as formas que o corpo feminino foi, ao longo da história, espoliado, retraído, mutilado, vendido e comprado. São inúmeras as formas de violência a que muitas mulheres foram e são expostas em nome da lei, cultura, religião, boa ordem social e virilidade. No lar, no ambiente de trabalho e em qualquer outro espaço que as mulheres ocupem ou já tenham ocupado, a possibilidade do assédio é iminente.

A quantidade de mulheres que apanhavam dos maridos era imensa. Bater na mulher e nos filhos era considerado um meio normal, para o chefe de família, de ser o senhor de sua casa – desde que o fizesse com moderação. Tal comportamento era tolerado pela vizinhança, principalmente nos casos em que as esposas tinham reputação de serem donas de casa “relaxadas” (Perrot, 2019, p. 77).

A socióloga Heleieth Saffioti (2015) aponta uma relação direta entre a hegemonia do capitalismo e a instabilidade social que acomete o mundo globalizado. Esse modo de produção, que se baseia na exploração de muitos para a manutenção do poder e riquezas de poucos, tem como seus principais pilares ideais de desigualdade e injustiça, sem os quais o capitalismo não se concretizaria nem se sustentaria. Toda a instabilidade econômica oriunda do sistema capitalista, como o desemprego por longos períodos e recessões, torna-se um terreno fértil para que a violência brote e se desenvolva em suas mais diversas manifestações. Acerca do conceito de violência, Saffioti (2015) elucida:

[...] o entendimento popular da violência apoia-se num conceito, durante muito tempo, e ainda hoje, aceito como o verdadeiro e o único. Trata-se da violência como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral (Saffioti, 2015, p. 18).

Referindo-se a pesquisas realizadas e à vasta literatura que versa sobre o abuso sexual, Saffioti (2015) indica a resiliência, como um fenômeno muito raro, já que as feridas na alma provocadas pelo abuso dificilmente são curadas. A estudiosa traz ainda dados alarmantes acerca de uma pesquisa que realizou entre 1988 e 1992, evidenciando a questão de gênero por trás da violência sexual, já que quase na totalidade os agressores eram homens. As mulheres representavam 90% das vítimas. Como agressoras sexuais estavam entre 1% e 3%. Essa discrepância de números ressalta a importância de nos fiarmos pelo caminho do gênero na tentativa de melhor entendermos os mecanismos sociais que ainda hoje mantêm uma situação muito parecida como a relatada na pesquisa.

Saffioti (2015) apresenta como um desses mecanismos de dominação o discurso de que a sexualidade feminina deve ser contida e passiva – a mulher como “caça” –, enquanto o homem é educado para ser o “caçador”. Assim, as mulheres que tomam iniciativa de exercer sua sexualidade são frequentemente vistas com maus olhos. Se a sexualidade masculina é concebida como distinta da feminina, isso acaba por reforçar a ideia de que ela é incontrolável, em contraste com a feminina retratada como recatada. Trata-se de um discurso extremamente perigoso, já que relativiza e, em certa medida, justifica a violência sexual contra as mulheres, ao eximir o homem de qualquer responsabilidade sob o argumento de que seu desejo seria indomável.

Socialmente, mulheres são construídas para o cuidado com o outro, para ter condutas apaziguadoras e comportamento dócil. Nas palavras de Saffioti (2015, p. 37), “as mulheres são ‘amputadas’, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder”. Os homens, por outro lado, são socializados a adotar um comportamento agressivo e uma postura ofensiva, sendo vistos como representantes da força e da coragem. O choro lhes é proibido. A “amputação”, nesse caso, refere-se à impossibilidade em manifestar emoções ou sentimentos. Espera-se que sejam os provedores da casa e demonstrem virilidade. Não têm o direito de falhar, nem podem demonstrar interesse por certos assuntos – os chamados “assuntos de mulher”, como decoração ou beleza –, sob o risco de terem sua masculinidade questionada. Tal forma de pensamento também se constitui como uma arma que vai relativizar a violência contra as mulheres, pois, se socialmente homens são educados para serem violentos e mulheres são educadas para não reagir à violência, temos, pois, o cenário perfeito para que este problema

social continue ocorrendo sem que possamos ao menos questioná-lo. É precisamente esse caráter aparentemente inabalável da violência contra as mulheres que deve ser combatido, assim como qualquer discurso que a naturalize ou normalize. Tais discursos não apenas reforçam, mas também justificam a violência, tratando-a como algo que sempre existiu e, portanto, continuará existindo, como se fosse uma condição inevitável do mundo. Sobre as consequências da ideologia machista tanto para mulheres quanto para homens, Saffioti (2015, p. 38-39) considera:

Esta situação não é conveniente nem para homens nem para mulheres. Segundo Jung (1992), tanto homens quanto mulheres são dotados de *animus* e *anima*, sendo o primeiro o princípio masculino e a segunda, o princípio feminino. O ideal seria que ambos fossem igualmente desenvolvidos, pois isto resultaria em seres humanos bem equilibrados. Todavia, a sociedade estimula o homem a desenvolver seu *animus*, desencorajando-o a desenvolver sua *anima*, procedendo de maneira exatamente inversa com a mulher. Disto decorrem, de uma parte, homens prontos a transformar a agressividade em agressão; e mulheres, de outra parte, sensíveis, mas frágeis para enfrentar a vida competitiva.

Nessa desigualdade que se retroalimenta, enquanto ao homem são atribuídas as faculdades do poder – como a força, a razão e a coragem –, às mulheres são direcionadas qualidades relacionadas à fraqueza – como as emoções, a sensibilidade e os sentimentos – vistas como marcas de imperfeição. Por isso, ela deve estar sujeita àquele que seria responsável por discipliná-la e contê-la em sua suposta debilidade. É nessa disparidade que o patriarcado se instala, ao atribuir a alguns o poder de dominar os outros, percebidos como mais frágeis e debilitados. O patriarcado configura-se, assim, como uma forte frente antidemocrática, já que “a democracia exige igualdade social” (Saffioti, 2015, p. 39).

A Sociologia, enquanto ciência – portanto, conhecimento que representa um momento histórico, social e político de sua produção –, será uma área de extrema importância para as análises de estudiosos(as) que se debruçam sobre o tema da violência de gênero, já que o próprio gênero é “a construção social do masculino e do feminino” (Saffioti, 2015, p. 47). A violência de gênero, como fenômeno social, está em constante transformação, ajustando-se conforme o patriarcado que a sustenta. É o conceito de gênero que atravessa todas as demais áreas sociais, pautando o comportamento de cada pessoa de acordo com o grupo ao qual pertence.

Da mesma forma, o sociólogo Pierre Bourdieu (2002), ao tratar da construção social dos corpos, irá abordar a questão da naturalização das diferenças de gênero, “de modo que as previsões que elas engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo, sobretudo por todos os ciclos biológicos e cósmicos” (Bourdieu, 2002, p. 16). Sendo assim, a

diferenciação entre os sexos parece fazer parte, de forma aparentemente natural e normal, da organização do mundo e da sociedade no geral, interferindo na percepção, no pensamento e na ação do indivíduo no meio social. Nessa perspectiva, essa distinção entre os sexos é reconhecida como legítima, como aquilo que determina como tudo deve ser. Não há necessidade de justificar ou defender o pensamento androcêntrico, pois assumido como verdadeiro e genuíno, ele movimenta toda a máquina social de forma que o valide. Desse modo,

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, *ao próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social (Bourdieu, 2002, p. 18).

Ainda de acordo com o autor, a diferença entre os corpos é construída pela visão social. Esses corpos discrepantes serão instruídos a viver a sexualidade de maneiras distintas. As mulheres são educadas socialmente para a sexualidade como uma experiência íntima, na qual haja a forte presença de sentimentos e afetividade. Já os homens são orientados a entender o exercício da sexualidade como um ato agressivo (Bourdieu, 2002), deixando evidente o caráter de poder que cerceia a sexualidade, mesmo quando ato consentido. A violência sexual, em suas várias nuances, seria então a comprovação desse poder naturalizado, a afirmação da dominação. Seguindo a mesma linha de pensamento de Bourdieu (2002), Saffioti (2015, p. 144) levanta uma importante questão: “Não são todos os abusos sexuais atos de poder?”. A dominação masculina, portanto, se estabelece por meio de um trabalho incessante – o que revela seu caráter histórico – de reprodução de suas próprias estruturas (Bourdieu, 2002). Para isso, recorre não apenas à violência, mas também a outras instituições que compõem a sociedade.

A cientista social Lourdes Maria Bandeira (2019, p. 294) explica que, para a Sociologia clássica, o estudo e análise sobre a violência e o poder relacionavam-se ao Estado, tido aqui como órgão central de controle, responsável por manter a ordem social, utilizando-se da violência como um meio legítimo. A crítica que a autora faz acerca dessa forma de abordar o tema da violência, partindo dessa premissa, é o fato de não serem levadas em conta as várias violências que ocorrem no cotidiano, derivadas da diferença de gênero, sejam no âmbito privado ou no público da vida social. A associação entre as palavras violência e gênero foi possível a partir das reivindicações do movimento feminista de se revisar o modo sociológico de lidar com a violência. Foi apenas a partir de 1980 que a violência contra as mulheres tornou-

se uma categoria sociológica e área de pesquisa, ocupando o lugar de tópico principal do movimento feminista nacional.

Ao tratar da importância da relação entre violência e gênero, Bandeira (2019) explica que esse viés não parte de uma concepção vitimizadora das mulheres, mas busca realçar a recorrência significativa da violência exercida sobre os corpos femininos, e como essa violência expressa o pleno exercício do poder masculino e de sua manutenção:

[...] é pela perspectiva de gênero que se entende o fato de a violência contra as mulheres emergir da questão da alteridade como fundamento distinto de outras violências. Ou seja, esse tipo de violência não se refere a atitudes e pensamentos de aniquilação do outro, que venha a ser uma pessoa considerada igual ou que é vista nas mesmas condições de existência e valor que o seu perpetrador. Ao contrário, tal violência 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 das relações hierárquicas (Bandeira, 2019, p. 294).

Bandeira (2019) atribui ao movimento feminista a visibilidade que a temática da violência de gênero conquistou, ao evidenciar que as mulheres são vítimas devido ao fato de serem mulheres. Com essa visibilidade, a violência de gênero deixou de ser vista como um problema privado, passando a ser reconhecida como um problema político e de saúde pública, inserida, pois, na conjuntura da qual os direitos humanos faziam parte, agora com foco específico na proteção das mulheres. Ainda, esses movimentos acenderam discussões acerca das relações de poder no exercício da própria sexualidade, salientando como esse poder operava violentamente sobre os corpos femininos em diferentes aspectos. Além disso, foi por meio da atuação dos movimentos feministas que instituições de proteção às mulheres (como as Delegacias Especiais de Atendimento à Mulher e as Casas Abrigo para mulheres ameaçadas pela violência) estenderam uma rede de apoio e um canal de comunicação mais eficiente para que as vítimas pudessem ser atendidas.

Esses movimentos militantes feministas, somados à comunidade acadêmica e aos grupos de mulheres organizadas foram os precursores dos estudos sobre a violência de gênero, reconhecendo-a nas vivências cotidianas, amparada nas relações de poder dos homens sobre as mulheres. Esses estudos ganham uma forma mais sólida, e a partir deles se tem grupos de estudos e pesquisas nas universidades, além de cursos e grupos que se debruçam sobre o tema, de forma que toda essa teorização resultasse em políticas públicas mais encorpadas.

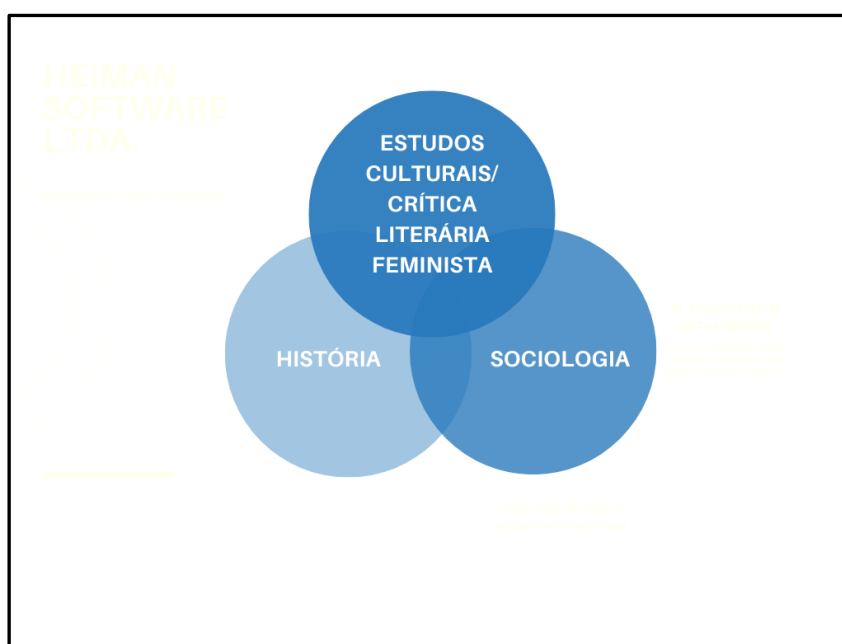
É intrigante pensarmos que, embora os crimes contra as mulheres não possam mais serem cometidos sob a alegação da legítima defesa da honra (embora muito se tenha demorado

para se considerar tal alegação inconstitucional), a violência contra as mulheres, principalmente no que diz respeito à violência sexual e ao feminicídio, continua escalando as linhas dos gráficos de relatórios e pesquisas em todo o Brasil. Embora direitos tenham sido alcançados e políticas públicas implementadas, a violência continua no enalço das mulheres. Isso aponta para a conclusão de que, embora tenhamos o reconhecimento da violência contra as mulheres como uma diferente manifestação da violência, a base social patriarcal segue firme, impedindo-nos de alcançar resultados mais significativos e transformações sociais que tornem o meio social mais igualitário para todos.

A partir dos pressupostos apresentados neste tópico, é possível percebermos o imbricamento entre as áreas da História e da Sociologia, bem como as contribuições dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista para que esses campos do saber passassem a buscar um novo paradigma no que compete a inclusão das mulheres como sujeitos históricos e sociais. Tal perspectiva permite uma compreensão mais profunda das raízes persistentes da violência de gênero. Observamos, desse modo, o caráter processual e cíclico dessa violência, que se infiltra em todos os espaços, sociedades e épocas, assumindo múltiplas formas, mas sempre sustentando a lógica da subjugação de alguns corpos em benefício da manutenção da hegemonia masculina.

Abaixo, dispomos um fluxograma ilustrativo das áreas que dialogarão entre si nessa pesquisa:

Figura 03 – Áreas do conhecimento mobilizadas na pesquisa



Fonte: a autora, 2025.

Com base nessa abordagem interdisciplinar, passamos, na próxima seção, à análise do romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, buscando compreender como a violência de gênero se manifesta na obra e de que maneira ela ecoa os aspectos estruturais discutidos aqui.

4 REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI: DA FICÇÃO AO REAL

A presente seção corresponde ao início das análises acerca das representações da violência de gênero no romance selecionado. A partir do aporte teórico já apresentado nas seções anteriores, iniciamos a seção realizando uma breve apresentação de aspectos biográficos da escritora Aline Bei, abordando de forma sucinta seu relacionamento com a escrita e a construção do feminino em suas obras. Aproveitamos também para apresentar a obra em si, sua relevância no cenário atual da literatura de autoria feminina e as reverberações que o romance teve ao tratar de temas tão sensíveis.

Com o objetivo de melhor organizar a análise das representações da violência contra as mulheres em *O peso do pássaro morto* (2017), organizamos essas representações de acordo com a cronologia do romance: a violência moral, a violência psicológica, a violência física e a violência sexual – mais especificamente o estupro –apontando-nos, já para fins de análise, que as violências inicialmente se manifestam, muitas vezes, em níveis de gravidade menores, os quais vão se intensificando, embora todos os tipos de agressão tenham consequências desastrosas na vida das vítimas.

Intentamos mostrar, nessa análise, como as violências se coadunam sobre os corpos femininos e como se sobrepõem e se retroalimentam com o objetivo de punir, corrigir, instaurar a “boa e velha ordem natural das coisas” em uma sociedade patriarcal. Empenhamo-nos em discutir como o senso comum, que muitas vezes insiste em culpabilizar as mulheres vítimas de violência, não faz sentido algum.

Nesta seção, abordamos também os terríveis efeitos desse empilhamento de violências sobre a protagonista do romance, que tem a vida arruinada, diminuída em uma existência depressiva, melancólica, incapaz de se reconstruir apesar das tentativas e da passagem do tempo. Por fim, abordamos as representações do silenciamento na obra, apresentando os vários momentos em que a protagonista é silenciada e os mecanismos narrativos utilizados para sinalizar esse silenciamento cada vez mais profundo.

Elucidamos também que o romance de Aline Bei é riquíssimo em recursos estilísticos e narrativos ao tratar da violência contra as mulheres e do seu silenciamento. Portanto, nossa pesquisa não estanca a obra, mas trata de pontos específicos que representam e tratam dos temas aqui abordados.

4.1 A obra e a autora

Aline Bei (1987-) é uma escritora paulistana que tem desempenhado um papel significativo na literatura feminina brasileira contemporânea, oferecendo, por meio de sua obra, narrativas sobre a experiência feminina, abordando temas como violência, luto, solidão, perda, maternidade e outras questões existenciais. Graduada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Artes Cênicas pelo Célia Helena Centro de Artes e Educação, também de São Paulo, a autora alia sua formação acadêmica à prática literária. Além de produzir livros, Aline Bei participa constantemente de entrevistas e *podcasts*, discutindo tanto literatura em geral quanto seu processo da escrita e questões do universo feminino. Nas redes sociais, especialmente no Instagram, compartilha *posts* sobre seu trabalho, a participação em feiras e momentos com leitores(as), evidenciando a estreita relação que mantém com seu público.

O peso do pássaro morto (2017) é o primeiro romance de Aline Bei. Aclamado e muito bem recebido pelo público, a obra trouxe visibilidade à autora que, ao tratar de temas tão sensíveis de modo tão intimista, conquistou um importante espaço na literatura de autoria feminina brasileira contemporânea⁹. Da mesma forma, seus romances posteriores – *Pequena coreografia do adeus* (2021) e *Uma delicada coleção de ausências* (2025) – foram bem recebidos pelo público e pelo mercado editorial ao tratarem, assim como em seu romance de estreia, de temas sensíveis, conflitos internos, relações familiares problemáticas e traumas pessoais.

A prova do impacto que a obra representa no cenário da produção literária brasileira contemporânea é o fato de ter sido publicada também em francês, sob o título *Le poids de cet oiseau-là*, em 2023, além de ter sido adaptada para o teatro em 2020, sob a direção do ator, diretor, autor e artista plástico Nelson Baskerville, sendo idealizada e estrelada pela atriz, escritora e produtora cultural Helene Cerello.

O estilo de escrita experimental de Aline Bei representa, em toda a sua originalidade e autenticidade, o que é a literatura contemporânea. Com seus escritos estruturados em uma narrativa poética, a autora explora recursos que vão desde a seleção do vocabulário à disposição das palavras no papel, tecendo, para o(a) seu(sua) leitor(a), um emaranhado de sentidos que

⁹ Além de *O Peso do Pássaro morto* garantir à autora o Prêmio São Paulo de Literatura de 2018, na categoria “Autor Estreante com menos de 40 anos”, como já citado, a obra também lhe concedeu o Prêmio Toca de Literatura de 2017, prêmio ligado à Oficina de Criação Literária do escritor brasileiro Marcelino Freire em São Paulo. Com o prêmio, foi possível à autora publicar o seu primeiro romance (Mais detalhes em: <https://radios.abc.com.br/marca-pagina/2017/08/aline-bei-e-paulo-junior-sao-convidados-do-marca-pagina>).

compõem o seu texto. *O peso do pássaro morto* (2017), que aqui pretendemos analisar sob alguns aspectos, é também um símbolo da inventividade da autora ao narrar a violência de gênero de maneira que combina com genialidade a crueza da realidade e o lirismo intimista. Dessa forma, é acessível ao(à) leitor(a) todas as dores de suas personagens, sendo possível estabelecer uma conexão autora/obra/leitor(a), não apenas pela qualidade literária da obra, mas também pela proximidade com a realidade das vivências cotidianas, dos sentimentos calados que, na obra, são escancarados da maneira mais honesta possível. Como colocado por Figueiredo (2020a, p. 292), a descrição das cenas sob a ótica da mulher que sofre as violências é “o que facilita a empatia do leitor (e, sobretudo, da leitora)”.

É essa honestidade que arrebatava o leitor (e, principalmente, a leitora), fazendo-o(a) se sentir ora representado, ora próximo à personagem, tornando-se um(a) leal confidente de todos os horrores vividos por ela e a nós narrados. Nessa troca sincera, emergem reflexões sobre sentimentos e, como já delineado anteriormente, a denúncia da violência e de seus efeitos sobre a vítima. Antonio Candido (2023, p. 48) elucida que “tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio”. A junção da iniciativa individual da autora em tratar desse assunto tão urgente e das condições sociais em que essa literatura brota compõe uma narrativa que produz em seu(sua) leitor(a) efeitos não apenas estéticos, mas práticos, no sentido de levá-lo(la) a refletir acerca dos mecanismos que sustentam a violência contra as mulheres, “modificando a sua conduta e concepção de mundo” (Candido, 2023, p. 35).

A ficção de Aline Bei é a realidade brutal de muitas mulheres, que carregam em silêncio, por uma vida toda, o efeito devastador da violência de gênero. Às leitoras e aos leitores é dada a oportunidade de conhecer, por meio da narrativa, uma refração dessa realidade que, uma vez conhecida, desperta o senso de urgência e não aceitação dos moldes sociais que sustentam esse tipo de violência. Por isso, obras como a de Aline Bei estão além da fruição e da representação estética: são agentes transformadores; não do mundo em si, com suas desigualdades, mas da forma como enxergamos e compreendemos a realidade para daí sim possamos alterá-la.

Em entrevista dada ao *Rascunho – O Jornal de Literatura do Brasil* (2025), quando questionada sobre como ocorria seu processo criativo da ideia ao papel, a autora explica:

cada livro que escrevo esquece um adereço no palco. eu, que costumo ficar sentada no Teatro já vazio, de repente percebo aquela coisa esquecida em cena — o que é? me levanto da poltrona, que volta rapidamente ao seu estado de envelope, e chego mais perto do objeto, ainda sem compreendê-lo. levo para casa, deixo que cresça. aos poucos, anoto umas coisinhas sobre ele, e caso o adereço se revele um símbolo, tento escutá-lo com ouvidos míticos. ao acaso,

encontro uma música, às vezes um filme ou um livro, que tem parentesco com tal objeto. Avanço, crio uma espécie de reservatório de referências, que mais tarde posso chamar de A Pesquisa do Livro, principalmente nas entrevistas futuras. nesse período, os cadernos, os papéis soltos e as anotações no espelho com batom são fundamentais. quando dou por mim, se passaram anos. mas não me assusto. não, não me assusto. vou para o computador apenas quando não aguento mais. então torno o texto uma entidade virtual. escrevo a primeira versão, a segunda, a terceira. mostro para as minhas editoras. conversamos longamente em mesas de cafés. reescrevo, apago, insisto. em algum ponto, o livro me escapa. se emancipa, Oh!, se torna público (Bei, 2025, p. 6).¹⁰

Esse processo criativo evidencia como a escrita de Aline Bei nasce da escuta sensível e do amadurecimento simbólico, transformando experiências individuais em narrativas que tensionam o social e convocam o(a) leitor(a) a uma leitura ética, crítica e politicamente implicada.

4.2 As várias violências representadas no romance

Essa subseção tem por objetivo apresentar os vários tipos de violência às quais a protagonista de *O peso do pássaro morto* (2017) foi exposta. Para tanto, organizamos e dividimos em três os tipos de violência presentes na narrativa, na intenção de sistematizar as análises de cada um desses tipos e estabelecer entre eles uma relação ascendente, em que os processos de violência partem da violência verbal até culminar na violência sexual da qual a personagem foi vítima. De acordo com Martha Mesquita da Rocha (2007, p. 91), esse movimento crescente da violência de gênero é comum “[...] quase sempre caminham em escalada, começando com agressões verbais, passando para as físicas e podendo atingir a ameaça de morte ou até mesmo o homicídio”. É importante salientar que, embora tratemos dessas violências em tópicos separados para uma melhor sistematização das análises, as diferentes formas de agressão se interligam numa cadeia indissociável.

4.2.1 A agressão moral

A Lei nº 11.340 de 07 de agosto de 2006 (Brasil, 2006), popularmente conhecida como Lei Maria da Penha, estabelece como violência moral “qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria”. No romance, a protagonista é vítima desse tipo de violência que, assim

¹⁰ Mantivemos a formatação do texto original, tal qual enviado pela autora (por e-mail) para o *Rascunho*.

como as violências posteriores, partem de Pedro, um rapaz com quem ela mantinha um relacionamento casual aos 17 anos de idade.

O contexto dessa agressão se dá pelo fato de a protagonista ir ao seu primeiro show de rock com uma amiga, chamada Paula. Não é revelado qual banda se apresentaria, só se sabe que é de uma “banda holandesa/ de nome impronunciável muito menos/escrevível”¹¹ (Bei, 2017, p. 47). No show, Paula começa a dançar com um rapaz também não muito descrito na obra, visto seu caráter secundário diante de tudo que ocorrerá adiante: “um cabeludo/ ótimo dançarino de camisa xadrez” (Bei, 2017, p. 49). Esse rapaz também dança com a protagonista, e os três dançam juntos. A dança os aproxima não apenas pela diversão do momento, mas também fisicamente e, em certo ponto, emocionalmente. Mesmo que essa aproximação durasse apenas naquele momento do show, estabeleceu-se uma conexão entre os três que, além de dançarem e tomarem cerveja juntos, conversaram sobre suas ideias e ânsias de adolescentes, sobre o futuro e sobre o mundo. Para uma adolescente, embora o momento fosse efêmero, provavelmente se tornou algo marcante no sentido pessoal, já que se tratava de seu primeiro show. Ademais, ela, com um histórico pesado de perdas para uma pessoa tão jovem, havia conseguido conversar sobre a vida com uma pessoa praticamente desconhecida e que tinha ideias parecidas às dela, proporcionando-lhe um sentimento de pertencimento, no sentido de não estar sozinha no mundo quanto ao que sente e vivencia. É como se ela conhecesse um outro mundo, uma outra forma de viver e relacionar-se com as pessoas fora do eixo escola/família, possibilidade até então desconhecida por ela:

dançamos os 3
em grude.
bebíamos da mesma cerveja, parecia que nos conhecíamos há anos.
chegamos à conclusão de que
ser novo
é bem mais chato do que
ser velho, as cobranças, o colégio,
os pais, o
Futuro, espero
que não estejam contando com a gente pra salvar o mundo (Bei, 2007, p. 49,
grifos nossos).

A aproximação entre os três intensifica-se à medida que as pessoas também os empurram. A aura do próprio ambiente vai os aproximando cada vez mais, de olhares a desejos,

¹¹ Quando a citação não for recuada, utilizaremos barras para separar os versos no texto, já que a obra se estrutura no formato de prosa poética. Em citações maiores, manteremos a formatação original da obra, respeitando o estilo da autora.

de desejos a um beijo entre os três: “suamos e fomos ficando cada vez mais juntos/ cada vez mais justos e/ *quando dei por mim/* estávamos beijando/ a boca um dos outros até virar um beijo de bocas e foi/ desfrute [...]. fechei o olho/ pra morrer a 3” (Bei, 2007, p. 51, grifos nossos). É interessante nos atentarmos para o verso “quando dei por mim”, que assinala uma falta de intenção prévia sobre o ocorrido, algo não planejado. O trecho a seguir, apresentado anteriormente na obra à narração do beijo, também mostra que a personagem não tinha a pretensão de se envolver ou “ficar” com alguém no show, mas que gostaria que Pedro fosse com ela: “inclusive eu queria que ele tivesse ido no show pra/ gente continuar se beijando, Insisti,/ mas a mãe do Pedro/ estava sem dinheiro e ingresso/ custa caro” (Bei, 2007, p. 47). É relevante destacarmos que, aparentemente, a condição financeira de Pedro pode ser entendida inferior à da família da protagonista, já que a falta de dinheiro da mãe de Pedro é apresentada como o motivo pelo qual ele não foi ao show – um evento de uma banda internacional, cujo acesso cultural é infelizmente possível a uma pequena parcela dos brasileiros. Apesar disto, o recorte de classe não impede as violências que Pedro direcionará à protagonista, pois a violência de gênero não é, como sabemos, seletiva em relação a esta ou aquela classe social. É evidente que, devido a diversas interseccionalidades que marcam a violência de gênero e seus agravos, as mulheres de classes mais baixas estão mais expostas; no entanto, a condição de ser mulher continua sendo o que torna as mulheres alvos dessa forma de violência. A respeito disso, Martha Mesquita da Rocha (2007) salienta:

Há um caráter endêmico na violência de gênero. Ela desconhece limites ou fronteiras: de classes sociais, de tipos de cultura, de grau de desenvolvimento econômico. Pode ocorrer em todo lugar – no espaço público ou no privado – e ser praticada em qualquer etapa da vida das mulheres, por estranhos ou parentes, especialmente estes últimos (Rocha, 2007, p. 92).

Seguindo a narrativa, a cena do beijo entre os três foi registrada em uma foto por alguns dos colegas de escola que também estavam no show. A foto é exibida a Pedro e é a partir daí que se inicia a agressão moral:

alguém
tirou 1 foto do beijo triplo
e mostrou pro Pedro na segunda-feira que, aos
gritos, socou o ar dizendo:

- puta.
eu gostava de você, sua
P u t a!
- eu ainda gosto, Pedro, calma!

*vamos conversar. foi uma
brincadeira,
a gente se deixou levar pela música, né, paula, mas
juro acabou ali. a gente tinha bebido um pouco
mais que o normal. aquela cerveja era muito
vagabunda, subiu tão
rápido,
eu ia te contar,
mas não assim. não desse jeito, Pedro,
escuta.*

e ele fugindo de mim com o punho
cerrado, a boca
molhada enchendo os corredores
com as letras
P
U
T
A (Bei, 2017, p. 52, grifos da autora).

Nota-se, desde o início do trecho, indícios de violência na atitude de Pedro, que grita e dá “socos” no ar, já prenunciando também as demais violências que viriam. Utilizando-se do vocábulo “puta”, ele coloca sobre a protagonista uma etiqueta que justificará, de acordo com a ótica dele – a saber, a ótica patriarcal – a sua reação violenta ao ver a tal foto. Essa palavra aparece representada, nesse trecho, de três formas diferentes, assinalando as entonações usadas por Pedro ao desferi-las. As entonações também se configuram como marcas da violência, visto que, pela via da palavra e unidas a ela, significa e situam os falantes em relação à posição social que ocupam, ou seja, também podem funcionar como marcadores da violência de gênero. Pedro molda sua entonação com base no consentimento social, o que lhe dá segurança para performar a linguagem como lhe convém. Como pontuado por Volóchinov (2019a, p. 123),

A entonação estabelece uma relação estreita da palavra com o contexto extraverbal: é como se a entonação viva levasse a palavra para fora dos seus limites verbais.[...] não somente a entonação como também toda a estrutura formal do discurso dependem, em grau significativo, da relação entre o enunciado e o caráter compartilhado e subentendido das avaliações daquele ambiente social para o qual a palavra foi pensada. A entonação criativamente produtiva, segura e rica é possível apenas com base em um “coro de apoio” pressuposto (grifos nossos).

Por meio do rebaixamento da moral da personagem, Pedro consegue não só justificar suas atitudes, mas culpar a protagonista, construindo-se uma linha de raciocínio que pondera algo como “se você não fosse uma puta”, eu não estaria agindo dessa forma. Pedro ainda recorre ao sentimento como justificativa para a sua explosão de raiva: “eu gostava de você” (Bei, 2007, p. 52). Na realidade social, muitos são os crimes contra as mulheres, ditos crimes passionais,

movidos pelo “amor que mata e morre”, mas que, na verdade, são violências que se apoiam nos fortes e bem estruturados alicerces do patriarcado. O suposto sentimento, o suposto amor, o suposto ciúme são, portanto, efeitos da estrutura social machista, e não sua causa.

Partindo dessa ideia de um “coro de apoio” pressuposto, a realidade confirma, por meio das estatísticas estarrecedoras, os elevados índices de violência contra as mulheres por meio de xingamentos e palavras ofensivas. O gráfico abaixo pertence ao Relatório Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil (FBSP; Datafolha, 2025, p.17). É relevante notarmos que as agressões oriundas de insulto, humilhação ou xingamento partidos de parceiros ou ex-parceiros lideram os números de ocorrência.

Figura 04 - Gráfico apresentando a alta incidência de agressões a partir de insulto, humilhação e xingamento



Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha, 2025.

O fato de esse tipo de violência ocupar uma posição de maior destaque nos provoca a pensar em sua naturalização, devido à larga recorrência. É importante ressaltar também que, tratando-se de pesquisas e dados estatísticos sobre a violência contra as mulheres, estamos lidando sempre com números subnotificados, já que não são todos os casos de agressão que são registrados e denunciados. Sobre a violência moral, Bandeira (2019) explica que

Trata-se da argamassa para todos os outros tipos de violência de gênero, podendo ocorrer sem ofensa verbal explícita, por meio de gestos, atitudes ou olhares, uma vez que se inscreve no ambiente costumeiro. São exemplos da violência moral: humilhação, intimidação, desqualificação, ridicularização,

coação moral, suspeitas, desqualificação da sexualidade, desvalorização cotidiana da mulher como pessoa, de sua personalidade, de seu corpo, de suas capacidades cognitivas, de seu trabalho, de seu valor moral (Bandeira, 2019, p. 303).

Assim como a protagonista do romance, um número mais que expressivo de mulheres lida com essa forma de violência e com os seus agravos diariamente, assim como diariamente pessoas testemunham essas agressões e endossam, pelo poder da ideologia machista dominante, tais práticas, justificando-as pela culpabilização da vítima ou, até mesmo, não procurando ao menos justificá-la. Sobre isso, Bourdieu (2002, p. 18) assinala que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade e se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”.

A personagem tenta se explicar, em vão. É importante assinalarmos que o relacionamento entre ela e Pedro tinha aspecto casual, o que se comprova no trecho: “não éramos namorados/ porque ninguém pediu que sim./ mas nos amassávamos regularmente” (Bei, 2007, p. 48). Mesmo não se tratando de um relacionamento que garantisse exclusividade, era já o suficiente para que ele, na condição de homem – mesmo que jovem – se sentisse à vontade para gritar, dar socos no ar, chamá-la de “puta” e desqualificá-la moralmente, em voz alta, expondo-a, como se nota no trecho “a boca molhada enchendo *os corredores*” (Bei, 2007, p. 52, grifos nossos). Mais à frente, os colegas da escola também utilizam do mesmo termo para açoitá-la moralmente e, ao mesmo tempo, cobrar de Pedro uma atitude corretiva:

as pessoas
colavam fotos pela escola do pedro com chifres,
rei do gado
era seu novo apelido,

muuuuuuuuuuuuuuuuu quando ele passava,
muuuuuuuuuuuuuuuuu desenhado em bilhete

ele tacava tudo no lixo e a cara
magra, mais magra do que nunca.
escreveram
Pedro Corno
ocupando toda a lousa antes da professora chegar,
o apagador sumido,
tentei com a manga da blusa quanto o povo da
sala gritava:

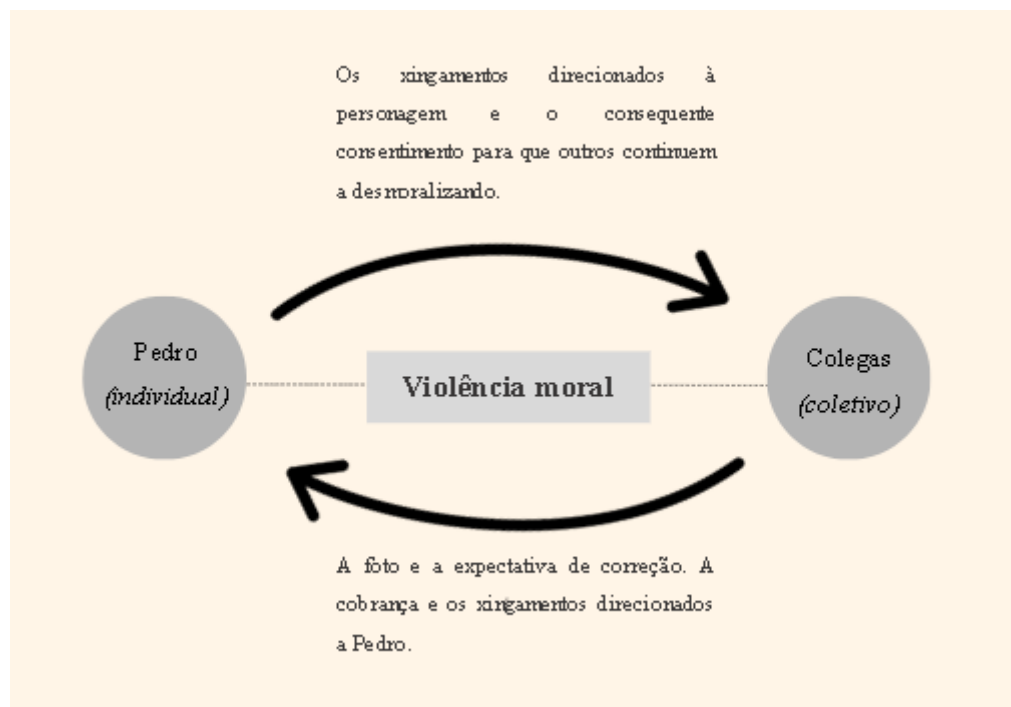
- *Putá!*
um do canto foi mais longe:

-vem cá

dar aquele beijinho no meu pau (Bei, 2007, p. 53 e 54, grifos da autora).

O xingamento direcionado à personagem se expande do individual (Pedro) para o coletivo (os colegas), numa dinâmica que se retroalimenta: Pedro a desmoraliza porque, além do desejo da retaliação, há um contrato social que exige do homem impor-se, inclusive pelo viés da violência; de outro lado, os demais colegas, representando aqui uma parte do grande corpo social, exigem dele uma punição para a protagonista, um ato corretivo diante da hipotética traição, ao mesmo tempo em que os xingamentos e atitudes de Pedro lhe dão também o aval para que continuem lhe agredindo, perpetuando o caráter cíclico da violência contra as mulheres, como representado no fluxograma abaixo:

Figura 05 - Fluxograma representando o caráter cíclico da violência moral na obra



Fonte: a autora (2025).

Caso a honra não seja restaurada pelo homem, caberá a ele também sofrer a desmoralização. Esses adolescentes, já imersos e tomados pela lógica machista, punem a ela e a ele igualmente. Embora utilizem para isso recursos linguísticos diferentes, esses recursos resultam no mesmo fim: para ela, na sua condição de jovem mulher, a desmoralização ocorre pela via do “não ser digna de respeito”, de não ser pura, decente, recatada, como se propõe socialmente; para ele, na sua condição de homem, a desmoralização vem pela via da honra ferida e, mais que isso, pelo questionamento sobre sua reação diante do acontecido e se ele será

“homem” o suficiente – isto é, violento e agressivo – para recuperar a honra ferida. A respeito disso, Eurídice Figueiredo (2020b, p. 20) explica que, nesse âmbito, o privilégio masculino de dominação sobre as mulheres é também uma armadilha, ao passo que homens “precisam a todo instante provar sua virilidade, é um ponto de honra” e, não respondendo às expectativas sociais, são vinculados ao feminino, à fraqueza, à submissão, perdendo sua condição de dominante. Por se tratar de uma questão de gênero, essa recuperação se circunscreve, na maioria das vezes, pela agressão do corpo feminino e pela sua deslegitimação enquanto sujeito. Em consonância a essa lógica do uso da violência como mecanismo de cerceamento, Eva Faleiros (2007, p. 63) reforça que “a violência surge quando os gêneros não-masculinos saem dos lugares que lhes são determinados e se tornam subversivos – quando o poder patriarcal estruturado é contestado e se acha ameaçado”.

É importante destacar a fala obscena do colega de sala no final do trecho acima citado. A violência verbal/moral atinge contornos de violência sexual em sua fala, uma vez que se sente extremamente confortável em fazer esse comentário diante de vários colegas – inclusive outras alunas – sem se preocupar minimamente com as possíveis represálias. Isso ocorre porque, mesmo ainda muito jovem, já ele já compreendeu que, como homem, possui o aval social para agir dessa forma e sente-se no direito de proferir tal comentário. Assim, percebe-se que ele se reconhece como pertencente ao grupo dos que oprimem e agridem em nome da moral e dos “bons costumes”, embora sua fala seja chula e imoral. A fala desse colega também assinala a diferença na forma como homens e mulheres são ensinados a pensar o sexo. Nela, fica pressuposto seu uso como mecanismo de correção e de dominação masculina. Esse pensamento é tão incrustado no seio social que seria impensável imaginarmos uma das colegas da sala dizendo algo parecido, caso a vítima fosse um menino. Esse estranhamento evidencia a preocupação deste trabalho, que se baseia na análise da naturalização da violência contra corpos femininos no âmbito da sexualidade, seja por meio do abuso, seja pelo cerceamento.

A palavra “puta”, utilizada por Pedro e os colegas para agredir moralmente a protagonista, até o momento de escrita dessa dissertação, não é um substantivo de dois gêneros, tampouco é usado em uma forma masculina, nem com a constância e muito menos com o sentido atribuído à forma feminina da palavra, ou seja, é usado para desmoralizar mulheres. Muito dificilmente veremos ou ouviremos a palavra “puto” ser utilizada de forma a questionar o exercício da sexualidade masculina, como ocorre com “puta”. Comparemos os significados dados a essas duas palavras, em dois dicionários online diferentes – o Michaelis e o Priberam:

Significados dados à palavra “puta”	Significados dados à palavra “puto”
<p>Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa pu·ta¹² sf vulg 1 <i>V</i>prostituta. 2 Qualquer mulher dada à vida libertina. adj m+f sing e pl gír Diz-se de manifestação oral ou escrita hipervalorizada para definir qualquer coisa como excelente, enorme, fantástico, maravilhoso etc.</p>	<p>Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa puto¹³ pu·to adj coloq Muito irritado. sm 1 vulg Homem dado a libertinagem. 2 pej Indivíduo de mau caráter. 3 coloq Dinheiro de pouquíssimo valor.</p> <p>EXPRESSÕES Puto da vida, coloq: extremamente zangado; pê da vida. Ficar puto, coloq: manifestar muita irritação.</p>
<p>Dicionário Priberam da Língua Portuguesa puta¹⁴ (pu·ta)</p> <p>substantivo feminino 1. [Tabuísmo] Mulher que se prostitui. = MERETRIZ, PROSTITUTA, RAMEIRA 2. [Tabuísmo, depreciativo] Mulher que tem relações sexuais com muitos homens.</p> <p>adjetivo de dois gêneros 3. [Brasil, Tabuísmo] Que tem grande qualidade, quantidade ou intensidade (ex.: <i>este bairro tem umas putas casas; que puta concerto!</i>). = BAITA</p> <p>puta que pariu • [Tabuísmo] Interjeição designativa de admiração, surpresa, espanto, indignação, etc.</p>	<p>Dicionário Priberam da Língua Portuguesa puto¹⁵ (pu·to)</p> <p>substantivo masculino 1. [Portugal, Informal] Criança ou jovem do sexo masculino. = GAROTO, MENINO, MIÚDO, RAPAZ 2. [Portugal, Informal] Filho. 3. [Brasil, Informal, depreciativo] Homem homossexual. 4. [Brasil, Informal] Homem libertino ou devasso. = SACANA 5. [Brasil, Informal] Homem velhaco. = SACANA 6. [Brasil, Informal] Dinheiro, tostão, vintém (ex.: <i>não pode ir de férias, porque não tem um puto</i>).</p> <p>pronome indefinido 7. [Portugal, Informal] Coisa nenhuma (ex.: <i>não percebi puto</i>). = NADA</p>

¹² Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=puta>. Acesso em: 12/11/2025.

¹³ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/puto>. Acesso em: 12/11/2025

¹⁴ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/puta>. Acesso em: 12/11/2025.

¹⁵ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/puto>. Acesso em: 12/11/2025.

	<p>adjetivo masculino 8. [Informal] Muito zangado (ex.: <i>estou putado da vida</i>). = CHATEADO, DANADO, FULO, FURIOSO, LIXADO.</p>
--	--

Fonte: a autora (2025).

Pelo quadro comparativo, podemos perceber que a palavra “puta”, como substantivo feminino, é estritamente associada à questão da libertinagem e devassidão. Tanto um dicionário quanto o outro apontam tratar-se de um uso vulgar ou de tabuísmo, ou seja, expressões que abordam tabus e que, em geral, são grosseiras, chulas e ofensivas. No entanto, quando “puta” é de dois gêneros (como em “Que *puta* concerto!”), conforme exemplificado pelo próprio dicionário, a palavra deixa de ter conotação pejorativa e passa a estabelecer um sentido positivo, elogioso. Por outro lado, quando olhamos os significados distribuídos nos dois verbetes de “puto”, percebe-se que o sentido da palavra se amplia, não mais tendo todo o seu sentido voltado à questão do exercício livre da sexualidade ou libertinagem, mas possuindo um leque bem maior de significados, referindo-se a estados de humor, caráter, entre outros sentidos que, embora sejam também pejorativos, não estão associados à questão da sexualidade masculina e nem ao seu controle ou julgamento. Essa simples comparação aqui feita assinala como a linguagem, em um construto social patriarcal, é mais um instrumento para efetivação da violência moral contra as mulheres, já que a palavra, como endossado por Volóchinov (2019a, p. 128), “é um acontecimento social”, ou seja, não representa ideias subjetivas construídas isoladamente, mas que se configura como um produto da tensão social promovida pela desigualdade de gênero. Da mesma forma, a escritora e historiadora Gerda Lerner (2019, p. 380) elucida que “as palavras são constructos culturais socialmente criados; não podem criar vida a não ser que representem conceitos aceitos por muitas pessoas”.

Diante dessa breve discussão sobre a violência moral e a palavra articulada para efetivar esse tipo de violência, torna-se imprescindível que mulheres se apropriem da palavra para que possam não só denunciar as opressões, mas para que possam recriá-la, repensá-la e, por conseguinte, transformá-la. Nisso se reforça a importância da literatura produzida por mulheres: da transformação da palavra em um dispositivo de ruptura.

4.2.2 A agressão psicológica

A agressão psicológica constitui uma forma de violência frequentemente invisibilizada, mas profundamente danosa, uma vez que atua de maneira contínua sobre a subjetividade da

vítima, comprometendo sua autoestima, autonomia e bem-estar emocional. Nesse sentido, a Lei Maria da Penha define a violência psicológica como

qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação (Brasil, 2006).

Além da Lei Maria da Penha, recentemente, em 2021, foi incluído no Código Penal o artigo 147-B, que versa sobre a violência psicológica contra as mulheres como conduta ilícita, com pena prevista de reclusão de 6 meses a 2 anos, além de multa¹⁶. Esse tipo de violência se desencadeia, na maioria das vezes, dos outros tipos de violência sofridos, podendo ocorrer isoladamente ou se coadunarem com outras formas de agressão, já que “qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente. Certamente, se pode afirmar o mesmo para a moral” (Saffioti, 2015, p. 80).

Na narrativa, a protagonista tem seu psicológico afetado após as exposições e as agressões verbais/morais dirigidas a ela e, após o estupro, esse sofrimento psíquico se agrava. Constrangida e exposta, a personagem passa por um processo de definhamento psicológico ao longo da obra, resultado de todas as violências das quais foi vítima. São vários os trechos do romance que demarcam esse profundo sofrimento, que se acumula com o passar do tempo.

Logo após a narração da violência moral, inicia-se a narração de trechos que evidenciam a violência psicológica consequente: “em casa/ na minha cama/ percebi que/ na verdade eu estava arrependida, me sentindo/ Sozinha, querendo/ morrer” (Bei, 2017, p. 53). O excerto mostra a solidão e o desejo de colocar um fim à situação e a sua dor, revelado na vontade de morrer. Além disso, a palavra “sozinha”, escrita com inicial maiúscula, evidencia a proporção desse sentimento de solidão. Apresenta-se também o sentimento de culpa e de arrependimento, mesmo depois de ser alvo de tantas violências. Assim, quando Pedro e os colegas, munidos de ofensas, a desmoralizam, a personagem acaba por ocupar esse lugar de quem não merece respeito e que deve, portanto, sofrer as consequências de suas escolhas.

Esse sentimento de culpabilização ocorre porque, embora seja vítima, a protagonista também está imersa na ideologia de culpabilizar mulheres quando ocorre uma situação de

¹⁶ Além dessa inclusão, a lei 15.123/2025 estabeleceu um aumento na pena caso a violência venha a ocorrer com o uso de inteligências artificiais e outros recursos tecnológicos.

violência: “mas é a culpa mãe,/ trezentos/ quilos/ de culpa/ e ela achando que nessa história eu era santa” (Bei, 2017, p. 54). Nesse trecho, as frases fragmentadas refratam também a desagregação psicológica da personagem, que passa a se enxergar a partir do olhar daqueles que a agrediram moralmente. Ao não se reconhecer na condição de “santa”, ela se posiciona no polo oposto: o da depravada. Nesse aspecto, Eurídice Figueiredo (2020b, p. 19) explica que

O poder simbólico só pode se exercer com a colaboração dos dominados; nesse sentido é preciso verificar que as próprias estruturas cognitivas presentes na sociedade induzem os dominados a pensar e agir em favor dos dominadores. Os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente, agem sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos.

Cabe destacar que o que aqui se pretende não é culpar a vítima, mas compreender que, embora sejamos contra qualquer forma de violência contra as mulheres, estamos inseridas nesse contexto violento que se utiliza de um forte aparato ideológico para sustentar essas violências. Sendo assim, todas estamos sujeitas a, inconscientemente, acatar ou reproduzir ideias que em nada nos favorecem. Em todo caso, é importante salientar que, embora essa estrutura social patriarcal seja razoavelmente estável na construção dos sujeitos e suas percepções acerca de si mesmos, essa realidade não é fixa, “pois a alienação presume a desalienação; a coisificação supõe a humanização” (Saffioti, 2019, p. 141), graças à plasticidade da ideologia. Da mesma forma, esse pensamento não pode ser entendido, em hipótese alguma, de forma a colocar as mulheres enquanto cúmplices do homem no que se refere à violência. Para isso, “a mulher teria de se situar no mesmo patamar que seu parceiro na estrutura de poder. Só esse fato a colocaria em condições de consentir na violência masculina” (Saffioti, 2019, p. 151).

Retornando à análise das representações da violência psicológica no romance, encontramos outros trechos que explicitam o profundo sofrimento da protagonista:

eu passava horas
trancada no quarto depois do colégio.
não queria comer, minha mãe insistia.
dizia que
o amor era um vento,
logo passa e começa outro com tanta
naturalidade que você nem percebe.
[...]
eu precisava muito
de alguém do meu lado.
meu deus.
que saudade de quando nada disso tinha
acontecido.

de todos os segundos antes disse ter acontecido.
 [...]

mas pra mim era tudo tão

Tarde,

o tempo

escorria sem

sono das minhas

mãos (Bei, 2017, p. 54 e 55, grifos nossos).

Essa passagem da narrativa revela o confinamento da personagem diante da violência vivida. Aqui, já temos indícios do aspecto psicológico afetando o físico, já que o sofrimento a impede de se alimentar e desencadeia insônia. O sentimento de solidão e abandono acentua-se de tal forma que faz uma jovem de 17 anos sentir a implacável efemeridade do tempo. Ao afirmar que o tempo escorria de suas mãos, percebe-se, na fala da personagem, novamente a ideia da culpa e da autorresponsabilização pelo que sofreu, além da noção de impotência diante do ocorrido e do enfraquecimento psicológico para lutar contra essas violências. A frase “eu precisava muito de alguém do meu lado” pode ser compreendida tanto no sentido literal, expressando que a protagonista necessitava de acolhimento, acompanhamento e conforto; quanto em sentido figurado, indicando o desejo de que alguém não a julgasse, mas a compreendesse e a defendesse enquanto vítima. Essa sensação de solidão e desamparo se instaura na jovem porque, ainda que de forma inconsciente, ela entende que a ideologia dominante é mais eficiente em culpar mulheres vitimizadas do que em responsabilizar e punir seus algozes. O ocorrido na escola, envolvendo Pedro e os colegas, foi para ela uma amostra do funcionamento do corpo social mais amplo, do qual aqueles jovens representavam apenas uma parcela.

Outro aspecto relevante a ser observado é o fato de a mãe da personagem relacionar o sofrimento da filha apenas ao término do relacionamento, e não a uma possível situação de violência. A agressão psicológica, embora tão grave quanto qualquer outro tipo de violência, é silenciosa e não deixa marcas explícitas. Por isso, exige-se, de quem acompanha a vítima, um olhar atento, acolhedor e paciente; caso contrário, pode passar despercebida. Mesmo assim, constitui-se como uma forma de violência extremamente devastadora, pois toma o outro como objeto e pode resultar em traumas que se estendem por toda uma existência, impondo uma ruptura da integridade do sujeito, como defendido por Saffioti (2015). Por isso, é importante salientarmos a relevância da Lei Maria da Penha ao abarcar também essa forma de agressão, ou seja, os “casos de agressão não inscritos nos corpos” (Bandeira, 2019, p. 307). Embora o Estado ainda muito tenha a fazer a respeito da violência contra as mulheres, não podemos deixar de reconhecer os avanços alcançados.

Além dos xingamentos, a protagonista também tem de lidar com o comportamento possessivo de Pedro e dos efeitos que essa possessividade tem sobre ela: “que nojo me dava/ do amor/ virando posse, das, pessoas virando cruas, do Pedro não/ entendendo nada com aqueles olhos/inchados e duros,/ seu amor por mim / escorria/ virando/ Ódio, virando/ ímpeto” (Bei, 2017, p. 54). Nesse trecho, mais uma vez, observamos o entrelaçamento entre violência moral e violência psicológica. A indiferença de Pedro e dos colegas a respeito do sofrimento psíquico que haviam causado na protagonista comprova que não se trata de uma violência ocasional, pois, se assim fosse, haveria algum indício de arrependimento ou alguma tentativa de reparação, o que não ocorre. A postura rígida de Pedro e dos demais estudantes do colégio demarca a real intencionalidade em ferir e provocar sofrimento.

Fala-se de violência psicológica quando uma pessoa adota uma série de atitudes e de expressões que visa a aviltar ou negar a maneira de ser de uma outra pessoa. *Seus termos e seus gestos têm por finalidade desestabilizar ou ferir o outro*. Em momentos de raiva, todos nós podemos usar palavras ferinas, desdenhosas, ou ter gestos inadequados, mas habitualmente esses deslizos vêm seguidos de arrependimento ou de pedidos de desculpa. Na violência psicológica, ao contrário, não se trata de um desvio ocasional, mas de uma maneira de ser dentro da relação: *negar o outro e considerá-lo como um objeto. Esses procedimentos destinam-se a obter a submissão do outro, a controlá-lo e a manter o poder* (Hirigoyen, 2006, p. 28, grifos nossos).

A narrativa segue expondo os danos causados à protagonista e os impactos negativos que sofreu e como isso interferiu em seu cotidiano. É preocupante que, embora a violência não tenha ainda atingido o seu nível máximo na narrativa, seus efeitos já são severos na personagem: “sexta feira à noite eu/ na cama, meu pai me disse:/ - *quer comer uma pizza?*/ não quis./ a semana não tinha sido fácil com o Pedro me/ odiando, eu estava/ sem fome nem ânimo” (Bei, 2017, p. 56, grifos da autora). O efeito desse tipo de violência é tão desolador porque constitui-se de um emaranhado de microviolências que, por vezes, é difícil de detectar e compreender seus desdobramentos. A vítima, diante do abatimento psíquico, torna-se, muitas vezes, incapaz de reconhecer a violência psicológica como uma forma real de violência, uma vez que ela pode ser facilmente confundida com raiva, ciúme, proteção, ou até mesmo com amor. Essa confusão acentua ainda mais o sentimento de culpa, como se merecesse tal tratamento, além de dificultar sua capacidade de reagir a violência, já que se encontra psicologicamente fragilizada. A autoestima é tão profundamente atingida que se torna um obstáculo à reação, levando, muitas vezes, à internalização das ofensas em um movimento de depreciação, o que provoca uma “ruptura de identidade, uma derrocada interior” (Hirigoyen, 2006, p. 38). A própria literatura ainda é bem limitada no que diz respeito à violência psicológica, havendo também um número

reduzido de estudos e pesquisas dedicadas a esse assunto. Ademais, ao olharmos para além das páginas da ficção, o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2025, referente ao ano de 2024, registrou um aumento de 6,3% na taxa do crime de violência psicológica, ultrapassando os 50 mil registros policiais (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025, p. 169). Dessa forma, o caráter sutil desse tipo de violência deve nos motivar a investigar mais profundamente as suas representações na literatura de autoria feminina, a fim de alargarmos as nossas perspectivas acerca de seus mecanismos de funcionamento e perpetuação.

Como já dito anteriormente, há também trechos que revelam o sofrimento psíquico da personagem pelo imbricamento das demais violências que sofreu. No entanto, discutiremos esses trechos posteriores no tópico em que trataremos do silenciamento e do quadro melancólico e depressivo da protagonista, enfatizando o caráter contínuo e devastador da violência psicológica.

4.2.3 A agressão física

Ainda de acordo com a Lei Maria da Penha (Brasil, 2006), a violência física contra as mulheres é aquela “entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal”. Na narrativa, a protagonista sofre esse tipo de violência como desdobramento da escalada das agressões e, como descrito na obra, a agressão física apresenta, nesse caso, uma relação limítrofe com a violência sexual, que será discutida mais adiante.

Após negar o convite para sair com os pais, a protagonista fica em casa, devido à tristeza que sentia depois de todo o ocorrido. Ao observar o amor tranquilo que emergia do relacionamento dos pais, ela se sente um pouco melhor, tanto que resolve assistir a um filme: “e eles foram/ o amor é de uma força que/ eu até me animei./ liguei um filme/ *ana e os lobos*” (Bei, 2017, p. 56, grifos da autora). Ela acaba adormecendo enquanto assiste ao filme, e acorda com o barulho da campainha. Ao olhar pela janela do quarto, vê Pedro:

acordei.
olhei quem era
pela janela do quarto
e vi o

Pedro?,

lá embaixo que me viu também e disse:

- *eu quero conversar com você*

meu ar
 fugiu do peito,
 tentei me arrumar rápida no espelho, joguei
 o cabelo
 pro lado passando perfume em lugares
 estratégicos.
 ele estava calmo eu senti
 alívio, pensei em argumentos como
 fiquei bêbada,
 ninguém trocou telefone,
 do cabeludo eu não sei
 nem o nome e a paula
 foi uma bobagem
 esquecível
 entre amigas, eu
 já esqueci.
 descí as escadas correndo num quase tropeço (Bei, 2017, p. 57-58, grifos da
 autora).

No trecho, percebermos a surpresa da personagem ao ver que Pedro foi até sua casa, indicada pelo ponto de interrogação logo após o nome dele. Ao vê-la, ele justifica a visita afirmando que queria conversar, como se estivesse aberto ao diálogo, o que desperta na protagonista a esperança de um recomeço e de um possível perdão da parte dele, já que sua presença aparenta sinalizar uma disposição para reparar a situação. Esse recurso da narrativa – a possibilidade de um diálogo – também se observa na realidade social, em que homens, na maioria das vezes ex-parceiros, recorrem ao subterfúgio da conversa para tentar “consertar” o que já ocorreu de violento no relacionamento, fazendo com que a vítima vislumbre uma possibilidade de mudança de comportamento do agressor. Da mesma forma, a personagem se mostra atônita pela presença dele e começa a se arrumar rapidamente, a se perfumar, na tentativa de ficar bonita e apresentável ao recebê-lo. Essa preocupação com a aparência revela também o afeto que a personagem ainda nutria por Pedro, já que, com o pouco tempo disponível, procurou parecer asseada e sedutora, principalmente após dias refém do sofrimento psíquico, o que provavelmente impacta sua autoestima e a forma como se vê.

Outro ponto relevante é o fato de ela notar em Pedro uma calma que a faz se sentir aliviada. Essa postura contrastava com as últimas lembranças que ela tinha dele: irritado e agressivo, xingando-a e esmurrando no ar. Toda essa postura de Pedro funciona como uma tática para aumentar na personagem a segurança e confiança em atendê-lo, mesmo após toda a violência já sofrida. Em contraponto, a leitura que a personagem faz desse comportamento tranquilo de Pedro pode ser interpretado – por nós, leitores(as) – como um indício da determinação dele em realizar o que estava disposto a fazer, como narraremos adiante. Esse desembaraço de Pedro ao procurá-la após o ocorrido é uma amostra expressiva da naturalização

da violência contra as mulheres, pois o agressor, respaldado pelo consentimento social, não se intimida, mas age com convicção e se mantém resoluto ao utilizar da violência como forma de dominação.

Ainda no trecho acima citado, percebemos a personagem elaborando as justificativas que apresentaria a Pedro, na expectativa de que ele a perdoasse diante da certeza de que, para ela, o ocorrido no show foi um episódio fugaz e sem nenhuma relevância emocional, já que não havia mais contato com o rapaz e nem sequer sabia seu nome. Ela própria caracteriza o episódio como “esquecível”, algo que não merece ser lembrado. Em relação à Paula, ocorria o mesmo, pois continuavam a ser amigas, sem outro tipo de vínculo. Por fim, a pressa com que a protagonista desce as escadas revela seu entusiasmo em encontrá-lo e dizer a ele tudo que tinha a dizer, na tentativa de resolver todo o mal-entendido. Após essa contextualização que precede a agressão física, chegamos de fato a ela:

quando abri a porta
o Pedro
tinha 1 faca
que colou no meu
pescoço
meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, [...] (Bei, 2017, p. 58).

Pedro vai até ela armado de uma faca, o que demonstra que ele planejou o ato de agressão sexual e se organizou para tal. Inclusive, provavelmente, Pedro estivesse atento à saída dos pais da protagonista, esperando que ela estivesse sozinha para que pudesse agredi-la sem maiores preocupações. É importante notarmos também que, assim que ela abre a porta, as ações dele já se desdobram em violência, já que coloca a faca no pescoço dela como ameaça, mostrando seu intento. Não há conversa nem qualquer outro objetivo nessa visita, a não ser discipliná-la pela violência. Nessa cena, ela não consegue se defender e nem ao menos gritar, visto que Pedro lhe dá um chute no estômago, o que a faz cair no chão. Assim, ela compreende que a visita de Pedro e a postura dele, até então, se tratavam apenas de um pretexto performático para que ele tivesse acesso a ela e assim pudesse exercer, através da violência, o protocolo de correção do desvio da protagonista. Ele a despe, ação que, assim como a faca ao pescoço e o chute no estômago, consiste em objetificar esse outro e imputar, sobre seu corpo já objetificado, os mecanismos disciplinares dos quais dispõe.

4.2.4 A agressão sexual: a representação do estupro

Nessa escalada das violências, Pedro recorre ao último nível de aviltamento da protagonista: a violência sexual, mais precisamente, o estupro. Adentramos, de fato, em um ponto da narrativa que, como defendido por Figueiredo (2020a, p. 291), é o momento de ruptura que definirá todo o restante da vida da personagem, “um ponto de não retorno”. A Lei Maria da Penha define violência sexual como:

qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos (Brasil, 2006).

A escrita de Aline Bei é engenhosa ao representar o *continuum* gradativo das violências que vitimizam a protagonista do romance. Iniciando pela agressão moral – aquela que inflige sofrimento sem deixar marcas no corpo –, a narrativa evolui para a violência psicológica, cujos efeitos não apenas perduraram, como se agravam à medida que as demais violências se intensificam. Esse corpo já castigado e objetificado é, enfim, atingido pela violência física, direta e visível, tornando palpáveis e materiais as marcas da agressão. Encerrando esse ciclo de experiências dolorosas, a violência de gênero atinge o corpo da protagonista da maneira mais bárbara: o estupro. O trecho a seguir evidencia o *dégradé* da violência física para a sexual, mostrando como essas violências se entrelaçam no romance de modo a disciplinar o corpo feminino em todas as suas dimensões.

[...] o contato
rente
da Faca
queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
pronto pra arrancar
o bico.
ele lambeu minhas coxas por dentro a buceta meu
rosto o cu e a língua um pau revirando,
entre a reza e o pulo escolhi
ficar dura
e estranhamente pronta
pra morrer (Bei, 2007, p. 58).

Esses momentos que antecedem o ápice da violência já indicam contornos explícitos de violência sexual, já que atingem diretamente as partes íntimas e privadas do corpo feminino. A faca ao pescoço, o chute no estômago, o rasgar o vestido e o acesso forçado às áreas íntimas do corpo da protagonista são ações que, em uma cadeia crescente, deslegitimam e objetificam o corpo ao mesmo tempo em que o fragilizam, amedrontam e paralisam. Mesmo ainda não tendo chegado ao ápice da representação da agressão sexual, a autora se dispõe de uma linguagem obscena, destacando o alcance dessa violência sobre o que há de mais particular no corpo – algo que só poderia ser acessado com consentimento.

foi quando o xixi
me escorreu
as pernas.

- *tá mijando em mim sua porca?*
ele arrancou o pau pra fora e fez o mesmo
na minha boca.

- *engole essa, vadia.*

o gosto morno
era azedo.

[...]

vomitei.

o pedro

ria,

disse que arrombadas como eu prestam só pra dar

e olhe lá que tem muita putinha bem mais

delícia

do que eu em cada esquina (Bei, 2017, p. 58 e 59, grifos da autora).

O trecho se inicia narrando o segundo episódio em que a personagem se urina. A primeira vez, de acordo com a narrativa, ocorreu aos oito anos. Na ocasião, colegas de escola se organizaram em círculo ao redor dela e zombaram do fato de ela estar usando um tênis que não era original, mas uma cópia. Páginas antes, os mesmos colegas haviam lhe dito: “você/ não é bonita” (Bei, 2007, p. 29). Diante da coação, ela tem o escape: “minha calça ficou/Molhada, calça cinza de moletom virando escura. / comecei a ouvir risadas mais altas e um: – ela se Mijou!/ muito Alto, [...]” (Bei, 2017, p. 30). Mais à frente, a protagonista, ainda com oito anos, tenta se aproximar de um menino chamado Caio, do qual gostava. Para isso, leva uma tortuguita para ele, pois ouviu dizer que ele gostava. Quando ela se senta ao lado dele no recreio, para lhe dar o chocolate, “ele levantou rápido dizendo pro amigo: – *que cheiro de mijo por aqui*” (Bei, 2017, p. 36, grifos da autora). Ainda muito criança, ela sente o peso dos padrões e da cobrança para que corpos femininos, mesmo na tenra idade, se moldem às expectativas do que a

sociedade chama de belo. Voltando à agressão sexual, em que a personagem se urina novamente, pode haver nisso uma relação com a exposição vivida na infância e os traumas derivados dessa ridicularização e das perdas de pessoas queridas ainda criança. Quando ela se urina ao ser violentada por Pedro, é por medo e por vergonha, da mesma forma como ocorreu quando ainda era uma criança e foi exposta tão cruelmente. Por mais que os dois episódios sejam muito distintos acerca de seus contextos e gravidade da violência, em ambos os casos, a violência veio de uma figura masculina pela qual ela nutria afetos.

Pedro segue violando o corpo da personagem, demarcando em vários pontos do corpo dela sua presença brutal. Quando a personagem caracteriza o gosto como morno e azedo, indicando descrições tão pontuais, podemos entender a força dessa memória, que guarda da violência sofrida todos os detalhes, sentimentos e sensações. No trecho, observamos novamente Pedro usando as palavras para desmoralizá-la, chamando-a de “porca”, “vadia” e, novamente, “puta”, comprovando a sobreposição das violências sobre a personagem. Ele não se preocupa em ser repetitivo ao ofendê-la; pelo contrário, reitera, por meio das palavras, o ocorrido na escola, sustentando a dominação já anteriormente estabelecida. Além disso, deixa explícita a comparação que faz entre a personagem e uma prostituta, com o objetivo de depreciá-la.

É necessário enfatizar que enquanto tudo isso ocorre, Pedro ria, o que aponta para nós, leitores(as), não apenas a ausência de qualquer sinal de humanidade ou empatia, mas também pode ser entendido como um indicador de seu conforto em agir dessa forma, da certeza da impunidade e da segurança do não julgamento social. Por fim, o riso de Pedro é o próprio retrato do dominador que se reconhece como tal. Além disso, é a primeira vez que o nome de Pedro aparece grafado com inicial maiúscula, o que pode ser entendido como a mudança de percepção que a protagonista passa a ter dele após ele violentá-la de forma tão vil. “Pedro”, passando a ser escrito como “pedro”, pode também deslocar a palavra do lugar de substantivo próprio, em que se especifica um ser, para generalizá-lo por meio de um substantivo comum, como uma denúncia aos vários “pedros” que existem por aí e que violam mulheres dentro de suas próprias casas.

Pensamos ser válido destacar também que, apenas nesse trecho, esse corpo feminino violentado tem duas respostas fisiológicas: a urina e o vômito, ambos baseados na ideia do “lançar para fora” aquilo que não faz bem ao corpo. Embora haja muitas tentativas em dissociar a mente do corpo, sabemos que este último muito reflete o estado da primeira e que, no caso da personagem, tais ocorrências podem ser interpretadas como um grito de socorro diante de todas as violências vivenciadas.

ele abaixou as calças
 abriu minhas pernas
 e meteu com pressa
 de olho
 fechado, a cara toda
 cerrada
 de gozo e nenhum ódio
 o ódio agora
 era meu (Bei, 2017, p. 59 e 60).

A narração do estupro é grotesca à altura do ato. As frases curtas desse trecho enfatizam ações objetivas e pontuais, seguidas uma das outras. Os olhos cerrados indicam desde o prazer sádico da violência (o gozo, como narrado) até uma tranquilidade em relação ao que faz. A transposição do ódio dele – dominador – para ela – dominada – se manifesta como a consumação da correção aplicada a esse corpo feminino, que, além de despedaçado física e emocionalmente, passa a lidar com o peso do ódio de alguém que, até instantes antes, nutria sentimentos amorosos, configurando uma abrupta inversão dos afetos pelas piores razões possíveis.

Acabou¹⁷

e eu
 melada O chão
 de ardósia O Pedro
 subiu as calças
 virou as costas
 e saiu (Bei, 2017, p. 60).

Essa é a cena final do estupro. O verbo “acabou”, no primeiro verso, alinhado à direita na margem e deslocado dos demais, remonta ao próprio deslocamento da personagem diante do processo de objetivação pelo qual passou. Essa forma verbal pode assumir ainda um caráter temporal, referindo-se ao tempo prolongado de duração da violência sexual ou do que aparentou ter durado na perspectiva da vítima que sofreu todos os horrores narrados. Outro ponto de atenção nesse trecho é a ruptura das frases que se referem à protagonista, ao chão onde ocorre a violência e ao agressor. A frase “e eu/ melada” (Bei, 2017, p. 60) refere-se a uma caracterização da personagem após o estupro, caracterização essa que, importante ressaltar, não diz respeito a sua personalidade, e seus sentimentos ou suas emoções pessoais, mas sim à condição de quem foi alvo de violência sexual. O adjetivo “melada”, único utilizado nesse trecho para descrevê-la, incide sobre o estado de seu corpo, que foi o grande alvo da agressão.

¹⁷ Optamos por manter a formatação do texto igual ao original; por isso, o deslocamento dessa primeira linha do trecho.

Essa leitura se alinha à perspectiva que considera corpos femininos como instrumentos do exercício da dominação masculina e da subjugação das mulheres. Em relação a isso, Perrot (2005) enfatiza que

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. Enclausurá-las seria a melhor solução: em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece (Perrot, 2005, p. 447).

Da mesma forma, a frase “O chão/ de ardósia” (Bei, 2017, p. 60), também fragmentada, caracteriza o microespaço em que a violência ocorre. Entre espaços da própria residência, o chão – local onde ocorre o estupro – é altamente simbólico por remeter à ideia de inferiorização, rebaixamento e humilhação aos quais a vítima foi exposta. Esse espaço, que chamaremos aqui de espaço-testemunha, será analisado mais profundamente na próxima seção, que tratará de alguns cronotopos¹⁸ representados no romance. Outra estrutura rompida é “O Pedro/subiu as calças/ virou as costas/ e saiu” (Bei, 2017, p. 60). Nota-se que todos os verbos do trecho da obra acima citado (exceto o verbo “Acabou”, que se refere ao estupro”), possuem como sujeito o personagem Pedro, ou seja, as palavras que indicam ações utilizadas no excerto pertencem a ele. Ele é quem as pratica, de forma que tudo que se move, no trecho, diz respeito a ele (“subiu”, “virou”, “saiu”), em contraste a ela, imóvel e pronta para morrer (Bei, 2017, p. 58). Esse aspecto estático se prolongará ao longo de sua vida. Essa cadeia de ações desempenhadas por Pedro assinala e arremata o fim da violência, marcando a postura de uma total despreocupação quanto ao ocorrido. Sem dizer sequer uma palavra, ele sai e segue sua vida, ao contrário da protagonista que, a partir do trauma causado pela violência sexual sofrida, teria que lidar com as consequências do estupro pelo resto de sua existência.

Após esse trecho, o capítulo se encerra, não havendo mais nenhuma narração sobre a vida da protagonista aos 17 anos como se, após a violência sexual sofrida, não existisse mais

¹⁸ O conceito de cronotopo será discutido mais à frente, na seção 5. Em síntese, o cronotopo corresponde à relação indissociável entre o tempo e o espaço. Para Bakhtin (2018, p. 11), o cronotopo é compreendido como uma “categoria de conteúdo-forma da literatura” e a assimilação dessas grandezas pelo texto literário.

vida a ser narrada. O romance parte, então, para o próximo capítulo, em que ela, já com 18 anos de idade, dá à luz ao filho Lucas, consequência do estupro que sofre por Pedro.

No geral, a linguagem utilizada pela autora aponta para a intenção de expor ao(à) leitor(a) a crueldade da violência, tornando-o(a) a única testemunha dos crimes cometidos contra a protagonista. A narrativa apresenta inclusive detalhes sem poupar quem lê, utilizando de um foco narrativo que não apenas descreve as violências, mas também revela os impactos que elas causam em seu íntimo.

O estupro, no caso narrado, funciona como um mecanismo de correção e punição pela suposta traição ocorrida no show, que, de acordo com a lógica patriarcal, mancha a honra do homem e o humilha, como se sua masculinidade fosse questionável. Ele se percebe enganado, trocado, insuficiente e, portanto, indigno de respeito. A violência sexual vem, então, como uma retomada e confirmação desse poder, de modo que, por meio da força e do sofrimento imputado a outro corpo, a ordem social seja restabelecida. Na obra, o estupro configura o mais alto nível da represália, o grau mais elevado da disciplina, embora, na vida real, muitas vezes evolua para o feminicídio. Engels, em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (2019), elucida o contraste do tratamento entre a traição masculina e feminina. Ao comentar sobre as chamadas “famílias de um par”, ele explica que

a poligamia e a infidelidade ocasional são mantidas como direitos dos homens, mesmo que a primeira raramente ocorra, por razões econômicas; ao passo que das mulheres geralmente se exige a mais rigorosa fidelidade pelo tempo que durar a convivência, e o adultério cometido por elas é cruelmente castigado (Engels, 2019, p. 52).

Essa ideia largamente difundida socialmente de que a mulher traidora deve ser punida (inclusive quando a traição só existe no plano das ideias do homem com a suposta honra ferida) mantém-se presente até hoje e serve como mais um mecanismo ideológico que sustenta a naturalização do estupro, ou seja, daquilo que chamamos de “cultura do estupro”. A traição masculina, mesmo que pública e conhecida, não é vexatória; pelo contrário, é absolvida socialmente, sob a alegação do caráter animalesco e insaciável da sexualidade masculina. Esse excesso de masculinidade, aliado à ideia de uma sexualidade incontável do homem, é mais que equivocado: é perigoso, pois além de servir como recurso de perdão à traição masculina, atua como atenuante para os crimes de estupro. Isso acontece porque se considera que homens são sexualmente indomáveis, justificando as agressões sexuais como passionais e não como estruturais na manutenção do poder de homens sobre as mulheres. A respeito disso, Saffioti (2015) comenta:

O argumento de quem justifica, se não defende, a conduta de agressores sexuais reside no tipo de sexualidade masculina, diferente da feminina. Afirmam que a sexualidade da mulher só aflora quando provocada, e vários são os meios de fazê-lo, o que é uma meia verdade. A mulher foi socializada para conduzir-se como caça, que espera o “ataque” do caçador. [...] Os condicionamentos sociais induzem muitos a acreditar na incontrolabilidade da sexualidade masculina (Saffioti, 2015, p. 28).

É, no mínimo, contraditório: enquanto a sociedade exige que o corpo feminino se mantenha puro e imaculado, o mesmo corpo é invadido e destruído com base na ideia de uma sexualidade masculina supostamente incontrolável, reforçada pelos condicionamentos sociais descritos por Saffioti. Dessa forma, a violência sexual é justificada socialmente, ao passo que a mulher continua a ser responsabilizada pelo próprio corpo. Seguindo esse raciocínio, ilógico em sua essência, compreendemos que o cerceamento da sexualidade das mulheres é válido apenas para o sexo consentido, para a escolha e decisão acerca do exercício de sua sexualidade. Muito conveniente para o abusador, essa lógica deixa de ser seguida e é prontamente substituída pelo desejo de submeter o corpo do outro à violência mais atroz. Segundo Carlos Magno Gomes (2017, p. 115), “o estupro tem a finalidade de posse e apropriação do corpo das mulheres como um território somente por ser um corpo feminino e é guiado pela lógica masculina arbitrária de aniquilamento de sua vítima”. É como se o estupro funcionasse como uma colonização do corpo do outro, de seu território mais íntimo, passível de ser explorado e devastado à força simplesmente pelo fato de ser um corpo feminino. Na lógica (ou diríamos, ilógica) patriarcal, corpos femininos devem ser castos e resguardados, mas apenas enquanto lhes for permitido. Havendo a possibilidade e a vontade masculina, esse território é suscetível de invasão.

Todas as coisas que tornam o sexo maravilhoso – intimidade, conexão, sensações, escolha – são também as que tornam o estupro tão horrível e difícil de suportar. E confuso. O que deveria ser sublime não é. O que deveria ser uma sagrada conexão humana, ou mesmo uma simples interação divertida, deixa de sê-lo. O estupro não é uma inofensiva fantasia de violação e dominação. Não é um jogo de interpretação de papéis com regras e limites ou um fetiche que desperte tesão. É real, e, quando ocorre, a pessoa não conta com uma palavra de segurança que faça o abusador parar (Abdulali, 2019, p. 94).

Ainda sobre as contradições e os paradoxos que sustentam a violência de gênero, observamos que a violência, além de servir como um dispositivo da manutenção da dominação masculina, reforça a necessidade de proteção, controle do corpo feminino. É preciso agredir para que seja necessário proteger. Dessa forma, estabelecem-se altos graus de controle e

cerceamento às mulheres sob o pretexto de preservação da integridade de seu corpo: “Não saia na rua tão tarde.”, “Não vista essa roupa.”, “Não se comporte dessa forma.”, “Não chame atenção.”, “Fique em casa, pois é mais seguro” são alguns exemplos de discursos de coação mascarados de proteção e que, mesmo que inconscientemente, delegam às mulheres a total responsabilidade em ser ou não vítima da violência de gênero. Reduzem-se, portanto, as mulheres ao ambiente privado do lar em nome da proteção, embora muitas sejam agredidas, assim como a protagonista, no interior de seus lares. A respeito disso, Bonnici (2007) explica que

em 1971, no início da **Segunda Onda Feminista**, foi publicado *Rape: The all American crime*, de Susan Griffin, que mostrou como a sociedade construiu a **masculinidade** pela combinação de fatores envolvendo **sexualidade, agressão e poder**, pela qual a vulnerabilidade da mulher à exploração sexual contribuiu para a dependência dos homens para proteção. A consequência desse processo foi o abaloamento de sua independência e autodeterminação (Bonnici, 2007, p. 261, grifos do autor).

A narrativa de Aline Bei é potente ao descortinar a realidade brutal que nos circunda e nos ameaça mesmo dentro de nossa própria casa, por conhecidos. A autora alcança, por meio da linguagem explícita principalmente, despertar nos(as) leitores(as) o horror da violência, sobretudo a violência sexual, no sentido contrário aos movimentos que diariamente reforçam a naturalização dessas violências e nos impele a aceitá-las como imutáveis, negociáveis e naturais. Esse tipo de pensamento naturalizante da violência é preocupante porque desmobiliza a sociedade e, principalmente, as mulheres a reagir diante da agressão, pois corrobora a continuidade de um construto social que é conivente com a violência e sua perpetuação como forma de instrumentalização do poder. O estupro é a prova de que, perante a sociedade, o corpo das mulheres não lhes pertence.

4.3 Depressão, melancolia e desamor: a incapacidade de interação da personagem após o estupro

A cadeia de violências direcionadas à protagonista de *O peso do pássaro morto* (2017) é insuperável. Não por falta de vontade da parte dela, obviamente, que tenta, ao longo da vida, se reconstruir, amar o filho que vem do abuso sofrido, se relacionar e construir amizades – tudo em vão. Assim como as violências se sobrepõem de forma crescente, os sofrimentos e o desmantelamento psíquico da personagem também se intensificam no decorrer na obra, até

culminarem em uma morte prematura (aos 52 anos), resultado de uma vida mal vivida, decomposta pela violência.

É nesse contexto de acúmulo de traumas e tentativas frustradas de recomposição subjetiva que a maternidade se inscreve em sua trajetória. Longe de funcionar como possibilidade de reparação, ela chega pela via terrível do estupro e se torna mais um agravante de seu estado emocional, aprofundando o sofrimento psíquico já instaurado:

- *é um menino.* - o médico disse
 e colocou o bebê no meu colo.
 eu estava chorando
 de cansaço,
 olhei praquela criança
 também chorosa, ela que
 não fazia ideia
 do que é no mundo nascer um menino,
 alguém precisa contar (Bei, 2017, p. 61, grifos da autora).

Como apresentado no trecho, o sofrimento está presente desde o parto e, embora o período de gestação não tenha sido narrado, somos levados a questionar o quão difícil é, para as vítimas de abuso sexual, descobrir-se grávidas de seu agressor e atravessar todo esse processo de mudanças no corpo e na própria dinâmica da vida, sozinhas, em silêncio, forçadas a reviver uma experiência que não desejavam. Logo de início, a protagonista ressalta a diferença imposta pelo gênero, uma vez que, ao nascer, não carregamos em nós tendências machistas ou misóginas, mas entramos em contato com elas no trato social ao longo da vida. Assim, embora a ideologia que sustenta a violência de gênero se remodele, ela permanece sempre presente – ora mais implícita, ora mais explícita –, adaptando-se continuamente às necessidades do patriarcado.

Ainda no pós-parto da personagem, temos:
 a enfermeira pega ele [o bebê] de volta
 todo mundo está sorrindo
 e eu precisando contar
 pro menino
 tanta coisa,
 a maioria
 triste.
 o ser humano, filho, matou um alce
 e também a África.
 também a
 Amazônia. também o boto
 cor de rosa, também o Rio (Bei, 2017, p. 62).

O trecho evidencia a perspectiva da protagonista acerca desse potencial destrutivo, capaz de cometer atrocidades de grandes proporções, arruinando não só a vida de outros seres humanos – como ocorre com ela –, mas também a de animais, florestas e até continentes inteiros, sempre sob o viés da violência.

No que diz respeito às agruras de uma maternidade oriunda do abuso sexual, a protagonista, em uma espécie de monólogo consigo mesma, afirma: “ele [o bebê] precisa saber que dar o peito pode sangrar para/ algumas mães, empedrar para outras, [...]” (Bei, 2017, p. 63). Pode-se entender do trecho uma visão já desromantizada da maternidade, que além de ser genuinamente difícil, pode ser ainda pior para algumas mães, dado o contexto em que a personagem engravida.

é assim
que os bebês crescem
se alimentando dessa
flor invisível
algumas pessoas
chamam ela de
amor.

procurei a tal

no meu peito descampado

por nove
meses e depois
no hospital,

*-isto é
tristeza pós-parto, seu corpo fez muita força.
mas deus é grande,
essa dor
passa rápido
e agora você precisa ficar forte
pra cuidar do seu
bebê. - a enfermeira disse.*

em casa,

com o menino no
berço
e os anos passando,

procurei em cada canto

(nenhum sinal da Flor) (Bei, 2017, p. 64-66, grifos da autora).

É possível depreender do trecho a tentativa de superação da protagonista e a expectativa alimentada durante a gravidez de que o sentimento de amor pelo bebê – comparado a uma flor – brotasse em seu peito descampado, vazio. No entanto, mesmo após o nascimento da criança e com a passagem dos anos, o amor materno não se concretiza, embora ela o busque intensamente. Esse contraste entre “flor amor” e “peito descampado” enfatiza a impossibilidade de a personagem amar esse filho em razão aos traumas vivenciados. A respeito da idealização do amor materno, Perrot (2019, p. 69) explica que “a sociedade ocidental promove a assunção da maternidade. Ela é ‘aureolada’ de amor, ‘o amor a mais’”. Assim, o amor materno, de acordo com os moldes sociais, deixa de ser apenas um sentimento espontâneo diante de uma nova vida e passa a configurar-se como uma condição imposta, quase uma obrigação. Diante disso, a personagem, ao não conseguir amar o filho, internaliza a culpa, ainda que tenha sido submetida a experiências profundamente violentas que resultaram na gravidez. Cabe ressaltarmos, também, que essa cobrança social não se estende de forma equivalente aos pais, especialmente no que diz respeito à exigência do amor incondicional pelos filhos.

No romance de Bei, constatamos que o sofrimento da personagem é percebido por outras pessoas como depressão pós-parto, atribuída ao grande esforço físico despendido pelo seu corpo no nascimento do bebê. Não é impossível que se tratasse, de fato disso; mas a fala da enfermeira evidencia que ninguém imaginava todos os horrores que aquele corpo, ainda tão jovem, já havia atravessado até chegar ali, de modo que as dores do parto representavam apenas uma parcela de todos os sofrimentos vivenciados. A explicação da enfermeira, ao afirmar que a dor sentida passaria rapidamente, não se cumpre ao longo da narrativa, já que as marcas das violências sofridas não se mostram passíveis de superação. Soma-se a esse caráter permanente do sofrimento, originado das agressões, o fato de que a personagem agora ela era mãe, e a maternidade, como a própria narrativa sugere, é para sempre: “A maternidade é um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher” (Perrot, 2019, p. 69).

Diante de um sofrimento e de um filho infindos, a protagonista sentia-se na obrigação de superar um para cumprir o dever de cuidar do outro. Contudo, ela não conseguia superar o sofrimento, mas tampouco lhe é permitido sofrer. Todo o sofrimento psíquico da personagem se sustenta nessas lógicas paradoxais, o que agrava seu quadro depressivo em uma espiral crescente ao longo da narrativa. A protagonista é constituída por retornos incessantes e involuntários ao passado, intercalados com tentativas frustradas de seguir em frente. Afinal, mesmo que fosse possível superar a gradação de violências que a vitimizara, haveria agora um bebê que sempre a lembraria de tudo o que viveu. Além disso, ela é a mãe de uma criança abandonada pelo pai por motivos óbvios, o que faz do bebê, também, uma vítima da violência.

Para além dos casos de gravidez por estupro, o Brasil registra números alarmantes de mães solo, cobradas constantemente quanto aos cuidados e ao afeto dedicados aos filhos. Em contrapartida, os pais que se negam a exercer a paternidade e optam pelo abandono dos filhos – muitas vezes ainda durante a gestação – não são sequer questionados.

O debate público, por sua vez, volta-se, não raras vezes, à pauta da descriminalização do aborto, inclusive em situações de estupro. Exige-se da vítima a superação da violência, o amor incondicional pela criança e a adesão ao discurso da chamada “defesa pela vida”. No entanto, pouco se discute a responsabilidade dos pais que se ausentam e renunciam a seus deveres. À vítima de estupro cabe, aos olhos da sociedade, negar o aborto e levar a gestação adiante, custe o que lhe custar. Já o homem que decide por não ser pai e “aborta” o filho em vida é frequentemente absolvido socialmente. Embora a obra não trate diretamente do aborto, mas de uma criança concebida a partir da violência, é fundamental levantarmos essa discussão, pois essa pressão social a respeito da maternidade – mesmo em contextos de extrema violência – produz sofrimento profundo e pode arruinar vidas para sempre.

tinha um bocado de gente que estava
 terminando o mestrado
 pra começar o
 doutorado e também
 casar, trocar o
 carro, algumas pessoas
 preferem viagens. a Paula mesmo, eu soube que
 ela está na China com a empresa bancando tudo, [...]

o que eu estaria fazendo se eu pudesse ter escolhido
 fazer alguma coisa? (Bei, p. 69 e 71).

O trecho evidencia a percepção da personagem sobre a estagnação de sua vida após a violência sofrida. Essa paralização se estende a vários âmbitos pessoais: os estudos – representados pelo mestrado e o doutorado –, os relacionamentos – representados pelo casamento – e as conquistas materiais e individuais, retratadas, respectivamente, pela possibilidade de trocar de carro e viajar. O esfacelamento dos projetos e a impossibilidade de realização em qualquer dessas esferas intensificam o sofrimento da personagem, instaurando um movimento duplo: ao mesmo tempo que padece continuamente em decorrência da violência da qual foi alvo, sofre também ao perceber a própria vida estilhaçada, sobretudo quando se compara com outras pessoas que, diferentemente dela, não precisaram enfrentar traumas tão graves, em idade tão precoce. A pergunta – feita tanto a si própria quanto a nós, leitores(as) –, no final do trecho, expressa um processo reflexivo da personagem sobre o que lhe foi tirado e do quanto isso lhe custou e ainda lhe custará. Enquanto a vida de conhecidos se mantinha em

constante movimento, ela vê-se paralisada. Sobre esse travamento da vida após a violência e, principalmente, após a violência sexual, a escritora indiana Sohaila Abdulali (1963-), vítima de um estupro coletivo aos 17 anos de idade, propõe a reflexão:

Imagine o que seria libertado se tantas pessoas não tivessem que perder tanto tempo lidando com flashbacks, guardando segredos, tendo pensamentos suicidas, baixa autoestima, um medo incapacitante de... de tudo, e assim por diante nessa terrível lista. Imagine tudo aquilo de mais fantástico, incrível, fascinante que tantas sobreviventes de estupros poderiam fazer, dizer, criar ou ser, se não tivessem que desperdiçar tempo com seus traumas, sentindo-se frustradas e diminuídas. Imagine a arte que poderíamos criar, as canções que poderíamos cantar, as florestas que poderíamos plantar, em vez de perder tempo tentando evitar que nossos corações disparem ao ouvirmos passos atrás de nós no caminho para o ponto de ônibus. É uma perda de potencial imensa (Abdulali, 2019, p. 144 e 145).

Essas tristezas e esses sofrimentos, que vão se sobrepondo uns aos outros, vão reduzindo drasticamente a sociabilidade da protagonista. Além de não haver menção a outro relacionamento amoroso, ela não tem amigos, exceto Bete, uma mulher que a ajuda a cuidar do filho e a pessoa mais presente em seu cotidiano, com quem tem uma “amizade discreta” (Bei, 2017, p. 72). No que diz respeito à interação com homens, além do filho, narra-se apenas sobre o chefe dela:

nem de longe era meu emprego dos sonhos
mas o chefe ia muito
com a minha cara, o que me dava
algumas vantagens, como por exemplo
sair
mais cedo sem levar 1 pito.

-é meu filho, doutor, eu preciso voltar.

e fazia biquinho, depois de dizer, usava umas saias.
virava de costas
pra pegar os documentos, aí
ele deixava tudo,
o idiota (Bei, 2017, p. 68-69, grifos da autora).

É possível inferirmos sobre a relação problemática que a protagonista desenvolve em relação ao próprio corpo e ao sexo após ser violentada, relação essa que é questionável e se estende às relações de trabalho. Enquanto mulher vitimizada, passa a utilizar esse corpo, despedaçado, de uma forma que lhe é minimamente conveniente. O processo de objetificação é não apenas internalizado por ela, mas também empregado nas interações sociais. Quando se

trata de um homem que, além da condição masculina, ocupa a posição de chefe, essa relação desigual de poder já é subentendida pela vítima, que se antecipa e, através de comportamentos sugestivos, confirma esse desnivelamento de poder. Não nos confundamos, aqui, a estratégia utilizada pela personagem com uma suposta aceitação das violências que sofreu. Na verdade, ao considerarmos o romance inteiro, esse é o momento na narrativa em que ela consegue performar o corpo, ou seja, o único momento em que se comporta corporalmente de forma consciente; em outros momentos, esse corpo é impregnado de violência, dor e abandono.

Ao agir de maneira calculada, seduzindo o chefe – já que notava seus olhares direcionados a ela –, a protagonista toma a dianteira nessa relação duplamente desigual, como se dissesse por meio de seus gestos: “Não há necessidade de forçar nada, eu permito que você olhe esse corpo”. Reiteramos que tais atitudes não são espontâneas, mas sim planejadas, o que se comprova quando ela o descreve como “idiota” por cair nas estratégias dela, confundindo conveniência com interesse sexual. Os modos de agir da protagonista são efeitos das violências sofridas, que lhe impuseram a impossibilidade de se desenvolver sexualmente e reforçaram a ideia de que o sexo é negativo e desigual para as mulheres. Assim, ela utiliza seus próprios recursos de uma forma estratégica, buscando pelo menos algum benefício, como sair do trabalho mais cedo. A respeito disso, Sohaila Abdulali (2019) defende que

Ter sido estuprada muito jovem é uma receita muito eficaz para abrigar sentimentos extremamente confusos a respeito do sexo. Ele pode se tornar assustador ou sujo ou algo totalmente sem graça. Ou, reprimida pelo medo ou pela confusão, você fica sem espaço para se desenvolver sexualmente. [...] Outra consequência do estupro que drena a vida das pessoas é a imensa quantidade de energia que se consome para guardar segredos. Segredos são como câncer. Eles produzem mutações imprevisíveis e criam estranhas distorções. E têm efeitos colaterais tóxicos (Abdulali, 2019, p. 139 e 140).

Seguindo os episódios que narram a ininterrupta angústia da protagonista, nota-se uma piora gradativa desse sofrimento, a ponto de ocorrer pensamentos suicidas ainda aos 28 anos de idade:

eu estava tomando café
com o dia todo pela frente, a vida é tão longa com
suas horas enormes,
no cemitério uma paz
de noite incurável
aconteça o que que acontecer um morto está
morto. não há urgência que o faça levantar ou
ser triste
tampouco alegre, é o nada absoluto que

me soa como belo, e se eu
me matasse? (Bei, 2017, p. 76 e 77).

A protagonista, sozinha em casa, vai até a cozinha e toma uma faca, que encosta em seu pescoço: “mas foi devagar demais, foi/ quase um carinho.” (Bei, 2017, p. 77). O quadro depressivo da personagem evolui para um comportamento suicida, em que a morte é compreendida como um fim do sofrimento e da dor que é viver após todo o ocorrido. Essa falta de importância da vida é expressa, no trecho citado, pelo aborrecimento da personagem diante da ideia de a vida ser longa. Além disso, o cemitério é apresentado como um lugar de paz irremediável, contrastando com a vida dela, em que a melancolia e o sofrimento lhe impedem de seguir em frente. As tentativas de vislumbrar uma hipotética melhora na qualidade da vida futura são tomadas pelas lembranças de um passado que certamente ocorreu. É relevante atentarmos-nos à gravidade das consequências das violências: embora as agressões não tenham resultado em feminicídio, a vida se torna tão dolorosa a ponto de fazê-la não só cogitar em dar um fim à própria existência, mas a, de fato, fazer uma tentativa para tal.

Em suma, a depressão e os pensamentos suicidas representam a forma crônica da chamada síndrome da desordem pós-traumática (SDPT), comumente desenvolvida por vítimas de violência sexual. A escritora e jornalista Adriana Negreiros, em seu livro *A vida nunca mais será a mesma: Cultura da violência e estupro no Brasil* (2021), explica que

conforme demonstrou um estudo americano de 1990, vítimas de estupros têm nove vezes mais propensão a tentar suicídio e duas vezes mais chances de apresentar estresse pós-traumático do que quem passou por violências não sexuais. Também são mais inclinadas ao abuso de álcool e drogas, transtornos obsessivo-compulsivos e síndrome borderline (Negreiros, 2021, p. 188).

A obra trata, também, das reverberações da violência por parte de quem já as sofreu. Um certo episódio conta que Lucas, aos 10 anos, juntamente com outros amigos, atirava com estilingue em pássaros, matando-os por brincadeira. É nítido o descontentamento da personagem diante da ação do filho e dos amigos dele:

eles gostam de ver
brutalmente interrompido
algo delicado que estava em
Movimento,
a pedra no céu
a pedra no estilingue
a pedra no corpo
o corpo

no chão [...] (Bei, 2017, p. 83).

O trecho pode funcionar como uma elucidação do nome da obra. Ao usar o pronome pessoal “eles”, é possível estendê-lo para além de Lucas e seus amigos, referindo-se aos homens de forma geral que, por meio da violência naturalizada, extinguem sonhos, futuros e vidas de mulheres pela simples necessidade de exercitar a dominação sobre o outro. Assim como a protagonista, que antes de sofrer as sucessivas violências tinha sonhos, desejos e a perspectiva de um futuro – o pássaro em movimento, livre –, agora via-se paralisada, como um pássaro não só impedido de voar, mas morto, derrubado à força. A pedra, que pode ser entendida como uma metáfora da violência, é descrita em três movimentos diferentes, traçando uma trajetória. No estilingue, pode representar o ponto de partida da violência: as mãos do agressor; as mãos que seguram o estilingue e a pedra são as mesmas que espancam, empurram, puxam o gatilho etc. No céu, por tratar-se do espaço do pássaro, podemos compreender essa pedra como a violência presente no grande âmbito social; assim como um pássaro voando no céu é vulnerável a uma pedrada, uma mulher que circula socialmente é um sujeito suscetível à violência. A pedra é atirada ao céu porque se trata de onde o pássaro está. Da mesma forma, insere-se a violência de gênero, como regulador da dominação masculina, em várias instâncias sociais simplesmente pelo fato de a mulher transitar por esses meios. Por fim, o último ponto da trajetória da pedra é o corpo do pássaro, que lhe atinge, matando-o bruscamente. Encerra-se o voo do pássaro com uma simples pedrada, morto ou gravemente machucado, a ponto de não conseguir mais voar.

De maneira metafóricamente muito parecida, a protagonista tem sua vida toda destruída pela violência: não foi morta por Pedro, mas foi gravemente machucada. A partir disso, sentiu-se incapacitada para desenvolver-se pessoalmente e de forma plena, como se Pedro lhe tivesse roubado o dinamismo da vida, sobrando-lhe apenas a opção de sofrer e permanecer paralisada. No final do trecho, a frase “o corpo no chão” representa o corpo já abatido, o momento pós-violência. Mais que isso, o trecho faz uma nítida referência ao momento do estupro: “e eu/ melada/ O chão/ de ardósia [...]” (Bei, 2017, p. 60). O chão é o inverso do céu, espaço do voo/existência livre. Protagonista e pássaro têm seus corpos feridos no chão após a violência. Seguindo essa interpretação, podemos entender o título do romance – *O peso do pássaro morto* – também como um retrato da existência após as agressões. Esse pássaro, que embora morto é pesado, difícil de ser carregado, é também uma alegoria à protagonista. Ambas as vidas, curtas. Ambos os corpos, frágeis. Esse pássaro, que ainda morto é carregado, representa a dificuldade de superação vinda do sofrimento da violência dispensada a ela. Em decorrência disso, ela vive entre uma vida em que não se pode mais “voar” e a persistência da memória que lhe faz carregar

esse sofrimento, obrigando-a a suportar o peso de um sofrimento pelo qual não optou passar, mas, tal qual o pássaro, tornou-se alvo apenas por existir. Ainda ousamos uma outra aproximação entre a protagonista – e as mulheres no geral – e o pássaro: diante da sociedade, a vida de ambos parece ter pouco ou nenhum valor e, quando vítimas de violência, há a banalização dessa violência.

colocavam os pássaros em caixas de bis,
 completavam os espaços com flores,
 convidavam pessoas,
 não me convidavam.
 fiquei sabendo porque 1 mulher no elevador me
 perguntou se por acaso eu era
 a mãe do lucas,
 eu disse que sim franzindo a testa.
 ela me contou da matança em tom de ah esses
 meninos e a mão
 na cintura.
 fiquei em silêncio
 olhando sem forças pra notícia saída da boca
 daquela
 mulher.
 o que eu estava criando,
 um monstro?
 que enterra
 a morte prematura
 num evento pra convidados que pensam *isso é coisa*
de
criança?
 isso é tudo
 menos coisa de criança.
 isso
 é o lugar onde nasce
 a dor.
 isso é
 tudo o que destrói a possibilidade de um mundo
 um pouco menos cruel
 com os mais fortes abusando dos
 mais fracos e o pai do lucas
 dentro dele
 e o pai
 do lucas
 dentro de mim (Bei, 2017, p. 84 e 85, grifos da autora).

O excerto narra uma espécie de “funeral” que Lucas e os amigos faziam após recolherem os corpos dos pássaros que matavam. É relevante destacarmos que os meninos se sentiam à vontade para convidar as pessoas justamente porque tinham a consciência de que não seriam corrigidos. O fato de não convidarem a protagonista já aponta que, para eles, sua desaprovação era óbvia. Talvez o filho já percebesse da mãe um asco e uma intolerância à violência nas ações

cotidianas. Por diferenciar-se do grande corpo social, que normaliza a violência, ela não era convidada a presenciar atos de violência travestidos de brincadeira. Esse ensejo social para a violência é representado no trecho pela voz da mulher no elevador, que conta tudo à protagonista. Tanto sua fala (“ah esses meninos”) quanto seu gesto (a mão na cintura) revelam uma postura de quem enxerga a ação dos meninos como algo comum, uma travessura, uma traquinagem. De maneira semelhante, ocorre com os casos de violência contra as mulheres, quando se tenta isentar o agressor de suas responsabilidades, culpando inclusive a vítima, se necessário.

Apesar do crescente distanciamento entre mãe e filho, o trecho revela a grande preocupação da personagem em relação ao comportamento de Lucas, esforçando-se para educá-lo para a não violência, corrigindo-o para que não corresse o risco, no futuro, de se tornar violento tal qual o pai. Inclusive, a protagonista aproxima Lucas a Pedro, não com a intenção de que este exerça influência sobre o filho – até porque estamos lidando com um caso de abandono parental da parte de Pedro –, mas para mostrar que a mesma lógica patriarcal que encorajou Pedro a desmoralizá-la, destruí-la psicologicamente, agredi-la e estuprá-la já se manifesta em seu filho ainda criança, como se o desejo inconsciente de aniquilação do mais fraco já tivesse sido absorvido pelo menino. Como se não bastasse o comportamento violento de Lucas lembrar o pai, a protagonista sofre duplamente pelo fato de o menino ter a aparência de Pedro, o que lhe revive constantemente as memórias traumáticas:

*[...] te olhar
é
a coisa mais Difícil
porque você lucas
é a cara do Pedro
tem o olho
do Pedro
a boca, o cabelo, o jeito de andar e te ver acordando, te ver
passando por mim na cozinha
é reviver aquele maldito dia em segredo, diariamente,
com o fruto dentro
da minha casa sem saber* (Bei, 2017, p. 101, grifos da autora).

De fato, as sólidas estruturas misóginas que sustentam as relações sociais são compreendidas pelas crianças ainda muito jovens: quando veem os homens da família todos sentados conversando em um almoço de domingo enquanto as mulheres se concentram na cozinha, preparando os alimentos, organizando e limpando; ao observarem uma mulher adúltera ser largamente exposta e desmoralizada, enquanto o homem que trai é absolvido; ou ao

consumirem, desde muito cedo, conteúdos que não só objetificam o corpo das mulheres, mas também ensinam a tratá-lo como um objeto passível de livre acesso, se assim desejarem. Essa aproximação entre o comportamento violento de Lucas e Pedro provoca ainda mais sofrimento à protagonista, que é levada a rememorar os atos dolorosos que a vitimizaram, como se comprova na frase: “e o pai do lucas dentro de mim”. O adjetivo “difícil”, escrito com inicial maiúscula, enquanto o nome do filho aparece com inicial minúscula aponta a sobreposição do sofrimento da protagonista à própria maternidade.

chamei o lucas na sala.
 arranquei seu fone
 de ouvido, o escudo que ele usava
 sempre quando estava
 comigo.
 com a cara besta
 típica
 da idade
 ele me perguntou em tom hipócrita:
 - *que foi?*
 eu dei um tapa
 mais duro do que eu esperava
 na cara
 do menino que não voltou a me olhar nos
 olhos, [...] (Bei, 2017, p. 86, grifos da autora).

Expressa-se, nesse excerto, a relação problemática entre mãe e filho, representada no fato de o menino usar fone de ouvido sempre como tentativa de evitar o diálogo. Essa falta de aproximação somada à raiva que a personagem sente, raiva acumulada, resulta em um forte tapa no rosto de Lucas. Essa violência, manifestada em efeito rebote após mais de 10 anos, constitui-se como resultado de todas as outras violências que a protagonista viveu, do ódio e da vida destroçada. Lucas, quando pergunta “que foi?” em um tom indiferente revolve na mãe esse ódio pelo não reconhecimento da violência enquanto violência. Talvez o tapa fosse para ensiná-lo que não se deve agir com violência por pura diversão; talvez fosse um movimento de vingança da personagem diante da violência, uma forma como ela elabora um certo controle da violência por meio da própria violência. Esse gesto que a protagonista tem diante da violência gratuita direcionada a um ser indefeso é também um momento de se reconhecer como tal. Nesse caso, o agressor é o filho, ainda criança, o que a coloca, em questão de hierarquia familiar e força física, no lugar do mais forte, no lugar de quem é violento. Volóchinov (2019, p. 127) explica que “no gesto sempre dorme o embrião do ataque ou da defesa, da ameaça ou do carinho, [...]”. Entendido dessa forma, o tapa disparado no rosto do filho pode ser entendido

para além da correção, mas como consequência de um acúmulo do sentimento de injustiça, de como pessoas inocentes se tornam alvos fáceis para agressores. Ainda sobre o gesto, Volóchinov (2019a, p. 127) afirma que ele não expressa apenas o estado emocional ou passivo do falante, mas que tem uma relação viva com o meio social: “os inimigos, amigos e aliados”. Com o tapa, mãe e filho assumem lados não só opostos, mas se tornam adversários quanto à violência. Sobre esse sentimento de raiva provocado na vítima pela indiferença diante da violência, Abdulali (2019) explica:

É que simplesmente há dentro de mim uma brasa ardente de raiva, que costuma ficar enterrada debaixo do meu genuíno bom humor e da minha fé na humanidade, e às vezes ela é deflagrada. Fico imaginando se todas as sobreviventes têm isso. É raiva da completa crueldade e indiferença dos homens que estupram. Sua indiferença em relação aos sentimentos de outra pessoa, e em relação à integridade de outro ser humano. Indiferença a ponto de mandar uma rosa no dia seguinte, talvez sem sequer saber que aquilo que fez é errado, ou que agora tornou a vida de outra pessoa muito mais difícil – a troco de quê? Será que eles chegam a se lembrar disso depois? Eles seguem em frente com a própria vida e não dão a mínima [...] (Abdulali, 2019, p. 116).

Revidar a violência, dando um tapa no rosto do filho, mina qualquer possibilidade de aproximação entre os dois, pelo menos temporariamente. Além disso, essa agressão direcionada ao filho se torna mais um motivo de sofrimento e remorso, como se o tapa que dá no filho construísse uma ponte que ligava o passado ao futuro. Em momentos posteriores, ela relembra: “eu penso que o lucas nunca esqueceu/ aquele tapa/ ficou a marca no rosto dele/ por dias e o que já era/ longe em nós ficou ainda mais/ inalcançável” (Bei, 2017, p. 96). Para ela, o fato também foi inesquecível, da mesma forma que sentiu o afastamento entre ela e o filho se intensificar. Nota-se, pelo trecho, a violência do ato, já que os sinais perduraram dias no rosto do menino. Na página seguinte ao trecho citado acima, a protagonista cita novamente o episódio do tapa, mostrando a insistência dessa memória: “penso que só lembrarei dessas 2 coisas pro resto da/ vida, a minha mão na cara do lucas, a mão do/ Pedro na minha cara,/ a cara do lucas e a cara do/ Pedro, acima de qualquer/ memória” (Bei, 2017, p. 97).

Com o desenvolvimento da narrativa, conforme a protagonista vai também envelhecendo e com Lucas já adulto e fora de casa, há a sustentação dessa culpa por não ter conseguido ser a mãe que gostaria de ser, e isso lhe provoca um imenso sofrimento. A autocobrança lhe pune pela solidão e o filho distante, não só espacialmente, mas sobretudo emocionalmente:

nada

justifica a minha ausência, se decidi ter o filho,
 então
 eu devia ter vivido a minha decisão plenamente ao
 invés de ficar procurando os restos
 do Pedro
 nos olhos do lucas, restos da noite que eu não fui comer pizza e que eu devia
 tanto
 ter ido comer
 a Pizza, restos do sonho de ser aeromoça
 puxar mala
 pelos aeroportos
 e servir café pra quem voa comigo, servir um
 lanche, viajar o mundo, conhecer hotéis, fazer
 uma lista das ruas mais bonitas e depois
 mudar
 a lista inteira
 usar
 todo dia a mesma roupa, explicar como não morrer
 caso aconteça do avião
 cair ou seja: ter fé
 e calma, *não deu*
pra ser
nada
além de uma secretária mediana, também não fui
mãe (Bei, 2017, p. 123 e 124, grifos nossos).

Esse arrependimento por não ter conseguido estabelecer um elo com o filho demonstra o desejo de que tudo tivesse sido diferente. Em outras palavras, é comprovado a nós, leitores(as), que a incapacidade de interação com as pessoas e principalmente com o filho não se trata de uma escolha, embora ela se cobre e se culpe enquanto tal, mas de efeitos das violências que lhe obrigaram a mudar o rumo de sua vida e lhe impediram de ser feliz nesse novo caminho. Não teve escolha nem felicidade. Teve um filho e não foi mãe. Não pode seguir a profissão dos sonhos, entre vários fatores, provavelmente pela questão da maternidade. Quando diz que “não deu pra ser nada”, a protagonista revela como se sente: sem importância, impotente, enfatizando a falta de uma única área da vida em que tenha se realizado. Essa existência, fragmentada e cerceada pela violência, segue numa deterioração irreversível de seu quadro depressivo, de sua solidão e de seu sentimento de abandono. Elencamos aqui alguns trechos que representam esse constante sofrimento, a fim de elucidar o caráter duradouro da violência infligida às mulheres, cujos efeitos podem persistir em toda a vida e alterar completamente suas trajetórias, sempre em nome de uma lógica que vê nos corpos femininos uma tela a seu dispor para pintar o horror da dominação.

4.4 Representações do silenciamento na obra

Como já dito em outro momento da pesquisa, a protagonista do romance *O peso do pássaro morto* (2017) não compartilha com ninguém as ocorrências das agressões, em nenhum momento da vida, exceto a violência moral, feita em público e no espaço escolar, é conhecida por outras pessoas. A família não sabe inclusive dessa violência. Apenas a personagem, em um mutismo solitário, carrega a verdade sobre cada uma das violências das quais foi vítima: a psicológica, já que não tem coragem de compartilhar seu sofrimento com ninguém, por medo do julgamento; a física, pois não conta a ninguém do chute que leva de Pedro e da faca usada por ele para coagi-la; a sexual, já que todos acreditam que a gravidez foi resultado de uma relação consentida, despreparo de jovem irresponsável: “mas não tive Coragem/ pra dizer/ Estupro./ então eu disse:/ fiz sexo./ e a minha família falou: se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar” (Bei, 2017, p. 100). É preocupante pensar que, mesmo apesar dos sinais (extremo sofrimento psíquico, medo, reclusão), a família da jovem não tenha tido a sensibilidade de percepção de que algo talvez estivesse errado. Mais preocupante ainda é perceber o nível de solidão dessa jovem que prefere ser julgada por ter engravidado na adolescência do que contar o que realmente houve.

Nesse sentido, como explica Orlandi (2007, p. 48, grifos nossos), “pensar o silêncio é pensar *a solidão do sujeito* em face dos sentidos, ou melhor, é pensar *a história solitária do sujeito* em face dos sentidos”. Um misto de medo, vergonha e dor podem ser algumas das razões que levam a essa decisão. Além do mais, a certeza de como a sociedade trata e assiste a questão do estupro é desanimadora para quem é vítima: é muito comum, como já discutido anteriormente, a culpabilização da vítima e a atenuação da ação do agressor. Além da dor do estupro e das demais violências ainda não superadas, é quase que visível para nós, leitores(as), que se ela pedisse ajuda à família, por exemplo, contando sobre tudo o que Pedro fizera com ela, por ele ser alguém com quem ela mantinha uma interação amorosa, muito provavelmente não seria compreendida dentro da própria casa, onde foi vítima de estupro. Todas essas ponderações nos levam a uma preocupação maior: quantas jovens que, assim como a protagonista, travestem de sexo consentido verdadeiros casos de violência sexual, cometidas por pessoas próximas e conhecidas? E mais: quantos casos de gravidez são, na verdade, um desdobramento do estupro? Essa assimetria entre os(as) interlocutores(as) com certeza é um fator agravante para que vítimas de violência se mantenham silenciosas.

No decorrer da narrativa, há vários trechos que expressam esse silenciamento e a impossibilidade de rompê-lo. São diversas as formas de a personagem dizer que não consegue

dizer. Até porque, para dizer, é necessário ter quem ouça. Como desde o episódio da escola, quando foi desmoralizada por Pedro e os demais colegas, não teve apoio nem acolhimento de nenhuma forma, o silêncio da protagonista é muito compreensível, já que as pessoas de seu convívio (a família, os colegas) não se constituem como um público ouvinte disposto a ouvi-la, justamente pelos papéis sociais de que se ocupam.

Em sua essência, a palavra é um ato bilateral. Ela é determinada tanto por aquele de quem ela procede quanto por aquele para quem se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o produto das inter-relações do falante com o ouvinte. Toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”. [...] A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. [...] (Volóchinov, 2017, p. 205).

Como não era possível vislumbrar um(a) interlocutor(a) sensível à violência, dado o quadro social, a protagonista não possui um(a) interlocutor(a) presumido(a) que a apoiaria, ajudaria ou defenderia. Por isso, ela se cala. É justamente essa ausência de um(a) interlocutor(a) no horizonte social da vítima de violência de gênero que reforça o silenciamento. Mais que isso, o silenciamento histórico das mulheres – nas fontes, nas artes, na academia e nas relações cotidianas – ocorre devido à ausência de um(a) interlocutor(a) com um discurso hierarquicamente equivalente. O discurso da mulher é coibido, diminuído e interrompido, pois a palavra traz a visibilidade de uma perspectiva que se pretende invisibilizar historicamente. Michelle Perrot (2019, p. 17) explica que “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. [...] Sua fala em público é indecente”. Cabe aqui essa discussão para que não caiamos no engano de entendermos o silêncio da personagem como resignação ou conformismo, mas como fruto de uma estrutura social que, além de vitimizar mulheres, nega-lhes a palavra. O fato de manter-se em silêncio não assinala uma forma de fuga, mas uma maneira de evitar o retorno às memórias dolorosas: “Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação etc.” (Orlandi, 2007, p. 35). Portanto, sob hipótese nenhuma, deve-se confundir os silêncios da protagonista como uma forma de negação das violências sofridas e do estado das coisas.

Com o objetivo de apresentar trechos do romance que representam esse silenciamento de forma organizada e cronológica em relação à narrativa, apresentamos o quadro abaixo:

Quadro 02 - Representações do silenciamento na obra

Trechos que representam o silenciamento	Contextualização do trecho
---	----------------------------

(Bei , 2017)	
<p>“- eu soube que a menina que morreu era amiga sua. - a carla. - e você tá se sentindo como? - Sozinha.” (p. 22)</p>	<p>O trecho se refere a uma conversa entre a protagonista, aos 8 anos de idade, e seu Luís, um vizinho por quem ela tem um grande carinho. Ocorre após a morte de Carla, amiga da protagonista, quando a menina foi brutalmente atacada pelo cachorro do vizinho ao subir no muro para olhar e acabou se desequilibrando. O último travessão, vazio, demarca esse silenciamento temporário diante da descoberta da morte, do sofrimento do luto e da perda. Depois, a hesitação é vencida, e a personagem consegue se abrir e expressar seu sentimento de solidão, diferentemente de quando chega na vida adulta, após a violência.</p>
<p>“meu Grito estava a ponto de explodir quando a Paula me puxou pro banheiro me pedindo calma” (p. 54)</p>	<p>Esse trecho refere-se ao momento posterior à violência moral, ocorrida na escola, vinda de Pedro e dos colegas de sala. A ausência desse grito – grafado com letra maiúscula, representando também a intensidade dele – é o silêncio diante da violência praticada por quase todos os presentes naquele espaço, evidenciando o desespero diante da agressão. Eles, sim, gritam, chamando-a de “puta”. A amiga Paula a afasta da sala de aula na tentativa de fazer as agressões pararem e tentar acalmá-la.</p>
<p>“não contei que beijei a Paula beijando outro, ela nunca ficaria do meu lado se soubesse assim e naquele momento eu precisava muito de alguém do meu lado” (p. 54 e 55).</p>	<p>O trecho mostra a preocupação da protagonista em relação ao julgamento da mãe sobre o motivo do término com Pedro. Ela não omite da mãe esse fato na tentativa de manipular a história de uma forma que fosse conveniente para ela, mas por medo do abandono da mãe, pelo risco de se sentir completamente sozinha após o ocorrido. Embora jovem, entende as possibilidades de a mãe (que simboliza o espaço doméstico) desmoralizá-la, assim como ocorreu na escola (no espaço público), já que as ideologias dominantes atravessam muros e paredes, alojando-se inclusive na consciência dos dominados.</p>
<p>“meu grito morreu no estômago</p>	<p>Apresenta-se, no trecho, o momento em que ela recebe Pedro em casa e, quando tenta</p>

<p>junto com o chute que ele me deu” (p. 58)</p>	<p>gritar por vê-lo armado com uma faca, é impossibilitada pelo chute que ele lhe dá. Novamente, esse grito que quase se rompe, mas não é efetivado, não seria apenas uma manifestação do desespero e do medo, mas uma forma de chamar a atenção de alguém, algum vizinho, que pudesse ouvi-la e socorrê-la. Antes que essa possibilidade se concretizasse, Pedro a agride.</p>
<p>“ele precisa saber que a chuva traz paz só pra quem mora no topo quando chove o rio sobe tão alto que vira grito, os carros estão com vidros fechados, na rua tem pedra que bandido coloca pra furar pneu. se você cair abrirá o vidro e perderá o carro, <i>é melhor seguir fechado até o fim</i>” (p. 63, grifos nossos).</p>	<p>O trecho representa o momento após o nascimento do filho da protagonista, em que ela reflete sobre a necessidade de o filho saber a ordem das coisas no mundo, sobre o potencial destrutivo do ser humano, sobre as dores da maternidade e sobre os problemas pelos quais algumas pessoas passam. Nesse aspecto, o trecho pode ser entendido no sentido literal – destacando problemas básicos da vida cotidiana das grandes cidades, como mobilidade, saneamento, violência – ou no sentido figurado. O trecho destacado pode ser entendido como um prenúncio da atitude de silêncio da protagonista, que encerra em si todas as violências sofridas.</p>
<p>“para uma velha amiga o melhor a se fazer seria telefonar mas isso <i>eu não tinha peito</i> não depois de tanto tempo, sentia medo de ver distância nos nossos rostos, <i>não contei pra ela</i> sobre a noite em que o Pedro foi na minha casa eu <i>não consegui contar</i> (<i>pra ninguém</i>)” (p. 70, grifos nossos).</p>	<p>Após encontrar a mãe de Paula em uma farmácia, tem notícias de que a amiga está morando na China, devido ao trabalho. A protagonista pede que a mulher mande um beijo à filha. A partir daí surge a ideia do telefonema, da qual ela desiste rapidamente por medo de que os anos de afastamento tenham interferido na amizade. Nesse trecho, fica explícito que nem mesmo a melhor amiga da protagonista sabia sobre o estupro. Temos também o desabafo sobre a sua incapacidade de contar para alguém tudo o que vivenciou. A forma abrupta como a vida da protagonista muda de rumo após as violências provavelmente interferiu na própria manutenção dessa amizade, afastando-as.</p>
<p>“até com meus pais eu falo cada vez menos” (p. 71).</p>	<p>Esse trecho mostra a intensificação do silenciamento da protagonista, que tem consciência de que sua interação, inclusive com os pais, tem diminuído. Não é assinalado nenhum motivo relacional entre eles para que</p>

	<p>isso aconteça, o que pode ser um indicativo da piora do quadro depressivo da personagem, seu enclausuramento emocional, que se manifesta no silêncio e afastamento também da família.</p>
<p>“ eu disse: -chega. mas os dois riam alto, <i>tão alto que ninguém me escutou</i>” (p. 75, grifos nossos)</p>	<p>Lucas, enquanto comia rapidamente um pedaço de bolo, é observado pela mãe, que vê como o filho está crescendo rápido e passando pelas mudanças típicas da adolescência. Na tentativa de fazer o menino comer mais devagar, ela diz uma única palavra, que não é ouvida. Lucas e Bete, a mulher que ajuda a cuidar do menino, eram próximos e se divertiam muito juntos, diferentemente da relação entre o menino e a mãe. Quando Lucas e Bete se divertem juntos e não escutam o pedido da protagonista, não parece ser por desrespeito, mas pelo fato de a ausência de sua voz ser tão costumeira que, quando enunciada, nem é percebida.</p>
<p>“solto a faca e aumento o volume da TV. a moça que me fez chorar tinha sido sorteada entre milhares de moças, uma delas podia ser eu caso eu tivesse mandado carta pro programa, <i>mas até isso dói. expor dói</i> (p. 78, grifos nossos).</p>	<p>O trecho corresponde ao momento logo após a tentativa de suicídio da protagonista. A moça sorteada no programa ganha uma viagem juntamente com o marido e os filhos e, quando questionada sobre como estava se sentindo, engasga ao responder, não conseguia falar. Essa incapacidade de falar representada pela moça da televisão causa identificação com a protagonista, embora os motivos daquela fossem felizes. Ela explica que se expor é um processo doloroso, inclusive escrever é doloroso. Aqui, o silenciamento pode funcionar como um mecanismo de autopreservação da personagem.</p>
<p>“acabo que não falo nada de bronca falar cansa, ouvir então nem se fale. [...]” (p. 82).</p>	<p>O trecho mostra que a protagonista evita falar, inclusive quando era necessário dirigir uma bronca ao filho e aos outros meninos que vinham até a casa brincar com ele, desorganizando e sujando a casa. É nítido o desânimo e o cansaço que a vida cotidiana lhe provoca. O silenciamento mostra uma reclusão tão expressiva da personagem que agora, além de não falar, também não deseja ouvir, evitando ao máximo a interação com outras pessoas.</p>

<p>“fiquei em silêncio olhando sem forças pra notícia saída da boca daquela mulher” (p. 85)</p>	<p>O trecho refere-se ao momento em que a protagonista fica sabendo que o filho estava atirando com estilingue nos pássaros e brincando com os animais mortos, fazendo uma espécie de “funeral”. O silêncio dela, aqui, deve-se ao impacto da notícia, à associação da condição do pássaro a sua própria condição de mulher violentada, às lembranças do passado e à preocupação de que, no futuro, o filho fosse parecido minimamente com o pai no que diz respeito a banalizar a violência.</p>
<p>“ele me perguntou em tom hipócrita: - que foi? eu dei um tapa mais duro do que eu esperava” (p. 86)</p>	<p>Após ter conhecimento sobre o acontecimento com os pássaros, ela chama o filho na sala. Quando o menino questiona sobre o porquê de estar ali, a resposta não vem por palavras, mas pelo gesto do tapa, novamente evidenciando a incapacidade de se comunicar com essa criança, além dos outros possíveis motivos já abordados anteriormente.</p>
<p>“morar com ele pelos anos que moramos era como viver com um Estranho, cheios de pudores nós 2 em nossos papos de café da manhã que quando muito duravam minutos” (p. 88).</p>	<p>Este é outro trecho em que se evidencia o silenciamento pelo afastamento entre a protagonista e o filho, agora já crescido. As palavras entre os dois são escassas e comedidas e, nessa altura da narrativa, o silenciamento de Pedro se acentua quando encontra Bete, a mulher que lhe criou, morta por parada cardíaca no apartamento dela.</p>
<p>“cada dia mais sozinha achando cada dia mais difícil conversar com o menino que meu filho tinha se tornado sem mim. quando foi época de escolher faculdade ele fez questão de prestar fora de São Paulo, disse que aqui na cidade andava tudo muito caído, mas eu sabia, não era por isso que ele queria partir” (p. 89).</p>	<p>A relação problemática com o filho é novamente um agravante do silenciamento da protagonista. Inclusive, seu silenciamento em relação ao filho o motiva a sair de casa para cursar faculdade em Ouro Preto – Minas Gerais, já que não há aparentemente interesse de nenhum dos dois em manter essa convivência distante. Há ainda, nas palavras da própria personagem, o agravamento de seu sofrimento conforme a narrativa se desenvolve.</p>
<p>“e o Lucas? como Ele estaria? será que brigaríamos muito se nos víssemos?”</p>	<p>Faz-se, nesse trecho, alusão ao distanciamento entre mãe e filho pela via do silenciamento novamente. No entanto, na</p>

<p>talvez não brigássemos nada <i>além do nosso silêncio de sempre</i>, eu já estava acostumada, mas não com essa coisa brotando no peito parecida com saudade só que menos, era o feto da saudade, muito magro ainda, mas com vida” (p. 94, grifos nossos).</p>	<p>ausência do filho, ela sente um início de saudade. A preocupação com o filho, descrita no início do trecho, revela a preocupação da protagonista em relação ao bem-estar do filho. Além disso, levanta hipóteses sobre como seria o relacionamento entre os dois após a saída dele de casa. Entre o alívio e a saudade, a protagonista tenta elaborar para si esse sentimento que para ela é novo.</p>
<p>“eu não conseguia contar isso pro lucas, não saía o som quando eu abria a boca pensando que agora seria uma boa hora pra contar. a verdade estava morta de tão trancada que ficou por esses anos” (p. 101).</p>	<p>Há, na protagonista, um profundo desejo de contar ao filho a verdade sobre o pai. O trecho mostra também que houve tentativas da parte dela, mas que não conseguia. Contar a verdade para o filho correspondia a desiludi-lo das histórias que inventava sobre o pai dele. Agora, com o filho já adulto, entende que já passou do tempo de contar a verdade sobre quem foi Pedro.</p>
<p>“fiquei no meio de toda aquela gente perfumada dançando a 2. senti que o chão abria caí sem pausa nem grito. <i>Chega de tentar</i>, foi o que eu senti com aquela dança. <i>eu nunca vou conseguir contar</i>, no fundo não devo querer” (p. 123, grifos nossos).</p>	<p>Esse momento da narrativa refere-se a um jantar em que a protagonista vai juntamente com o filho e a nora grávida. Ela convida Lucas para uma dança, que ele nega de início, mas com o incentivo da esposa aceita. Durante a dança, ela tenta conversar com o filho dizendo que passou por muitas dificuldades em tê-lo, mas Lucas interrompe a fala dela, dizendo que não há a necessidade de ela repetir a história. Volta para a mesa antes dela, então ela se sente frustrada por ter, durante aquela breve aproximação da dança, a certeza de que nunca conseguiria conversar com Lucas sobre o pai dele e sobre tudo o que passou. Sente-se culpada por não conseguir falar, o que justifica com a hipótese de não querer realmente falar.</p>
<p>“voltei pra mesa. fiquei calada pelo tempo que restou da noite, só balancei a cabeça que sim quando convinha e que não quando necessário” (p. 125).</p>	<p>A indisponibilidade de Pedro para a conversa, que ela tenta iniciar anteriormente, gera um bloqueio ainda maior entre eles, a ponto de ela não manter nem mesmo uma conversa informal e descontraída com o filho e a nora no restante da noite.</p>
<p>“a casa em Silêncio profundo.</p>	<p>Após um tempo de recomeço em uma nova casa e com a companhia de Vento, um</p>

<p>fiquei vivendo de ar vomitando de fome” (p. 156)</p>	<p>cachorro enorme que adota em um posto de gasolina, a protagonista se vê sozinha novamente quando Vento é atropelado por um carro e morre. Além das condições de autoabandono em que a protagonista se encontra, volta-se a ideia de silêncio. O telefone tem o fio cortado, a vitrola não é mais utilizada por ela e é a primeira vez na obra que a palavra “silêncio” é escrita com letra inicial maiúscula, o que pode ser entendido como um agravo mais expressivo desse silenciamento.</p>
---	---

Fonte: a autora (2025).

Os trechos aqui apresentados mostram que o silenciamento da personagem percorre toda a obra, agravando-se nitidamente após as violências sofridas e tendo impactos cada vez mais negativos no decorrer da narrativa, evidenciando como a falta de se criar espaços de voz para mulheres vítimas de violência pode ser entendido também como mais uma forma de violência contra a vítima, já que além de passar por tudo o que passou, ela tem de lidar sozinha com os traumas e com as consequências de atos dos quais não é culpada nem responsável. Se a vida ocorre pela palavra e todas as interações sociais também, a protagonista só existiu, pois nunca conseguiu – por vários fatores – narrar a violência aos seus, e nós leitores(as) somos os(as) únicos(as) a compartilhar com ela dos fatos que destruíram sua vida. Aos 52 anos, a personagem morre engasgada com o próprio vômito enquanto dorme:

vomitou dormindo
e não acordou
sonhava de novo com
a chegada
pra ver o Vento morto
só que dessa vez ele não estava morto
o portão
não estava aberto, no sonho
o Vento estava em casa esperando e isso a deixou tão
feliz que ela não acordou, não pôde,
nem o gorfo conseguiu e então
nunca mais.
a morte de engasgo foi muito feia, só a boca
trabalhou e um pouco da barriga (Bei, 2017, p. 158).

A cena da morte da protagonista é narrada por um narrador “intruso”, em 3ª pessoa. Essa mudança de foco narrativo, que constitui uma necessidade para narrar a morte da protagonista, é simbólica, já que a morte vai funcionar aqui como o silenciamento final e

absoluto da personagem. Ademais, a morte por engasgamento, após uma existência de silenciamentos, é extremamente emblemática. O trecho é trágico, mas também é irônico, já que o narrador diz que, na morte, só a boca e a barriga se movimentaram. Na morte, a boca, silenciada ao longo da vida, se movimenta. A barriga, por sua vez, pode fazer alusão à questão da maternidade que não conseguiu viver, embora tentasse, o que lhe provocou cada vez mais sofrimento. Arriscamos ainda uma alegoria sobre o nome que ela dá ao cachorro: Vento. Considerando a analogia que fizemos anteriormente sobre a aproximação entre a personagem violentada e o pássaro morto, machucado, o “vento” poderia ser entendido como um incentivo a esse “voo” interrompido, como uma esperança de que a existência pode transcorrer normalmente, apesar da dor. O vento, para um pássaro ferido, pode funcionar como impulso para se arriscar a voar novamente. Essa leitura só é possível devido ao fato de que a atenuação do sofrimento da protagonista ocorre a partir do momento que ela encontra esse cachorro e passa a viver com ele. Da mesma forma, seu estado emocional e psíquico se deteriora a partir da morte do animal, culminando em sua morte prematura e solitária.

É importante destacarmos que os silêncios da protagonista são diversos porque diversos são seus sentidos. Como explica Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 27), “as palavras são múltiplas, mas os silêncios também o são”. Tão significativa e significativo quanto a palavra, o silêncio, por não ser observável diretamente, se dispersa nos sentidos mais variados, o que torna sua análise deveras complexa.

Entendemos, aqui, o silenciamento não apenas como uma consequência da violência de gênero, mas também como um sintoma. Se entendemos o silêncio como o contrário do vazio, como múltiplo em seus sentidos, uma mulher silenciada corresponde a uma existência também apagada, a uma supressão de sua subjetividade. Além disso, compreendendo o processo dialógico do discurso, em que através das palavras de um outros podem se identificar, em um eco discursivo, o silenciamento feminino funciona como mais um mecanismo de mascaramento das violências e enfraquecimento da resistência das mulheres diante das agressões. O discurso de uma mulher vítima de violência se ramifica e alcança outras mulheres que também foram vitimizadas, criando um elo de identificação e, conseqüentemente, de indignação, luta e resistência. Assim sendo, a coletividade feminina na luta contra a violência – a sororidade – revela-se ameaçadora ao patriarcado, que não tem interesse em seu fortalecimento. O silêncio significa, sim, e é também uma manifestação do discurso. Mas uma mulher silenciada não torna coletiva a sua dor individual. Sobre esse aspecto revolucionário da voz das mulheres, Perrot (2005, p. 326) deslinda que “apropriar-se do discurso e dominá-lo era [e ainda é] apropriar-se

do mundo e tentar o esboço de uma revolução simbólica inacabada – interminável? – que está no centro do movimento das mulheres. Uma grande aventura, em suma”.

A própria forma como a obra é estruturada já encaminha a protagonista não ao silenciamento, já que para nós, leitoras e leitores, ela narra suas agruras, mas a uma economia de palavras. Embora tenhamos alguns detalhes das violências direcionadas à personagem, a narrativa não ocorre por parágrafos longos, preenchendo as páginas quase em sua totalidade. Os espaços em branco nas folhas são representações desse pouco falar da personagem, o que também transborda de significado. A estrutura da narrativa poética se manifesta de maneira condensada, com frases curtas e fraturadas. Nesse mesmo sentido, a narração temporalmente fragmentada – em que se escolhe algumas idades específicas e outras não são narradas – também aponta para uma seleção do que é necessário ser contado, daquilo que não pode ser esquecido. O próprio conjunto da obra, com suas 165 páginas para narrar temas tão sensíveis, reforça a ideia de que o equilíbrio entre o falar e o não falar é o falar pouco. E esse pouco é impregnado de intensidade, o que corrobora para que a obra se mantenha potente no tratamento de suas temáticas. Como salientado por Tofalini e Amaral (2018, p. 198), “o não escrito, o não dito, a página em branco e suas demais fragmentações, não apenas reconfiguram as folhas impressas, mas influenciam, também, na própria caracterização da narrativa”. Esse silêncio, por fim, no caso da obra analisada, pode ser compreendido como a representação do sujeito desfeito de tal maneira que as palavras talvez não sejam suficientes para expressar tudo aquilo que sente.

5 OUTROS ASPECTOS ESTRUTURAIS DA OBRA

A última seção da pesquisa abordará alguns aspectos estruturais da obra que entendemos serem muito importantes para a discussão realizada até aqui. O primeiro ponto a analisarmos é a escolha por se manter a personagem do romance anônima e as possíveis interpretações que podemos alcançar a partir disso, relacionando esse anonimato aos temas tratados por nós nesta pesquisa e apresentados na obra analisada.

Dispomo-nos também a tratar da organização estrutural do romance de Aline Bei – em narrativa poética – uma organização cheia de significados, de vazios, de hesitações, o que aponta para um planejamento não só narrativo, mas estilístico e visual do romance e da própria escrita da autora.

Por último, mas não menos importante, trouxemos uma análise de alguns aspectos temporais/espaciais na obra a partir do conceito de cronotopo de Bakhtin (2018) e seu círculo, partindo da análise de como essas duas estruturas – tempo e espaço – são indissociáveis e revelam as valorações sociais na junção dessas estruturas, sendo mais que um “pano de fundo” para a narrativa. Para essa análise, selecionamos três cronotopos da obra: a escola, a casa e a estrada, com o intuito de indicar como esses espaços em sua temporalidade dialogam com as violências sofridas pela protagonista, representando, em suma, um recorte do tempo/espaço em que vivemos: o grande cronotopo do mundo. Abordamos as interações entre os cronotopos selecionados e como neles o tempo atravessa a vida da personagem, sua concepção sobre si mesma e seu sofrimento derivado das várias violências.

5.1 A personagem e seu anonimato

É possível observarmos, na literatura contemporânea de forma geral, uma tendência ao anonimato de personagens centrais nas narrativas. Em um romance de tanta densidade como *O peso do pássaro morto* (2017), em que os sentidos emergem não só das palavras, mas das faltas, dos vazios, das ausências, entendemos ser relevante discutirmos, mesmo que de forma breve, o fato de a protagonista não ser nominada. Nós, leitores e leitoras, temos acesso ao que há de mais íntimo de sua trajetória, embora não saibamos seu nome, o que em nossa sociedade é um dos primeiros recursos para que se identifique alguém de forma mais pessoal. Outros personagens como seu Luís e dona Rosa, como as amigas Carla (da infância) e Paula (da adolescência), Pedro, Lucas e Bete, a cunhada Joana e o neto recém-nascido Carlos Eduardo são identificados. Até mesmo o cachorro Vento recebe um nome quando adotado. Diante disso,

a própria construção narrativa nos instiga a considerar o anonimato de uma protagonista, que conta em primeira pessoa sua vida de forma tão intimista e escancarada. Finol (2016), ao tratar da relação entre identidade e anonimato na obra de José Saramago, indaga:

Por que essa dessemantização, essa redução do nome? Por que apagar do personagem importante seu nome? Uma hipótese preliminar é que, de fato, o autor não deseja tingir semanticamente o personagem, pois deseja identificá-lo através de suas descrições e ações, em lugar de marcá-lo, desde o início, com um nome que, queira ou não, traz consigo conotações culturais (Finol, 2016, p. 14).

A primeira hipótese que trazemos é que esse anonimato da protagonista provoca uma aproximação mais eficiente entre o(a) leitor(a) e a personagem. Ao tratar de si mesma sem se identificar de forma específica, a narrativa pode acabar por promover, para além dessa aproximação, uma identificação entre leitor(a) e o que é narrado, num confronto de horizontes que se alcançam ou pelo viés da empatia ou pelo reconhecimento de si em algum evento narrado. Isso se torna possível porque uma protagonista anônima como a de Aline Bei tem o peso de representar um coletivo, uma vivência que não é só dela, mas que infelizmente se assemelha à história de várias mulheres reais. Dada a trágica e mórbida realidade em que vivemos, no que diz respeito aos altos índices de violência contra as mulheres ano após ano, como já exemplificado em vários momentos deste trabalho, são várias também as vítimas que permanecem anônimas, que não viram notícia, que não são vistas mesmo após a tragédia: são apenas números.

Ao mesmo tempo em que fazemos essa interpretação, entendemos também que esse anonimato pode se tratar de um recurso narrativo para que o foco recaia na condição da protagonista enquanto mulher na sociedade e a representação da sua posição de vítima, e não de outros aspectos de sua subjetividade, da construção de sua pessoa. Como vítima da violência de gênero, sonhos foram enterrados, o corpo foi violado, uma vida inteira destruída. Nessa conjuntura, o nome pouco importa e em nada altera o que ocorreu. O anonimato reitera esse destaque para as circunstâncias que norteiam a narrativa, sem que nós caiamos em desvios que tornem nossos olhos atentos àquilo que realmente importa.

Em consonância a essa ideia, somam-se a invisibilidade, o silenciamento, o apagamento e o esquecimento aos quais a protagonista é condenada após sofrer as violências. Dessa forma, o anonimato pode ser interpretado também como um recurso estilístico da narrativa que mais uma vez reforça esse processo de desumanização pelo qual as mulheres vítimas da violência são expostas. Ser anônima, aqui, torna-se um efeito da condição social da protagonista.

Uma outra suposição que aventamos a respeito do anonimato da personagem liga-se ao estado instável do ser dessa mulher violentada, da identidade em crise. A busca pela superação do trauma que muda o rumo de uma vida inteira é uma constante; a busca por tentar exercer a maternidade, apesar do trauma, é incessante; o aprofundamento da tristeza, do quadro depressivo e do definhamento psicológico está sempre em movimento. Nessas transformações inexoráveis às quais foi forçada, a protagonista coloca-se em um lugar de contínua busca: de resgatar-se do que viveu, de aproximar-se do filho, de tentar viver e ser minimamente feliz apesar de tudo. Nessa demanda contínua, de uma identidade em constante transformação, o nome, que tem caráter fixo, não tem relevância. Dizemos mais: um nome não importa a uma existência fadada à falência do ser.

Ainda, trabalhamos com a hipótese que, pelo fato de a narrativa ter caráter testemunhal, em que nos tornamos os únicos conhecedores dos fatos além da própria protagonista, não nos contar seu próprio nome pode funcionar como um escudo da vítima contra o julgamento alheio, contra a vergonha em se expor com tantos detalhes. É a segurança em poder dialogar com um(a) leitor(a) que não poderá, sob hipótese nenhuma, julgá-la ou culpá-la, como ocorre recorrentemente em nossa sociedade, já que não sabemos seu nome: temos conhecimento apenas dos fatos.

Encerrando essa breve discussão sobre a ausência de um nome próprio para a protagonista, acreditamos se tratar de um recurso estético e estilístico eficaz utilizado pela escritora, pois coincide com o todo da obra, que envolve essa existência apagada, esquecida e da violência velada que acontece nos lares, de mulheres que, assim como a protagonista, são invisibilizadas e silenciadas pelos mecanismos de violência que lhe apagam, muitas vezes, mais que o nome: a própria vida.

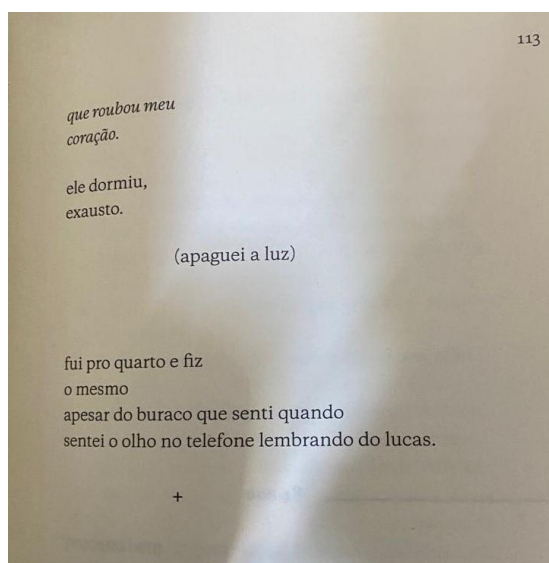
5.2 A estrutura do romance: a narrativa poética

O peso do pássaro morto (2017) é um significativo exemplo de como o romance, como gênero literário em constante evolução e transformação, adere a outras formas e testa estruturas de modo a se reinventar a narrativa, de alcançar novos sentidos por meio de variadas técnicas. Aline Bei organiza a obra em uma narrativa poética, impregnando as páginas com palavras cuidadosamente grafadas e alojadas, desmembrando frases, conferindo tonicidade à leitura, conforme acompanhamos a narrativa. Quando questionada sobre como surgiu a ideia de escrever um romance em versos, a autora explica:

Essa ideia vem muito mais de uma investigação que se iniciou bem antes do livro. Que é uma investigação de página mesmo, de espaço e também de voz. Da minha voz narrativa. *Eu venho do teatro então eu acho que a voz e o espaço são duas coisas elementares dentro da construção cênica* e quando eu migrei para as letras não me desvinculei totalmente – ou quase nada – do meu repertório no teatro. *Eu escrevo como uma atriz faria*, muito menos do que como uma escritora faria. E fico em busca desse posicionamento do espaço para tentar fazer a minha história ecoar de uma forma teatral, acho que essa é a palavra. Imagino sempre que estamos nessa caixa preta do teatro contando uma história que, na verdade, o que sobe, o que fica na superfície, é muito menos importante do que aquilo que está submerso. *É como se as palavras escondessem uma coisa que é essencial*. Elas estão contanto, elas têm um ritmo, mas a história está por baixo dela, está por dentro dela, na carne. Acho que isso tudo faz parte da minha investigação. Quando eu decido escrever uma história mais longa, que é como eu costumo chamar, isso foi se instalando também nos livros. Sinto que é uma pesquisa de uma vida. É o que vou me debruçar como artista na página por todo o meu percurso de escrita. Essa relação do espaço, da voz, da palavra e do silêncio. Acho que faz parte mesmo do meu projeto como artista (Bei, 2022, s/p).

Para além da liberdade que a literatura contemporânea oferece aos escritores e às escritoras, fica elucidado, pela fala da autora, a forte influência que o teatro exerce sobre a sua escrita, sendo possível perceber, na estrutura do romance, algumas características do próprio texto dramático, como a predominância de falas, em que tudo o que sabemos sobre a narrativa nos chega pela voz e ações dos personagens. Temos um exemplo dessa influência do teatro no texto da autora na imagem a seguir, em que a frase “apaguei a luz” está entre parênteses, lembrando as rubricas do texto dramático, indicando algo não que precisa ser dito pela protagonista, mas uma ação realizada por ela na cena:

Figura 06 – Representação da influência do texto teatral na narrativa de Aline Bei



Fonte: Bei, 2017, p. 113.

Os espaços em branco, portanto, também devem ser lidos, pois marcam o tom com que as frases são ditas, assinalam as interrupções e hesitações de uma protagonista que desabafa conosco. É como se essa forma de estruturar a narrativa, em Aline Bei, nos compelissem a ler o que é escrito para enfim alcançar aquilo que não foi. Novamente, comprova-se a relação harmônica entre forma e conteúdo na elaboração da narrativa, já que, como discutido até aqui, trata-se de uma história de silêncios e apagamentos.

Sobre essa dificuldade em se concluir características específicas para esse tipo de estrutura, Pires (2006, p. 65) defende:

Penso que cada ser humano – e cada artista, principalmente – vê o mundo sob luz diferente, mas procurando sempre as ressonâncias universais. Penso também que, assim como o “romance lírico”, nenhum outro tipo de romance segue ou obedece a uma forma pré-determinada. Tais questões preliminares, portanto, não bastam para a caracterização da narrativa poética (Pires, 2006, p. 65).

A combinação entre prosa, poesia e elementos do teatro fazem da obra um terreno fértil para inesgotáveis análises, o que corrobora para o arremate de uma narrativa profunda, para além do que é dito, e para a construção de uma protagonista que se revela na complexidade, tanto dessa narrativa quanto de todas as situações infelizes pelas quais passa. Nessa liberdade criativa, outros gêneros adentram a narrativa poética da autora: cartas, bilhetes, redações de escola, canções e, até mesmo, o epitáfio na lápide da protagonista. Em suas diferenças, todos esses gêneros textuais coadunam para a mesma enunciação do abandono, do sofrimento e do silêncio. Não se trata de estruturas invasivas no texto, mas de diferentes formas de progredir a narrativa sem uma linha que demarque uma ruptura de transição entre um e outro gênero, como se fosse uma necessidade legítima do próprio texto.

Isso se torna possível porque a narrativa poética traz consigo a ideia de manutenção do fluxo de consciência da protagonista, de forma que, quando se lê um verso – ou, como diria a autora em uma de suas entrevistas, “uma frase quebrada” – é necessário se ler o próximo para que a frase esteja completa.

Nesse movimento constante em que somos “puxados” pela necessidade de ler o próximo verso, e depois o próximo e assim sucessivamente, instaura-se uma dinâmica de leitura em que o tempo da narrativa, às vezes, é pausado para que a protagonista possa expor aquilo que há de mais íntimo de si mesma, suspendendo alguns fatos e retomando-os sem que possamos sentir de fato essa interrupção. Segundo Guacira Marcondes Machado (1998, p. 277), “a descontinuidade entre o tempo da crônica e o tempo interior é que faz a narrativa poética”. Esse

é mais um aspecto da narrativa que aproxima protagonista e leitor(a), como se estivessem diante de uma conversa espontânea, com uma fluência de diálogo possível entre interlocutores(as) que têm garantido um grau significativo de proximidade. Em suma, a forma como o texto se organiza reflete a empreitada incessante que a protagonista empreende no resgate de si mesma. Por sua vez, os espaços em branco funcionam como momentos de respiro para ela seguir em frente quando não se encontra.

A narrativa poética em *O peso do pássaro morto* (2017), então, representa mais do que uma forma textual e estilística, sendo uma necessidade, já que essa estrutura traz à tona a voz da protagonista que, em seu silêncio contínuo, mantém-se predominante na narrativa, exceto no capítulo póstumo, em que um narrador em terceira pessoa encerra a narração dos fatos. Assim, podemos entender que a narrativa poética evoca aquilo que há de mais subjetivo na personagem, ressaltando o caráter oral dessa narrativa, entre palavras e espaços vazios, efeito que não se produziria da mesma forma caso fosse narrado em uma estrutura de paragrafação tradicional.

Essas breves considerações sobre a atuação da narrativa poética no romance de Aline Bei asseveram um trabalho de lapidação da palavra, de formas próprias de se fazer escritora hoje. Revela também a grandiosidade da obra pela infinidade de recursos estilísticos e narrativos que, como em uma dança, se comunicam, se complementam e deslindam um trabalho primoroso com a linguagem literária.

5.3 O tempo-espaço na narrativa: os cronotopos da escola, da casa e da estrada

Em reflexões dispostas em *Teoria do romance II*, em as “As formas do tempo e do cronotopo”, Bakhtin (2018) estabelece o cronotopo como uma dimensão extralinguística abrangente que fundamenta a atmosfera axiológica do discurso. O cronotopo define-se pela relação indissociável, embora não fusionada, entre as dimensões tempo e espaço. Essa interligação essencial confere a unidade artística à obra literária, correlacionando-a à sua realidade autêntica. Da mesma forma em “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”, Bakhtin (2011, p. 225, grifos do autor) reflete sobre a “capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo” e da obra. Nesse sentido, o preenchimento do espaço em Goethe não é um fundo imóvel, mas um todo em formação, um acontecimento que permite ler os indícios do tempo histórico e imediato, da natureza, da cultura de uma época, do simbólico, dos valores humanos, o que demonstra como o cronotopo consubstancia a produção artístico-literária.

O cronotopo, assim, é definido como manifestação da “interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (Bakhtin, 2018

[1937-1939], p.11). Tais relações são intrinsecamente ligadas e consistentemente “tingidas de um matiz axiológico emocional” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p.217), que se reflete e refrata à obra, a partir do possível compartilhamento de valores entre autor-leitor-tema (Volóchinov, 2019b [1926]). Assim, “os visíveis indícios complexos do tempo histórico” (Bakhtin, 2011, p. 225) são vestígios da criação da humanidade. Das cidades às ruas, às casas, à organização social, as contradições socioeconômicas, políticas, morais, culturais, os contrastes (des)revelam-se na obra como elementos de interpretação autoral que permitem compreender a vida e os atos complexos, “das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais” (Idem). As imagens criadas pelo artista-romancista apresentam, de modo refratário, as imagens do homem/da mulher em formação no tempo-espaço histórico do mundo, de maneira simbólica, sempre com orientação temática.

Assim, a obra e o universo por ela representado estabelecem uma conexão dinâmica com o mundo real, resultando em um enriquecimento mútuo. O mundo real permeia a obra e seu universo representado tanto durante o processo criativo quanto em sua “vida subsequente, numa renovação permanente pela recepção criadora dos ouvintes-leitores” (Bakhtin, 2018 [1975], p.231). Os ouvintes aqui não são vistos como passivos receptores da obra, mas como coparticipantes ativos na produção de sentidos.

Bakhtin (2018 [1937-1939]) postula a existência de um cronotopo fundamental (o grande cronotopo) que situa a obra em sua totalidade de sentido e permite a assimilação do tempo histórico e real pela literatura, não como num espelho plano, mas como reflexo e refração em representação, de modo que “por trás do mundo do romance sempre há um mundo novo, integralizado” (Bakhtin, 2011, p.249). Concomitantemente, a obra é constituída internamente por uma multiplicidade de cronotopos menores que refletem o maior e se vinculam a temas específicos. Esses cronotopos secundários, ou pequenos cronotopos “podem incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar-se, confrontar-se, contrapor-se ou encontrar-se em inter-relações complexas” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p.229). Como discute Bakhtin (2011, p. 245), ao analisar a obra de Goethe, o poder do tempo é “um poder eficaz-criador. Tudo – desde a ideia mais abstrata até o fragmento de uma pedra à beira de um riacho – leva em si a marca do tempo, está saturado de tempo e nele ganha sua forma e sentido”.

As interações entre os pequenos cronotopos internos à obra estabelecem um caráter dialógico geral na literatura, promovendo um diálogo contínuo entre distintas configurações de tempo-espaço na cultura e na esfera socioideológica. Isso é crucial para a apreensão de práticas e representações de imagens de sujeitos e objetos (Huff, 2021). Desse modo, as interações

dialógicas suscitadas na e pela obra (envolvendo autor, leitor e ouvinte) são intrinsecamente cronotópicas.

Assim, Bakhtin (2018) enfatiza que a concretização dos indícios do tempo em segmentos espaciais específicos viabiliza a construção da imagem tanto dos acontecimentos quanto dos sujeitos inseridos no mundo. O cronotopo, portanto, constitui um substrato fundamental para a representação dos eventos, devido a uma “condensação especial e à concretização dos sinais do tempo do – tempo da vida humana, do tempo histórico – em determinados trechos do espaço. É isso que cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo” (Bakhtin, 2018, p.227). Essa característica permite a visualização concreta da ação, visto que o cronotopo condensa os elementos temporais e espaciais de uma forma singular. Por conseguinte, ele “serve como ponto preferencial para o desencadeamento das ‘cenas’ no romance” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p.227).

Exemplificando essas noções, Bakhtin (2018 [1975]) analisa o(s) cronotopo(s) dos/nos romances gregos e na obra de Goethe (Bakhtin, 2011). O grande cronotopo dos romances gregos, por exemplo, está enraizado no tema da aventura e da jornada, que ultrapassa a mera movimentação geográfica, funcionando como exploração de destino e da identidade. Como exemplos de pequenos cronotopos no romance grego, temos o cronotopo do encontro no romance aventureiro, que “exerce funções composicionais na literatura: serve de ponto de partida, às vezes de culminância ou até de desfecho (final) do enredo” (Bakhtin, 2018 [1937-1939], p.29), na definição do destino das personagens. O cronotopo da estrada, por sua vez, “indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens” (Amorim, 2008, p.102). A estrada, como espaço de encontro, insere-se no tempo, permitindo o cruzamento casual de indivíduos de diferentes esferas sociais e geográficas, de modo que as disparidades são momentaneamente mitigadas e os destinos se interligam de maneira complexa e palpável. Assim, os pequenos cronotopos possuem um duplo significado: funcionam como “centros organizacionais dos acontecimentos basilares que sedimentam o enredo do romance” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p.226). Eles não são meros cenários, mas componentes fundamentais na construção artística da trama, onde os nós do enredo são atados e desatados.

Para explicar as relações tempoespaciais na obra de Goethe, Bakhtin (2011) parte do contexto do Iluminismo clássico, época em que o tempo era visto como uma sucessão linear ou um ciclo eterno e imutável, lógica que Goethe subverte. Ao observar o mundo agora posto como redondo e global, o autor percebe que o tempo não é algo que passa sobre as coisas, mas algo que pulsa dentro delas. Assim, estabelece a transição do conceito de natureza como produto

estático para natureza como força criadora. A tese goethiana sobre a visibilidade ancora-se numa observação intuitiva que não separa o sujeito do objeto.

O olhar dinâmico de Goethe ancora-se na analogia de que se a terra é redonda e o horizonte é curvo, o olhar deve ser móvel. Assim, para ver um objeto é preciso entender sua trajetória. Ao observar uma montanha, por exemplo, ele não vê uma massa de pedra estática, mas um evento geológico dinâmico. As montanhas pulsam na sua representação literária, porque são o resultado de forças climáticas em constante ajuste, ao mesmo tempo em que influenciam o clima. Para Goethe, a forma é o tempo que se tornou visível. Uma árvore não está ali; ela acontece ali. As camadas do tronco, a inclinação dos galhos e a variação das folhas nas estações são registros históricos do clima e da vida. Quando Goethe descreve o modo de vida italiano, vê como o clima da Itália molda o caráter, o trabalho e o prazer do povo. O tempo dos costumes é a resposta humana ao tempo da natureza. Esses são exemplos de como as relações tempoespaciais são inseparáveis para Bakhtin (2018 [1975]) e de como o grande tempo, fio condutor do cronotopo, se inscreve nos diferentes espaços, seja nas representações mais gerais que constituem o todo da obra seja nas representações tempoespaciais menores, específicas dentro da obra, tingindo-a de determinados matizes axiológicos emocionais.

No quadro do grande cronotopo bakhtiniano, a produção de sentido ocorre na interação viva entre o autor-criador e o leitor. O primeiro ancora a obra em suas referências culturais e espaciais (cronotopo do autor), enquanto o segundo exerce uma percepção ativa, compreendendo o discurso por meio de suas próprias coordenadas tempo-espaciais e ideológicas. Portanto, a obra não é um objeto estático, mas o ponto de encontro de horizontes cronotópicos e ideológicos em constante tensão dialógica. Toda obra, portanto, é um enunciado dinâmico e vivo que veicula vozes e sentidos que ultrapassam seu suporte físico, instigando um diálogo interno na consciência do leitor, mediado pela entonação valorativa/expressiva e social. A distinção entre o mundo real e o mundo representado é nomeada por Bakhtin (2018 [1937-1939]) como mundo criador – esse espaço de interação dinâmica entre os mundos do autor e do leitor e do tema.

Bakhtin (2018, p. 231) separa o mundo real do representado, mas ressalta que, apesar da “impossibilidade de fusão do mundo representado e mundo do que representa, [...] eles estão indissolivelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação”. Nesse sentido, a posição do autor é crucial: “O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo” (Bakhtin, 2011b [1920-1924], p.177). Assim, a criação literária é concebida como um “momento desse acontecimento” (Bakhtin, 2011, p.176), processando e manifestando os valores e as experiências da sociedade.

Faraco (2020) ratifica a concepção bakhtiniana de que a autoria se estabelece quando o autor assume uma posição discursiva/axiológica específica, tornando-se um autor-criador, cujo posicionamento é moldado pelo gênero discursivo e pelo contexto sociocultural. A obra atua como mediadora dessa relação e seu conteúdo, além de ser cronotópico (Acosta-Pereira; Oliveira, 2020), é formalizado pela mobilização estética que, no gênero romanesco, articula a heterodiscursividade. Dessa forma, no cronotopo artístico-literário, observa-se a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto no emaranhado de vozes do autor, do narrador, das personagens. O tempo se “adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história” (Bakhtin, 2018, p.12).

Conforme Amorim (2008), a noção de cronotopo está intrinsecamente ligada à noção de sujeito, pois “a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem [e de mulher]” (Amorim, 2008, p.102). A apreensão do tempo na obra é, portanto, essencial para a compreensão do desenvolvimento e da transformação dos personagens, oferecendo uma análise das complexas interações entre os indivíduos e seus contextos de vida, como ocorre em *O peso do pássaro morto* (2017).

Já Morson e Emerson (2008) argumentam que um gênero discursivo, ao estabelecer normas e pressupostos comunicativos, simultaneamente cria expectativas cronotópicas. Essas expectativas moldam a estrutura e o conteúdo dos enunciados, influenciando diretamente a dinâmica das interações comunicativas. Assim, ao tratar da obra de Rebelais, Bakhtin (2018, p. 119) define e exemplifica o romance “como um todo único, penetrado pela unidade da ideologia”. É o que acontece com a obra *O peso do pássaro morto* (2017), toda penetrada pelos diversos e amplos matizes que envolvem a violência contra as mulheres na sociedade brasileira.

A partir do exposto, nosso intento é compreender como o cronotopo se configura de maneira singular em *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, fundindo a forma poética com a densidade temporal da vida da protagonista. A obra não apresenta o tempo como uma linha contínua e suave, mas como uma sucessão de fraturas espaciais e emocionais.

Dentre os vários espaços enunciados na obra, foram selecionadas três representações cronotópicas na intenção de analisarmos suas relações com os episódios de violência sofridos pela protagonista do romance, de forma a deslindarmos como esses cronotopos, enquanto testemunhas da violência de gênero, são apropriados pela lógica patriarcal no sentido de manter seu domínio sobre o corpo e sobre a vida das mulheres. Por fim, analisamos como esses recortes do grande cronotopo que é o nosso mundo, são assimilados no todo estético da obra.

5.3.1 O cronotopo da escola: reflexo e refração social da violência aprendida, reproduzida e infringida

A escola é o cronotopo no qual a protagonista sofre as primeiras agressões verbais, como já mencionado e analisado anteriormente. Os colegas da escola não só incitam a violência verbal e, conseqüentemente, psicológica, como dela também participam: “tinha conhecidos do colégio no show da banda/moda./ alguém/ tirou 1 foto do beijo triplo/ e mostrou pro Pedro na segunda-feira que, aos/gritos, socou o ar dizendo:/ - puta” (Bei, 2017, p. 52). Ao se unirem a Pedro para hostilizar a protagonista, unificam as vozes do eixo íntimo da vida (representado por Pedro) ao grande eixo social (representado pelos colegas), amarrando os discursos de forma a uniformizá-los no mesmo intento: corrigi-la, coagi-la e discipliná-la.

Os alunos da escola, embora ainda muito jovens, já têm bem solidificadas em si a ideologia patriarcal, já que enxergam na protagonista uma pessoa que merece a situação vexatória que lhe foi imposta; mais que vexatória, é violenta, já que é planejada para ferir, provocar, além da vergonha, o sofrimento. Esses jovens, situados nesse cronotopo, que é o ambiente escolar, mostram como a opressão funciona e como a cultura é absorvida no decorrer do tempo, desde a idade mais ínfima, de modo que adolescentes, ainda no ensino médio, já tenham apreendido mecanismo de violência de gênero sem nem ao menos terem sido apresentados a esse termo. As ofensas dirigidas a Pedro, no ambiente escolar, o inflamam para que todos, juntos, pudessem agredir a protagonista verbal e psicologicamente, em uma espécie de acordo que visa reestabelecer a ordem vista como natural. Como salientado por Laraia (2001, p. 35),

A nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, sempre nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade (Laraia, 2001, p. 35).

A escola, então, funciona como o espaço em que se reforça, ainda em pessoas em desenvolvimento – físico, intelectual, mental, etc. – a cultura de violência contra as mulheres, um mecanismo também de manutenção do *status quo* social. Historicamente, a escola em si foi (e em muitos casos continua sendo) um espaço de segregação entre meninos e meninas, em que o currículo, para eles, era ampliado, enquanto que para as meninas o ensino se detinha ao currículo básico (Bernardes, 2021). Situando no tempo, é importantíssimo destacarmos que de 1500 a 1827 a educação era direito exclusivo dos homens, já que as mulheres, de acordo com a

Lei Portuguesa, pertenciam ao *imbecilitus sexus*¹⁹, ideia essa que persistiu no Brasil colônia. Foi apenas em 1827 que as meninas foram autorizadas a frequentar escolas no Brasil pela primeira vez, a partir da Lei Geral. De acordo com Vasconcelos *et al* (2021, p. 4), “[...] a educação das mulheres limitava-se a aprendizagens baseadas em ser capaz de ler e de escrever, tocar piano, cozer, bordar, além de outras ‘tarefas do seu sexo’”. Ainda nesse aspecto discriminatório, enquanto os meninos tinham acesso à intelectualidade, os conteúdos destinados às meninas eram “bom comportamento e a higiene, a leitura de fábulas, poesias e guias femininos para meninas, entre outras obras permitidas, por não oferecerem risco de comprometerem a “ingenuidade” natural da mulher” (Vasconcelos *et al.*, 2021, p. 4).

Percebe-se, com isso, que a escola enquanto espaço e instituição sociocultural, tanto na narrativa quanto na História, desempenha a função de reverberar formas de violência e reproduzir as desigualdades de gênero, seja de forma mais sutil (negando a elas o direito ao conhecimento científico e intelectual) ou explícita (assim como Pedro e os demais colegas se sentem à vontade para fazê-lo). Nesse sentido, recorremos ao conceito de cultura, já que a compreensão desta se configura como uma ferramenta de atuação contra a naturalização da violência de gênero. Em consonância com Cuche (1999, p. 10), “a noção de cultura se revela então o instrumento adequado para acabar com as explicações naturalizantes dos comportamentos humanos”. Essa mesma educação que segrega é aquela que, para Poulin de la Barre, ainda em 1673, seria o meio de combater a desigualdade sexual, por isso essa educação ser uma das principais reivindicações tanto na primeira quanto na segunda onda do feminismo (Garcia, 2011).

O espaço da escola reflete como o tempo, dimensão que se derrama sobre esse ambiente, é também o fio condutor que aponta índices de identidade sobre o que é ser mulher não apenas nesse cronotopo, mas fora dele. O tempo que deságua na escola, é o mesmo que perpassa outras instituições, como a igreja, os lares, e outros redutos da vida cotidiana que disseminam e colocam em funcionamento o uso da violência como forma de manutenção do poder masculino. Sobre a instituição escolar e seu papel histórico na subjugação das mulheres, Figueiredo (2020b, p. 17) explica que

Como o princípio de perpetuação da relação de dominação se dá em instâncias como a escola e o Estado, percebe-se hoje no Brasil a insistência das forças conservadoras em impedir a ampla discussão nas escolas de questões políticas e de gênero através de projetos de lei chamados na mídia de “escola sem partido” e “contra a ideologia de gênero”. Eles querem delegar toda a

¹⁹ O “sexo imbecil”, classe da qual faziam parte as mulheres, as crianças e os doentes mentais.

formação de crianças e adolescentes à família quando é justamente no seio da família que acontecem mais frequentemente o abuso sexual, a intolerância e a discriminação (Figueiredo, 2020b, p. 17).

A escola é, então, um microcosmo do grande cronotopo que é o mundo, a sociedade em que vivemos. Apesar dos ganhos conseguidos nesse espaço ao longo do tempo – como a educação mista, o currículo igualitário a meninas e meninos – ainda resistem, muito potentes, noções e comportamentos desiguais no que diz respeito à compreensão do que é ser homem ou mulher na sociedade. Do mesmo modo, apesar dos direitos alcançados pelas lutas feministas no passado e as constantes lutas femininas no presente para a manutenção desses direitos, ainda vemos imperar a normalização da violência contra as mulheres e relativização de crimes que vitimizam corpos com base na ideia de gênero. A escola é, assim, um cronotopo que refrata opressão, controle e misoginia.

5.3.2 *O cronotopo da casa: abuso, trauma e dor*

Em *O peso do pássaro morto* (2017), é no espaço domiciliar que a barbárie toma proporções maiores. O estupro é a violência mais invasiva ao território mais íntimo do outro: o corpo. Simboliza, portanto, a dominação, a disciplina e a destruição desse corpo que, na visão do dominador, pertence à mulher apenas enquanto lhe for permitido.

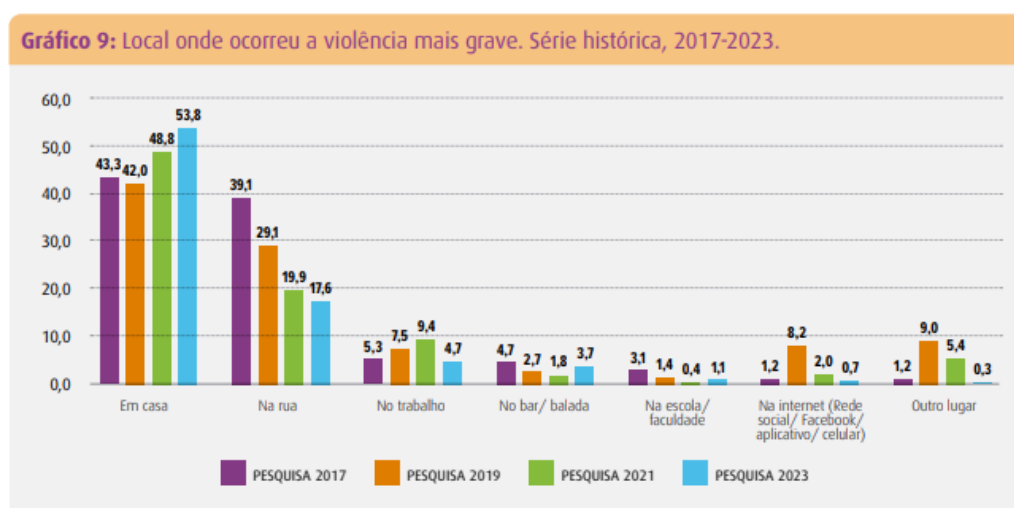
É de suma importância frisarmos que o estupro ocorre dentro da casa da vítima. A casa, que deveria ser o primeiro lugar quando falamos em segurança, é o espaço-testemunha da violência sexual: “quando abri a porta/ o Pedro/ tinha 1 Faca/ que colou no meu/ pescoço” (Bei, 2017, p. 58). O lar por muito tempo foi o único espaço possível para as mulheres. Era nesse espaço privado da vida cotidiana que a mulher devia desempenhar seus papéis sociais: de filha, esposa, mãe. Recatada e guardada debaixo do teto da família, a mulher estaria, em tese, livre dos perigos e das violências que poderiam lhe acometer. O homem, para além do espaço privado do lar, tem acesso ao espaço público da vida cotidiana: o trabalho, as ruas, a escola/faculdade. A socialização decorrente das relações era permitida somente a ele. É ilógico, no mínimo irônico, que a personagem seja abusada sexualmente exatamente dentro da própria casa.

Estabelecendo-se um diálogo entre o cronotopo representado na obra e o grande cronotopo do Brasil na atualidade, o gráfico abaixo, pertencente ao relatório *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil* (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025), aponta que, no período correspondente ao relatório – março/2024 a março/2025 – a casa continua sendo o local de ocorrência da violência mais grave que sofreram desde a primeira edição do relatório

em 2017. Na última edição do mesmo documento, 57% das mulheres apontaram os lares como cenário para essa violência. Diante disso, a situação representada no romance não consiste na fabulação de uma violência, mas de uma realidade grotesca que cerceia a circulação das mulheres nos espaços públicos para violentá-las e matá-las dentro de seus próprios lares.

Os gráficos a seguir apresentam, respectivamente, os números expressivos referentes à casa como o local onde ocorreu a violência mais grave se comparados aos números referentes aos outros espaços, e o aumento dos números que elegem o espaço da casa como o local onde ocorreu a violência mais grave na última edição do relatório.

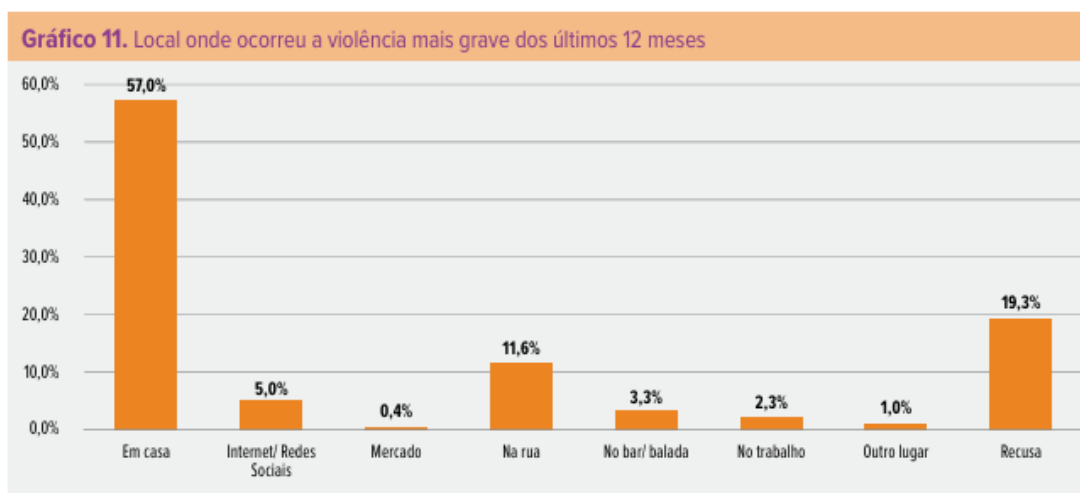
Figura 07 – Gráfico apresentando os elevados índices que apontam o ambiente doméstico como o local onde ocorreu a violência mais grave entre 2017 a 2023



Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha. Pesquisa Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil, edições 1, 2, 3 e 4; 2017, 2019, 2021 e 2023. Só mulheres.

Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha, 2023.

Figura 08 – Gráfico apontando que, também na última edição do relatório, o ambiente doméstico continua sendo o local onde ocorreu a violência mais grave



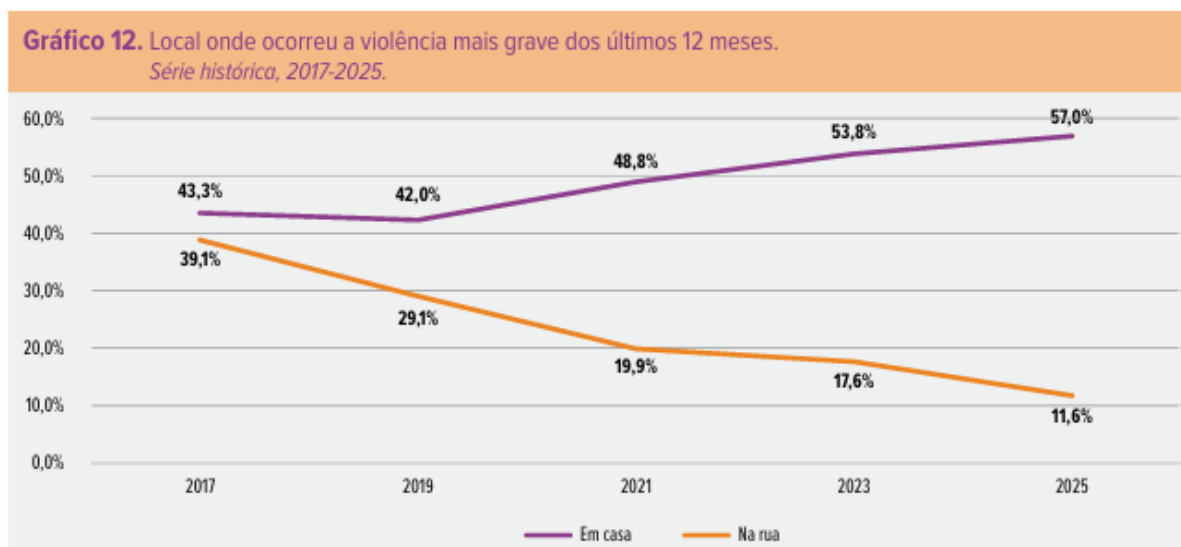
Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha. Pesquisa Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil, edição 5, 2025. Só mulheres que foram vítimas de violência ou agressão nos últimos 12 meses, resposta estimulada e única, em %.

Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha, 2025.

É relevante destacar, também, nos dois gráficos, a queda dos índices que apontam as ruas como o local da violência mais grave. Diante dessa dicotomia casa/rua e do aumento dos números relacionados a um e a diminuição das estatísticas relacionadas ao outro nos últimos anos, levantaremos aqui algumas reflexões.

A primeira delas é que parceiros e ex-parceiros continuam sendo os principais agressores, por isso o espaço da casa é mais conveniente, por ser mais privado que os ambientes públicos. Além disso, é no ambiente doméstico que a violência pode ser mais comumente confundida com afeto, cuidado e proteção. Outra reflexão nossa, mais otimista que as outras, refere-se ao trabalho educativo exaustivo que se faz de conscientização sobre a violência contra as mulheres, o que pode desencorajar alguns homens, em espaços públicos e sob a vista de terceiros, a agredirem mulheres. Um terceiro gráfico exemplifica de forma mais elucidada esse aumento exponencial dos casos de violência contra as mulheres no ambiente doméstico e a tendência à queda dessas ocorrências nos espaços públicos de 2017 a 2025:

Figura 09 – Gráfico comparando o aumento de casos de violência mais grave ocorridos em casa e na rua



Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha. Pesquisa Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil, edições 1, 2, 3, 4 e 5; 2017, 2019, 2021, 2023 e 2025. Só mulheres que sofreram agressão nos últimos 12 meses, resposta estimulada e múltipla, em %.

Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto Datafolha, 2025.

A lógica de limitar a mulher ao espaço doméstico sob o pretexto de protegê-la cai por terra tanto quando olhamos para a narrativa de Aline Bei quanto nos concentramos nos dados estatísticos que perpassam o mundo, esse grande e problemático cronotopo em que nos inserimos no momento dessa pesquisa. Independentemente se na ficção ou na realidade social, nem mesmo a casa é um ambiente seguro à mulher, seu corpo e sua dignidade. À mulher, não cabe o ser ou o estar, pois o seu existir no mundo é tomado como pretexto para a violência. A circulação da mulher pelo mundo não é livre, com base no discurso da proteção, discurso esse que é contestado tanto nos números quanto no romance. Essa dinâmica social enseja, como dito nas palavras de Perrot (2005), a lógica do “agredir para ser necessário proteger”, inserindo corpos femininos em um eterno *loop* de violência e dominação, incidindo no desmonte da independência feminina e de sua capacidade de ocupar o lugar de agência do seu existir no mundo. Baseado na premissa da necessidade de ser protegida ou da possibilidade de ser violentada, a figura masculina cumpre seu papel de dominação. Ao vê-la sozinha e vulnerável, ainda que dentro do domínio de casa, Pedro decide por violentá-la. A casa é um cronotopo de confinamento, silenciamento e violência brutal, assim como o próprio corpo se torna um cronotopo de abuso, objetificação, ódio, punição.

É relevante entendermos que, antes de invadir o corpo da personagem, Pedro invade a casa, o território físico. Pedro exerce, enquanto dominador, uma dupla dominação, desterritorializando-a primeiro da própria casa, invadindo o seu lar, para logo em seguida desterritorializá-la de si mesma. Se há uma dupla invasão, há também um duplo cativo: a

casa e o corpo violado. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 197), “a casa é também um símbolo do feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal”. No entanto, para se reforçar os papéis de dominação, extrapolam-se todos os limites e negam-se quaisquer simbologias, elucidando o absurdo da violência masculina sobre os corpos femininos.

Bakhtin (2018) elucida que dos grandes cronotopos podem fazer emergir ilimitados pequenos cronotopos, já que cada motivo/tema pode ter a sua própria configuração cronotópica (p. 229). Nesse sentido, ainda no cronotopo da casa, temos um cronotopo mais específico: o chão da casa da personagem, o que reitera a ideia da violência, já que é sobre esse chão que um corpo foi violado de forma brutal. O cronotopo do chão, sobreposto ao cronotopo da casa, reforça a violência e a barbárie com as quais aquele corpo foi tomado à força.

O chão, lugar simbólico onde a personagem é violentada, reforça a subalternização dela, rebaixada e inferiorizada diante do agressor, que sai caminhando tranquilamente após fazer o que faz, enquanto ela permanece no chão, aos destroços: “e eu/ melada O chão/ de ardósia O Pedro/ subiu as calças/ virou as costas/ e saiu” (Bei, 20147, p. 60). A própria caracterização do chão como sendo de ardósia valoriza a esse cronotopo a ideia de frieza e rudeza. O chão, onde se encontram os pedaços do que era um corpo, retoma a condição de dominada da personagem, rebaixada e inferiorizada diante do agressor. Ela, estática, marcada uma vida inteira pelo terror sofrido dentro da própria casa; ele, em movimento, saindo tranquilamente e vitorioso tal qual um caçador que abate sua presa apenas pelo prazer de vê-la cair inerte.

5.3.3 *O cronotopo da estrada: polifonia da dor*

O cronotopo da estrada é um dos mais significativos no percurso da personagem. Quando o filho Lucas cresce, sai de casa para morar em Ouro Preto – Minas Gerais, onde faria a faculdade. Embora fossem distantes como mãe e filho quando moravam na mesma casa, a protagonista decide visitá-lo, correspondendo ao convite feito pelo filho, sem avisá-lo de sua visita, após quase um ano sem vê-lo. E pega a estrada, saindo de São Paulo em direção a Ouro Preto: “a estrada/ pra Minas Gerais/ me engolia,/ a cada curva um órgão a menos, chegando em/ Ouro Preto” (Bei, 2017, p. 96).

Na estrada, indo ao encontro do filho, a protagonista sente medo desse encontro, temendo não reconhecê-lo. As memórias da violência se acentuaram a ponto de ela se distrair no percurso: “Buzinaram./ eu estava invadindo a faixa/ da esquerda./ acenei do vidro pedindo desculpas/ e segui imaginando o lucas como ele estava agora, [...]” (Bei, 2017, p. 97). A estrada se configura, então, como um percurso de memória e reflexão, já que é cronotopo que conduz

a protagonista ao encontro do filho, que é a lembrança viva do abuso sofrido. Por isso, trata-se de um cronotopo que traz à tona as vozes polifônicas, representadas pelo tumulto de pensamentos e lembranças que tomam o discurso interior²⁰ da personagem durante a passagem pela estrada. Interessante é ressaltarmos que esse cronotopo se distancia, nesse aspecto, do cronotopo anterior – o da casa –, já que neste predomina o discurso monológico da dor e do trauma. Na estrada, as vozes se cruzam e se tornam vivas, como em um desabafo e uma tentativa de tentar romper com a dor encarcerada: a mãe que ela foi, a mãe que ela gostaria de ter sido; a trajetória de vida que ela teve, a vida que ela gostaria de ter vivido; o enclausuramento da dor; o esforço de tentar recomeçar.

Enquanto dirige, a personagem pondera se seria inconveniente uma visita ao filho sem avisos, relembra da infância de Lucas, em que ele perguntava do pai e ela contava-lhe a mesma história, inventando que o pai dele nunca soube da gravidez, já que saiu da cidade para fazer faculdade, e que tempos depois morreu em um acidente automobilístico. Ela também lamenta o fato de nunca ter tido coragem de contar para o filho toda a verdade. Ao parar em um posto para abastecer, encontra um grande cachorro, mas que estava muito ferido. Decide oferecer a ele um lanche que estava no carro. Apesar do tamanho do cão, ele se mostra extremamente dócil. Ela decide levar o cachorro consigo: “um animal daquele tamanho,/ como?, ele veio parar aqui. precisa ser leve/ pra ir tão/ longe ou aquele lugar era longe pra mim/ e casa para ele. – seu nome vai ser Vento” (Bei, 2017, p. 107).

Vento no banco de trás do carro, a viagem segue, mas segue difícil. Vento começa a passar mal e acaba vomitando. Mesmo com uma parada na beira da rodovia, o cachorro segue com ânsia, o que faz a protagonista questionar sobre ser possível prosseguir a viagem:

eu não precisava
chegar a lugar nenhum.
ninguém além de mim
estava me esperando em minas gerais.
tanto tempo
sem ver o lucas e ninguém morreu.
além disso
as férias existem,
ele pode passar uma parte delas em casa se quiser
é até melhor do que gastar com hostel agora
e com o vento cheio de
ânsia
a viagem vai ficar

²⁰ Para Volóchinov (2019b [1930]), quando dialogamos internamente, estabelece-se o discurso interior. As vozes de nosso discurso interior, que formam nosso pensamento, não são monológicas, mas dialogam com o interlocutor médio representante de nosso grupo social.

impossível.
 voltei pra estrada. li outra Placa
 com a palavra
 RETORNO (Bei, 2017, p. 109).

Em casa, Vento teve todos os cuidados veterinários e carinho possíveis: “nunca mais ninguém vai te machucar”, diz ela ao cão. A protagonista, embora feliz pelo encontro do novo amigo, se entristece ao lembrar do filho: “[...] o buraco que senti quando/ sentei o olho no telefone lembrando do lucas” (Bei, 2017, p. 113).

A estrada torna-se, então, um cronotopo extremamente simbólico para a narrativa e sua evolução. No caso de nossa protagonista, a busca pela aproximação do filho fruto do abuso que sofreu; a busca por si mesma e pela própria reconstrução enquanto sujeito desmantelado pela violência; o encontro inesperado com Vento, que assim como ela, era cheio de feridas e traumas. De acordo com Bakhtin,

O cronotopo da *estrada*, que se liga a ele [o cronotopo do encontro], possui valor mais amplo, porém um pouco menos de intensidade de valor emocional. No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. [...] Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando caminhos); daí tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico” e etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo (Bakhtin, 2018, p. 349-350, grifos do autor).

A estrada, sendo o lugar do encontro improvável, configura-se então como uma própria metáfora da vida e suas incertezas: planejar um destino, embora não se saiba exatamente o que se vai encontrar logo à frente; sobre a mudança de rotas, sobre a necessidade de muitas vezes parar ou até mesmo retornar ao início. Conciliando essa metaforização do cronotopo da estrada à personagem e a sua história de vida cheia de violências e silenciamentos, podemos perceber o quão importante é esse cronotopo na tentativa dela de se refazer, de tentar aproximar-se do filho, de cuidar de um cão abandonado e muito machucado. Em síntese, ela sai na estrada e, enquanto se move, estabelece-se o que, para ela, é o mais difícil a se achar: o conflito e a busca pela cura de tudo o que sofreu. É nesse espaço, absurdamente coletivo, que ela busca o que lhe é mais particular: o reconstruir-se como mulher e em relação a Lucas, como mãe. Ao encontrar inusitadamente Vento, outra criatura que assim como ela foi vítima de diversas violências, ela

encontra parte do que precisa: alguém que, como ela, conhece a dor da violência e do abandono. Por isso retornam para casa, ela e Vento: espécies diferentes, feridas parecidas. A dor que a personagem sente é tão profunda que ela transfere o cuidado de si para o cuidado do cão.

5.3.4 O grande cronotopo do mundo no todo do acabamento estético de O peso do pássaro morto (2017)

A obra, no todo, ao tratar de diferentes idades da protagonista e sua trajetória atravessada pelas violências que se acumulam sobre ela, constitui-se também como um grande cronotopo biográfico que, em suas fraturas, denuncia a violência e os silenciamentos que essa vítima sofre. A própria forma como Aline Bei trata a passagem do tempo na narrativa, que quase em sua totalidade tem espaçamentos decenais, remete a essas fraturas existenciais da personagem, destacando-se, em cada uma das idades, os sofrimentos correspondentes a cada tempo/idade, o que indica uma vida inteira de traumas, silêncios e solidão. Os 17 anos da personagem fazem parte tanto no cronotopo da escola quanto do cronotopo da casa. Na escola, ao sofrer a violência moral e psicológica, a protagonista passa pela desmoralização e o início de seu processo de dor e silenciamento, que perpassará a sua vida inteira. É aqui que se inicia o seu enclausuramento emocional e psíquico, justamente por se sentir culpada por todo o ocorrido e por isso, não pede ajuda. É na escola que ela conhece a violência de gênero e seus efeitos.

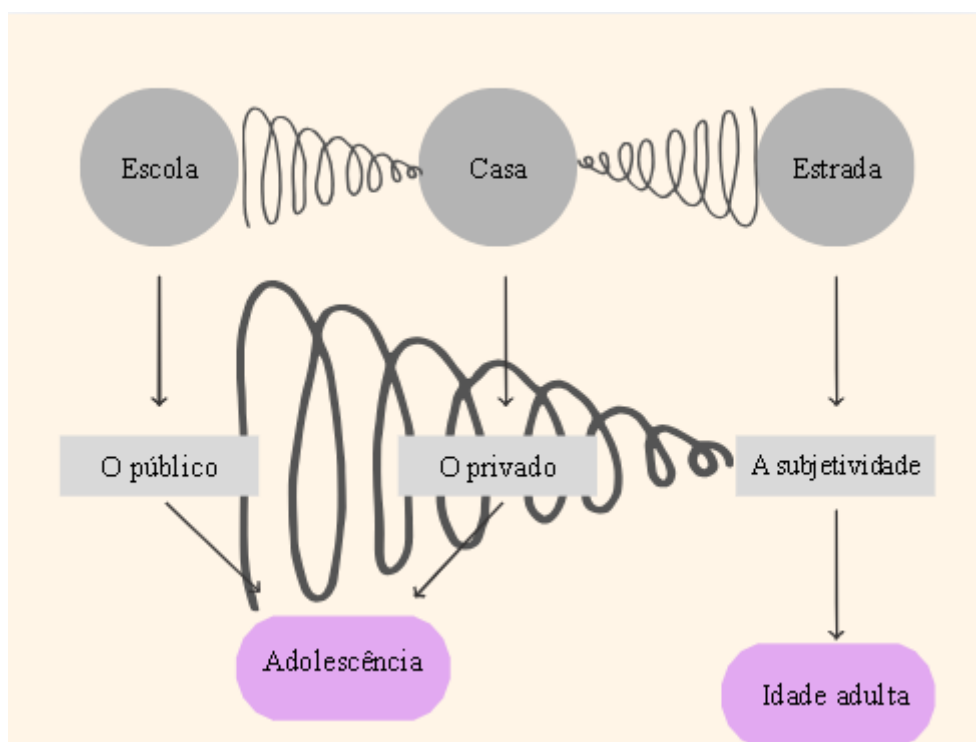
Já o cronotopo da casa, ainda aos 17 anos da protagonista, representa uma ruptura violenta no sentido de quem ela foi e quem ela seria a partir dali, já que se trata do cronotopo em que a violência atinge o seu auge: o abuso sexual e a consequente gravidez. Assim como os espaços se afunilam – da escola para a casa – o sofrimento emocional e psíquico da protagonista se concentram, ganham contornos mais nítidos na narrativa, da mesma forma que ela vai se fechando emocionalmente cada vez mais.

A estrada, por sua vez, é o cronotopo presente nos 37 anos de idade da personagem. Esse salto de 20 anos de um cronotopo para o outro revela-se, no cronotopo da estrada, como uma tentativa de romper com o sofrimento, partindo de uma investida em se reaproximar do filho. Esse cronotopo, ao contrário dos outros dois, é aberto, amplo, cheio de possibilidades e caminhos a serem percorridos. Nessas possibilidades, ela encontra Vento, o cão machucado, e desiste de ir ao encontro do filho. Esse retorno para casa pode ser entendido de duas formas: como uma impotência de se livrar das dores e dos traumas, por isso ela não segue adiante; ou como uma tentativa de conviver com as dores e traumas, de reconciliar-se consigo mesma e elaborar essa dor de forma a continuar vivendo apesar dela, já que agora ela tem Vento, e juntos

viveriam e auxiliariam um ao outro a tratar as feridas – Vento, as feridas no corpo; ela, as feridas na alma.

Na tentativa de provocar uma interação entre os cronotopos selecionados para análise, elaboramos o seguinte esquema:

Figura 10 – Esquema representando os afunilamentos e alargamentos dos cronotopos e suas representações



Fonte: A autora (2025).

Quando nos atentamos aos cronotopos, podemos perceber um afunilamento da escola para a casa (e ainda para o chão da casa) para somente após 20 anos ocorrer a ampliação desses cronotopos, em um movimento de tentativa de rompimento dos sofrimentos encarcerados ao longo dos anos. No entanto, para que essa tentativa ocorra, há um movimento cada vez mais afunilado, que parte do âmbito público da violência (representado no cronotopo da escola) para sua parte privada (representada no cronotopo da casa, do lar), para que, após o decorrer de duas décadas, esse movimento continue se afunilando cada vez até representar o caráter mais subjetivo da dor, representado pelo cronotopo da estrada como meio de a protagonista tentar encontrar uma existência em que viver com o trauma, as dores e a culpa seja possível. A violência, da mesma forma, vai se espiralando no decorrer do tempo e no atravessamento dos espaços ao longo da vida da personagem, vinda de fora e se entranhando cada vez mais no aspecto pessoal, íntimo, emocional e psíquico da personagem, interferindo diretamente no

desmembramento de sua identidade desde muito jovem, em uma busca de uma vida inteira na qual não se sabe ao certo o que se quer achar, pois não lhe foi dado o direito de escolha. Não é possível, para a personagem, vislumbrar uma existência feliz ou minimamente comum, já que isso lhe foi tirado muito cedo. Em consequência disso, o seu gradual e cada vez mais profundo isolamento.

Além dos cronotopos da escola, da casa e da estrada, o romance de Aline Bei apresenta várias outras estruturas tempoespaciais riquíssimas de sentido, que não só servem de pano de fundo para os acontecimentos do enredo, mas que juntos a ele agregam sentido e organizam a narrativa. Cada cronotopo assinala, por meio da passagem do tempo e dos espaços, a piora do sofrimento da protagonista. Esse tempo que a atravessa não é um tempo de cura, mas uma constante que lhe colocará diante das violências e de uma tentativa de superá-las. O tempo, por meio também dos espaços, comporta-se de maneira cumulativa sobre a personagem, ou seja, os traumas e o silenciamento não são rompidos, mas sobrepostos com novas camadas que se condensam conforme o tempo avança, a ponto de a dor tornar-se insuperável, desencadeando sua morte prematura. Tanto o tempo quanto o espaço não trazem alívio, mas reforçam o peso de sofrimentos e silêncios empilhados que tornam a existência da personagem um fardo, o que também faz referência ao título do romance que, como já mencionamos na seção anterior, tem uma estreita relação com a vida destroçada a ser vivida após as violências. Além disso, o sentimento de despertencimento reflete-se também nos espaços, fazendo referência a uma existência desajustada que não reconhece como possível o pertencer-se:

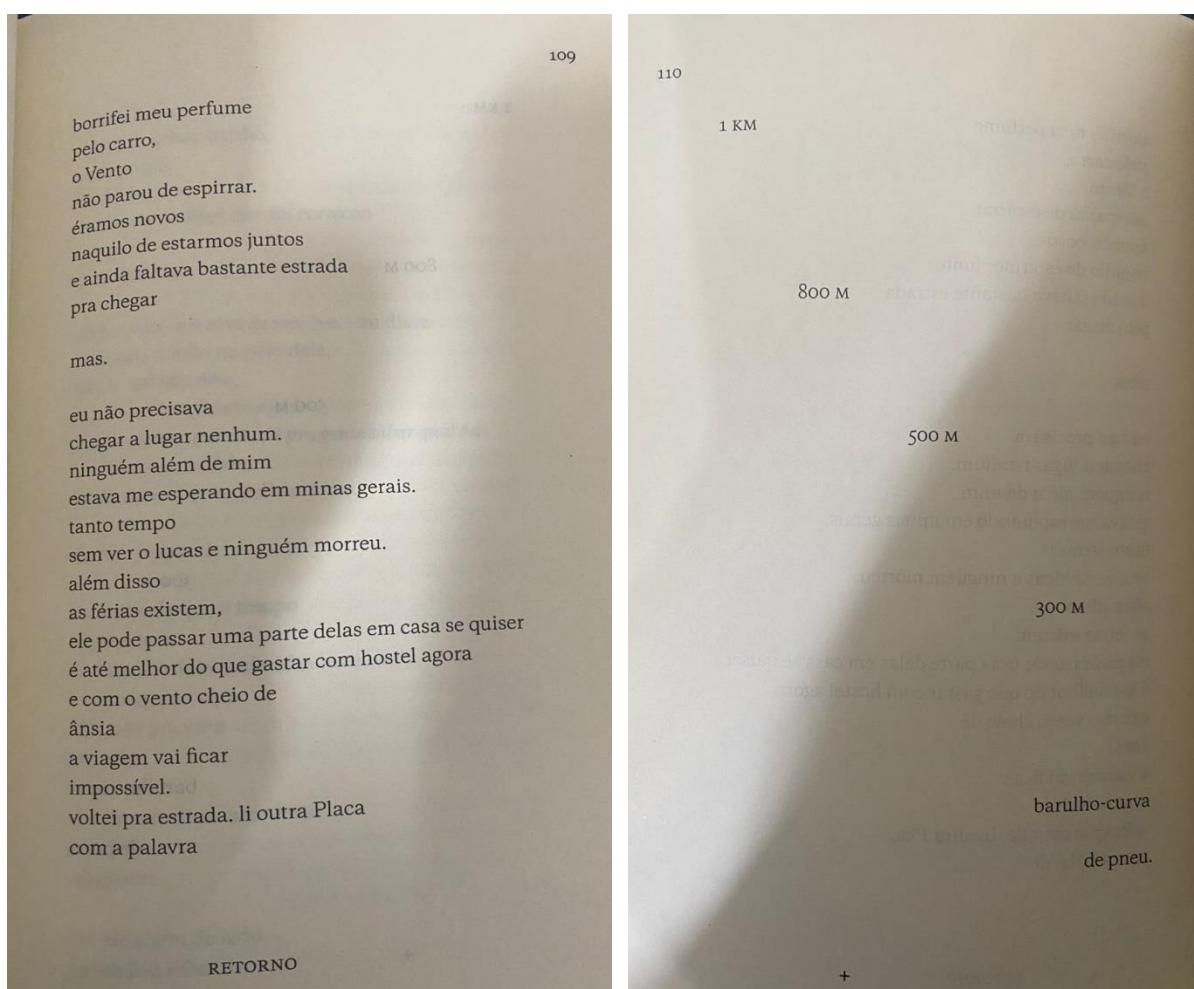
uma casa empilhada no meio de tantas outras
naquela rua feia que por várias noites a lua
esquecia de passar.
aqui nada é meu,
igual a todos os outros lugares.
a rua era minha só na criança que fui,
de resto *que mundo*
estrangeiro (Bei, 2017, p. 128, grifos nossos).

Cada capítulo da obra, ao corresponder a uma específica idade da protagonista, traz também os espaços pelos quais circula naquela determinada temporalidade. Portanto, o cronotopo da casa, como analisamos, é diferente da casa da infância, ou da casa em que a protagonista morre sozinha, por engasgamento. Isso porque, além da diferença implacável que o tempo tem sobre como a protagonista percebe sua subjetividade, as valorações acerca do mundo estão em constante mudança e transformação. Diante disso, não podemos correr o risco de compreendermos os cronotopos como estruturas fixas, mas como índices de identidade que

se moldam de acordo com vários fatores desse tempo-espço. Certo é que as violências sofridas – principalmente a sexual – penetrarão nos espaços e no tempo vivenciados pela protagonista, de modo que os eventos passados influenciem os cronotopos futuros. Porém, tratam-se de influências, não determinações cravadas na subjetividade da personagem.

A própria forma como Aline Bei trabalha a disposição do texto nas páginas apontam sentidos temporais e espaciais: as frases fragmentadas, as hesitações de estruturas inacabadas, a disposição livre dos versos, a pontuação estratégica, os espaçamentos entre as linhas são alguns dos recursos que revelam. A exemplo, selecionamos as duas páginas a seguir, referentes ao cronotopo da estrada, que narram o momento em que ela desiste de ir até Ouro Preto visitar o filho e retorna para casa com o cachorro Vento:

Figura 11 – Páginas do romance que exemplificam o trabalho com a espacialidade e temporalidade a partir da organização do texto



Fonte: Bei, 2017.

Na primeira página, por exemplo, é interessante notarmos a organização dos versos, reunidos em duas espécies de estrofes que se separam, além do espaçamento, pela palavra “mas”. Essa conjunção coordenativa adversativa, que assinala a introdução de uma ideia contrária à anterior, foi utilizada de uma maneira inovadora: além de estar distante das duas orações que estaria unindo, logo após é colocado um ponto final. Esse “mas”, isolado das orações que o circundam, aponta não só a hesitação e o momento de tomada de decisão da personagem em não ir mais até a casa do filho, mas também indica, nesse cronotopo, a questão emocional e subjetiva na qual a personagem se encontrava, naquele lugar – na estrada – e naquele momento: o medo do reencontro com o filho, a hipótese de haver constrangimento etc. Os espaços em branco também significam: são representações do silêncio da protagonista e sua condição cada vez mais hermética. O ponto final após o “mas” pode ser interpretado como a atitude tomada, a decisão que não voltaria atrás. Na segunda página apresentada, a autora desenha, com a disposição das palavras, o trajeto de retorno na estrada, com espaçamentos estratégicos entre as distâncias e o neologismo “barulho-curva” finalizando o retorno, indicando a mudança brusca de rumo da personagem, representada no som dos pneus. Novamente, esse retorno não é apenas espacial, mas é um retorno para si, para a tentativa de superação da dor através da convivência com o cão. É um “voltar para as dores antigas” para evitar “novas possíveis dores”, já que não sabia se seria bem recebida pelo filho. Essas são apenas algumas considerações da vastidão de significados que é a narrativa de Aline Bei.

Nessa breve discussão sobre as representações cronotópicas em *O peso do pássaro morto* (2017), é possível percebermos a riqueza de detalhes e recursos narrativos e estilísticos utilizados pela autora para apresentar a nós, leitores e leitoras, os atravessamentos dos efeitos da violência contra as mulheres no tempo e espaço da narrativa, apontando, por meio dessas estruturas fundamentais, a vida mutilada e a existência pesarosa da vítima. Os cronotopos da obra, quando aproximados à realidade cotidiana, nos provocam a indignação, o desejo de justiça e igualdade, a empatia pela personagem e a solidariedade com a sua dor. Essas reações, nascidas desse “mundo criador” que une o cronotopo da autora e do(a) leitor(a), consolidam-se nesse encontro como um importante espaço de denúncia e luta, o que fará germinar em nós o desejo urgente de mudança social. Nisso reside a importância da literatura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, que se orienta por uma perspectiva interdisciplinar, objetivamos analisar como a violência de gênero e o silenciamento da protagonista são representados no romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei. A violência contra as mulheres, muito presente na literatura feminina contemporânea, encontrou nessa escrita mais que a possibilidade de ser representada: trata-se de uma literatura de denúncia do estado aparentemente natural das coisas, de uma ruptura de um apagamento histórico, trazendo à luz os escritos daquelas que estavam à margem.

Foi possível, por meio das áreas escolhidas para o estudo interdisciplinar das temáticas – Literatura, História, Sociologia, Estudos Culturais e Crítica Feminista –, discutir como o modelo patriarcal de sociedade invisibilizou, e ainda invisibiliza, muitas vezes, as vozes femininas na literatura e na crítica literária; ainda, investigamos como a violência faz-se necessária e se torna conveniente nesse processo de silenciamento e exclusão. Nesse aspecto, investigamos a violência contra as mulheres como um dispositivo estrutural do patriarcado, intrínseco às formas de dominação masculina, cujo objetivo é produzir, manter e legitimar a subalternização dos corpos femininos. Trata-se de uma violência que opera em nome de ideais normativos de gênero, historicamente construídos para assegurar uma ordem social hierárquica, desigual e profundamente injusta, na qual os papéis de gênero funcionam como mecanismo de controle e disciplinamento.

Deslindamos, ao longo desse trabalho e a partir das análises realizadas, a intrínseca relação entre violência e subjetividade feminina, avaliando como a primeira maneja a segunda, provocando, na vítima da violência, um esfacelamento identitário e um profundo sofrimento. Mais que isso: compreendemos, a partir das leituras, discussões e análises realizadas ao longo desse processo que, muitas vezes, “a cura não existe” (Bei, 2017, p. 136). Histórias de vidas podem ser destruídas permanentemente em alguns casos, em nome da dominação de alguns corpos sobre outros.

A partir desse estudo, foi possível traçar, ainda que brevemente, um caminho de resgate de nomes e obras de escritoras fundantes da literatura brasileira que, embora por muito tempo obscurecidas, hoje podem ter sua relevância e seus trabalhos reconhecidos pela Academia. Reconhecemos, portanto, a importância desse trabalho em trazer um romance de uma autora contemporânea e não canônica – mas genial, brilhante e cada vez mais relevante no cenário literário atual – como objeto de estudo, dispondo-o ao fazer científico, tendo como aporte

teórico a História, a Sociologia, os Estudos Culturais e a Crítica Feminista, áreas fundamentais para o desenvolvimento de tudo que foi realizado até aqui.

Em nosso estudo, buscamos conceituar cada um dos tipos de violência abordados e apresentados no romance, tendo por base as definições estabelecidas na Lei Maria da Penha (Brasil,2006), na tentativa de ressaltar também a vasta abrangência dessa lei ao tratar das violências contra as mulheres. Por meio da narrativa de Aline Bei, foi possível compreender como, muitas vezes, as violências seguem em um movimento escalonado, cerceando as vítimas aos poucos e se agravando até onde for conveniente ao agressor. A obra nos proporcionou também, por meio das representações dos diversos tipos de violência, que muitas vezes eles se sobrepõem e se empilham sobre a vítima, no intuito de oprimir, humilhar provocar o sofrimento ao máximo que a situação de violência permite.

Analisando aspectos estruturais do romance, compreendemos a genialidade da autora ao utilizar todos os recursos estilísticos e narrativos de forma a sinalizar a destruição da vida da protagonista pela violência e pelas perdas seguintes, seu silenciamento e sua situação de profundo sofrimento. Com efeito, a análise dos cronotopos no romance, a partir dos estudos de Bakhtin (2018), possibilitou compreender que os três espaços analisados se coadunam, na evolução temporal do romance, ao traçar a trajetória da personagem, representando espaços de sofrimento, trauma e tentativas de superação, de forma a assinalar os mecanismos internos e externos do silenciamento da protagonista, suas origens e as tentativas de rompê-lo. As escolhas da autora conciliam para que o resultado final seja uma obra brutal, mas ao mesmo tempo intimista e sensível; pesada, mas necessária, colocando-nos como os(as) únicos(as) confidentes de tamanha solidão e tristeza.

Reconhecemos também que, de uma obra tão rica e plural em análises e sentidos, os aspectos aqui abordados são alguns dos possíveis, tendo em vista a vasta gama de enfoques, temáticas e análises ensejadas em *O peso do pássaro morto* (2017). Consideramos, portanto, que nosso trabalho se trata de um pequeno recorte de todo o percurso científico que pode ser elaborado tendo como *corpus* esse romance. Essa sequência de saberes e seus entrelaçamentos é o que torna a pesquisa científica frutífera, ao olhar com respeito para os trabalhos já realizados anteriormente e escrever com responsabilidade, considerando as influências que podemos exercer sobre os estudos futuros.

Além disso, é importante destacarmos a relevância da obra não apenas na abordagem temática, mas a sua qualidade artística e literária. É necessário reforçar, na pesquisa científica literária, os escritos de autoras contemporâneas quanto ao seu aspecto artístico e criativo, para

que não corramos o risco de olharmos para a obra literária como um objeto de pesquisa estático, mas dialógico, estético e, sobretudo, transformador.

Assim, possamos, cada vez mais, discutir a literatura de autoria feminina brasileira contemporânea como manifestação artística e também como um genuíno espaço de reflexão crítica. Do mesmo modo, almejamos que essa literatura esteja cada vez mais presente na academia, nas pesquisas, nos debates, nas salas de aula, nos eventos e congressos, nos clubes de leitura etc. Desejamos, mais ainda, que essa literatura esteja cada vez mais nos lares, alcançando leitores – e, principalmente, leitoras – que encontrem nas obras um questionamento da realidade em que vivem; ou ainda, que conheçam realidades diferentes das suas, muitas vezes brutais, cruéis e destrutivas de uma existência inteira.

É com esse desejo que encerramos este trabalho. Somado a ele, expressamos uma profunda gratidão e a esperança de que possamos ter contribuído de alguma forma no tratamento dos temas aqui discutidos e que tenhamos colaborado em promover a visibilidade da literatura de autoria feminina que, felizmente, tem garantido, passo a passo, o seu lugar ao sol, longe das sombras.

REFERÊNCIAS

ABDULALI, Sohaila. **Do que estamos falando quando falamos de estupro**. Tradução de Luis Gil Reyes. 1 ed. São Paulo: Vestígio, 2019.

ACOSTA-PEREIRA, Rodrigo; OLIVEIRA, Amanda Maria de. Análise dialógica do conteúdo temático em gêneros do discurso **Revista Educação e Linguagens**, Campo Mourão, v. 9, n. 16, p. 245-264, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistaeducplings/article/view/6567>. Acesso em 10/09/2023.

AMORIM, Marília. Cronotopia e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 95-113.

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1979].

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. ampliada. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1963].

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.293-313.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEI, Aline. A prosa e suas ausências. [Entrevista cedida a] Márwio Câmara. **Rascunho – O Jornal de Literatura do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 304, p. 6 – 7, ago. 2025. Disponível em: <https://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2025/07/Rascunho_304_Agosto_book.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2026.

BEI, Aline. “Escrevo como uma atriz faria”, conta Aline Bei sobre seus livros. [Entrevista cedida a] Erika Artmann. **Cotidiano UFSC**, Florianópolis, abr. 2022. Disponível em: <<https://cotidiano.sites.ufsc.br/escrevo-como-uma-atriz-faria-counta-aline-bei-sobre-seus-livros/>>. Acesso em: 15 jan. 2026.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.

BERNARDES, Thais. **O papel da educação no combate à violência contra a mulher**. Fundação Roberto Marinho, 2021. Disponível em: <<https://www.frm.org.br/conteudo/midias-educativas/noticia/o-papel-da-educacao-no-combate-violencia-contra-mulher>>. Acesso em 23 de julho de 2024.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Brasília, DF: Presidência da República, 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 20 out. 2025.

BUTLER, Judith. Sujeição, resistência, resignificação: Entre Freud e Foucault. *In*: BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1988. p. 169-191.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023.

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e Estudos Culturais. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 319-325.

CEVASCO, Maria Elisa. O tema “Estudos literários X estudos culturais”. *In*: **Dez lições sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 138-153.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva (et al.). 26 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2012.

COLASANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos. *In*: SHARPE, Peggy (org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997, p. 33-42.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 357-369.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: UFRGS, 1997, p. 53-60.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução de Nélio Schneider. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FALEIROS, Eva. Violência de gênero. *In*: TAQUETTE, Stella R (org.). **Violência contra a mulher adolescente-jovem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. p. 61 - 65.

FIGUEIREDO, Eurídice. A escrita como combate ao silenciamento do estupro. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020(a), p. 263-302.

FIGUEIREDO, Eurídice. Feminismos e feministas: contra a dominação masculina. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020(b), p. 17 - 31.

FIGUEIREDO, Eurídice. História literária, cânone e crítica feminista. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020(c), p. 85-97.

FINOL, José Enrique. As semióticas do nome: identidade e anonimato na obra de José Saramago. **Revista de estudos saramaguianos**, n. 3, p. 11 – 32, jan. 2016. Disponível em: <<https://estudossaramaguianos.com/wp-content/uploads/2020/03/rev-de-estudossaramaguianos-1-josc3a9-enrique-finol.pdf#:~:text=personagens%2C%20exceto%20a%20um%20Sr.%20Jos%C3%A9%20transformado,condi%C3%A7%C3%A3o%20muito%20mais%20poderosa%20que%20a%20primeira>>. Acesso em: 31 jan. 2026.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **19º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025. Disponível em: <<https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/279>>. Acesso em: 23/11/2025.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2023**. 2023. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2024.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2024**. 2024. Disponível em: <<https://publicacoes.forumseguranca.org.br/bitstreams/1d896734-f7da-46a7-9b23-906b6df3e11b/download>>. Acesso em: 19 jun. 2024.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA; INSTITUTO DE PESQUISAS DATAFOLHA. **Relatório Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil**. 5 ed. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo; Claridade, 2011.

GOMES, Carlos Magno. Literatura e performances políticas sobre a violência contra a mulher. **Pontos de interrogação: Revista de crítica cultural**. Alagoinhas, v. 7, n. 2, p. 107-119, jul.-dez. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/4498>>. Acesso em: 24 abr. 2024.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Diadorim**, v. 13, p. 01-11, julho-2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981>>. Acesso em: 02 fev. 2025.

HIRIGOYEN, Marie-France. **A violência no casal: da coação psicológica à agressão física**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HUFF, Luana de Araújo. **Entre o sujeito e/ o seu discurso: um estudo dialógico**. 2021. Tese(Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.

KELLNER, Douglas. Guerra entre teorias e estudos culturais. *In: A cultura de mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001. p. 25-74.

LARA, Ângela Mara de Barros; MOLINA, Adão Aparecido. Pesquisa qualitativa: apontamentos, conceitos e tipologias. *In: TOLEDO, César de Alencar Arnaut de; GONZAGA, Maria Teresa Claro. (Org.). Metodologia e técnicas de pesquisa: nas áreas de Ciências Humanas*. Maringá: Eduem, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MACHADO, Guacira Marcondes. Tempo e espaço na narrativa poética. **Itinerários – Unesp**, Araraquara, n.12, p. 271-277, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A ascensão das mulheres no romance. *In: ALVES, Aline et al. A escritura do feminino: aproximações*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011. p.17-27.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: UFRGS, 1997, p. 79-89.

NEGREIROS, Adriana. **A vida nunca mais será a mesma: Cultura da violência e estupro no Brasil**. Objetiva: Rio de Janeiro, 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAUL, Patrick. Pensamento complexo e interdisciplinaridade: abertura para mudança de paradigma? *In: PHILLIPI Jr., A.; SILVA NETO, A. (Orgs). Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia & inovação*. Barueri-SP: Manole, 2011. p. 229-259.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução de Denise Bottmann. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. **Itinerários**. Araraquara, n. 24, p. 35-73, 2006.

POMBO, Olga. Epistemologia da interdisciplinaridade. **Ideação**. Unioeste, Foz do Iguaçu, v. 10 – n.1 - p. 9-40, 1 sem. 2008.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIM, José Luís. **Palavras de crítica: tendências e conceitos do estudo de literatura**. Rio de Janeiro, Imago, 1990, p. 65-92.

ROCHA, Martha Mesquita. Violência contra a mulher. *In*: TAQUETTE, Stella R (org.). **Violência contra a mulher adolescente-jovem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. p. 91-96.

ROSCHER, Paula. **Sororidade: quando a mulher ajuda a mulher**. São Paulo: Editora Europa, 2020.

RUFFATO, Luiz. Mulheres: contribuição para a história literária. *In*: RUFFATO, Luiz (org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 7-17.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 139-161.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 65-79.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature Of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. Boston: Little, Brown Book Group, 2009.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda**. Recife: Independently published, 2019.

TELLES, Norma. Autor+a. *In*: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: Tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 45-63.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff; AMARAL, Lara Luiza Oliveira. À procura da palavra: silêncios. **Soletras**, n. 36, p. 195-217, jul. - dez. 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/download/33682/26608/126370>>. Acesso em: 02 set. 2025.

TOURAINÉ, Alan. **O mundo das mulheres**. Tradução de Francisco Morás. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves; SILVA, Márcia Cabral da; VIEIRA, Cristina Maria Coimbra. História de mulheres e educação: transgressões, resistências e empoderamento. **Revista Teias**, v. 23, n. 70, p. 1 – 11, 2021.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikoláievitch. A interação discursiva. *In*: GRILLO, Scheila; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Scheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikoláievitch. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. *In*: GRILLO, Scheila; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Tradução de Scheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019(a).

VOLÓCHINOV, Valentin Nikoláievitch. 2019 [1930]. Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado. *In*: VOLOCHÍNOV, Valentin Nikoláievitch. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019(b).

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4 ed. Maringá: Eduem, 2019(a), p. 211-237.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê?: Temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar**, v. 35, jan-jun, p. 13-40, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/15685/11729>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4 ed. Maringá: Eduem, 2019(b), p. 319-330.