UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PGLetras
ESTUDOS TEÓRICOS E CRÍTICOS EM LITERATURA

MARY CRISTINA RODRIGUES DINIZ

NO ESCREVIVER DA VIOLÊNCIA EM CONCEIÇÃO EVARISTO: a metáfora do agressor nos contos “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel”

São Luís
2025

MARY CRISTINA RODRIGUES DINIZ

NO ESCREVIVER DA VIOLÊNCIA EM CONCEIÇÃO EVARISTO: a metáfora do agressor nos contos “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLetras), da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Oliveira

São Luís

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Diniz, Mary Cristina Rodrigues.
NO ESCREVIVER DA VIOLÊNCIA EM CONCEIÇÃO EVARISTO: a metáfora do agressor nos contos Aramides Florença, Shirley Paixão e Lia Gabriel / Mary Cristina Rodrigues Diniz. - 2025.
116 p.

Orientador(a): Rita de Cássia Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Literatura. 2. Violência Doméstica. 3. Metáfora.
4. Filosofia. I. Oliveira, Rita de Cássia. II. Título.

MARY CRISTINA RODRIGUES DINIZ

NO ESCREVIVER DA VIOLÊNCIA EM CONCEIÇÃO EVARISTO: a metáfora do agressor nos contos “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLetras), da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Rita de Cássia Oliveira (Orientadora)
Doutora em Filosofia (PUC-SP)
Universidade Federal do Maranhão

_____

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante
Membro interno
Universidade Federal do Maranhão

_____

Prof. Dr. Antônio Roberto Penedo do Amaral
Membro externo
Universidade Federal do Tocantins

Às muitas mulheres que ainda vivem a violência.
À mulher-mãe, minha mãe Odoya pelo amparo e sensibilidade.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me fazer seguir forte neste ciclo de minha vida, lutando contra muitas adversidades: os perigos da estrada entre Açailândia e São Luís e vice-versa, a insegurança materna de deixar o meu pequeno Francisco aos cuidados de outras pessoas e ser pressionada psicologicamente por essa atitude, por optar realizar um sonho que foi o mestrado, a doença de meu pai que me motivou a parar a pesquisa para estar cem por cento com ele e por ele. Não foi fácil. Por isso, a minha chegada até aqui, em muito eu devo a Deus e à proteção de minha mãe, Odoya Iemanjá.

À minha família, pelas palavras de estímulo e pelo suporte financeiro quando, ainda na rodoviária de Açailândia, pensei várias vezes em voltar para casa pelo meu Francisco, que havia deixado aos prantos por não possuir dinheiro para as passagens semanais, e quando o medo me dominava e eles intercederam por mim. Minha irmã, Klys, minha mãe, Maria Helena, e meu pai, Francisco.

A meu pai (não podia deixar de falar dele), que sempre me apoiou nos meus estudos, do meu jardim até aqui. Quando ainda não tínhamos descoberto a doença (um câncer), pedia aos seus colegas de trabalho para imprimir meus textos para eu estudar, deixava o seu cartão de transporte comigo para eu economizar com UBER e ônibus da casa deles até a UFMA e vice-versa. Eu nunca vou esquecer das vezes que me esperava na rodoviária quando eu saía da UFMA e ia para lá, das nossas conversas naquelas cadeiras azuis e duras até meu ônibus chegar. Eu te amo, pai!

Ao meu Francisco, meu filho amado, a quem me possibilita viver uma vida e uma aventura ao mesmo tempo. Não foi fácil acompanhar os seus primeiros anos, mas eu conseguia, abrindo mão de descansos em troca de brincadeiras sempre solicitadas incialmente ao vocativo de MAMÃE.

À Elivane, um anjo que Deus colocou em meu caminho a quem deixei meu filho aos seus cuidados sempre que ausentava, que sempre atenciosa o tratava como filho seu.

À minha comunidade escolar pelo apoio ao adequar meus horários do mestrado com os meus horários em sala de aula e aqui menciono meus colegas de trabalho que também me incentivaram muito: Alcione, Suely, Neuracy, Itamar, Eduardo e Diana (que inclusive me emprestou o próprio computador quando o meu deu problema).

Ao PgLetras, aos meus professores – Cláudia Morais, Márcia Manir, Dino Cavalcanti – e aos meus colegas – Regina, Tatiana, Ana Carolina, Silmayra – com quem tive trocas

incríveis, apesar do curto período, que me proporcionaram um conhecimento que muito contribuiu para a minha pesquisa.

À minha querida orientadora e amiga, Professora Rita, com quem dividi não apenas a pesquisa, mas alguns medos e muitas dores. Se aqui cheguei foi porque tive a condução maravilhosa dela em todas as etapas deste amado trabalho. És uma inspiração para mim, professora!

O meu muito obrigada a eles e aos que indiretamente contribuíram para mais esta etapa de minha jornada acadêmica.

“As mulheres abusadas nas trincheiras não estão nos livros de história” (Bei, 2017).

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar em três contos literários de Conceição Evaristo, “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel”, presentes na coletânea *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016), a representação do agressor na violência doméstica através da metáfora, tendo em vista que a linguagem poética possui uma referência especial em relação com o mundo, assim como a ficção, através da intriga, que reconfigura os termos da narrativa, transformando a realidade do leitor. Para isso, foi necessário um percurso teórico para a compreensão da metáfora enquanto recurso esquematizante da imaginação produtora, defendido por Ricoeur (2002), para partir para uma análise da política filosófica e sociológica acerca do feminismo enquanto movimento de ruptura do patriarcado e de influência na busca por uma construção discursiva de desnaturalização de estereótipos machistas. Em seguida, observar como esse movimento refletiu no âmbito literário enquanto espaço de representação que tinha a autoria feminina de forma tímida em comparação com a masculina e como a linguagem literária representava fenômenos de violência doméstica em produções do século XX, reproduzindo o sistema patriarcal, como forma de denúncia, além de como é usada hoje para romper esse sistema em produções como as de Conceição Evaristo. A pesquisa é qualitativa de análise de conteúdo com ênfase metodológica na hermenêutica-fenomenológica de Paul Ricoeur, interpretando filosoficamente a investigação em torno da violência doméstica enquanto um fenômeno social e literário e como sua abordagem é representada nos personagens agressor e vítima pela linguagem literária, centralizando a análise nas falas e focos narrativos femininos em torno da agressão para a verificação das metáforas nesse discurso. Como aporte teórico, a pesquisa contempla Ricoeur (1995, 2002, 2005), Saffioti (2015), Biroli (2014), Butler (2003), Mackinnon (1989), Dalcastagnè (2012, 2021), Saul; Diaz-Leon (2018), González (2009), Duarte (2023) e pesquisas expostas em sites de domínio público, como Agência Brasil, G1, Agência Senado e outros estudos, traçando um panorama do fenômeno da violência doméstica que o feminismo trouxe à tona e que é representado na literatura de Conceição Evaristo.

Palavras-chave: literatura; violência doméstica; metáfora; filosofia.

ABSTRACT

This research aims to analyze, in three literary short stories by Conceição Evaristo, “Aramides Florença”, “Shirley Paixão”, and “Lia Gabriel”, included in the collection *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016), the representation of the aggressor in domestic violence through metaphor. This approach considers that poetic language has a special reference to the world, just as fiction, through the plot, which reconfigures the terms of the narrative, transforming the reader's reality.To achieve this, the study first examines the philosophical and sociological politics regarding feminism as a movement that disrupts patriarchy and influences the search for a discursive construction that denaturalizes sexist stereotypes. Following this, a theoretical path was taken to understand metaphor as a schematizing resource of productive imagination, as defended by Ricoeur (2002). Subsequently, this study investigates how this feminist movement has been reflected in the literary sphere, where female authorship was historically timid compared to male authorship, and how literary language represented domestic violence phenomena in 20th-century productions — either by reproducing the patriarchal system as a form of denunciation or by challenging it. It also explores how metaphorical language is used today to break this system in works such as those of Conceição Evaristo. The research is qualitative, with a content analysis approach emphasizing Paul Ricoeur's hermeneutic-phenomenological methodology, philosophically interpreting domestic violence as a social and literary phenomenon. It examines how this issue is represented in the figures of the aggressor and the victim through literary language, focusing on female voices and narrative perspectives on aggression to identify metaphors within this discourse. The theoretical framework includes Ricoeur (1995, 2002, 2005, Saffioti (2015), Biroli (2014), Butler (2003), Mackinnon (1989), Dalcastagnè (2012, 2021), Saul; Diaz-Leon (2018), González (2009), Duarte (2023), and research from public domain sources such as Agência Brasil, G1, Agência Senado, among others. This study traces an overview of the domestic violence phenomenon, which feminism has brought to the forefront and is represented in Conceição Evaristo's literature.

Keywords: literature; domestic violence; metaphor; philosophy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 10

2 PONTO DE PARTIDA: REVISITANDO CONCEITOS..... 14

2.1 O poder da metáfora na representação da violência no discurso poético.... 18

2.1.1 O discurso como arma de propagação de ideais machistas e a violência contra a mulher..... 21

2.2 A violência e o poder machista, uma análise filosófica da política feminista 26

2.3 Padrão político e social da submissão feminina e o ciclo da violência doméstica..... 34

3 A LITERATURA, UM ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO E DE DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA..... 41

3.1 A literatura brasileira do século XX e a abordagem da violência doméstica 43

3.1 A literatura brasileira do século XX e a abordagem da violência doméstica 61

3.2 Conceição Evaristo e a representação de corpos femininos atravessados pela violência doméstica..... 69

4 O ESCREVER DO VIOLENTAR: A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NOS CONTOS "ARAMIDES FLORENÇA", "SHIRLEY PAIXÃO" E "LIA GABRIEL", DE CONCEIÇÃO EVARISTO..... 78

4.1 O feminismo negro na "escrevivência" e a representação metafórica do personagem-agressor..... 92

4.1.1 "Era esse homem que me violentava, que machucava meu corpo": da metáfora do príncipe à metáfora da fera em "Aramides Florença"..... 96

4.1.2 "Um homem tentando agarrar o corpo nu de uma menina": da metáfora da proteção para a metáfora do monstro em "Shirley Paixão"..... 98

4.1.3 "O cão raivoso": da metáfora do monstro à maldição invisível em "Lia Gabriel". 101

4.1.4 O pai como metáfora do patriarcado em "Aramides Florença", "Shirley Paixão" e "Lia Gabriel" 102

5 CONCLUSÃO..... 106

REFERÊNCIAS..... 111

1 INTRODUÇÃO

Não é de hoje que o problema da violência doméstica vem recebendo destaque não só nos meios jurídico e policial, mas sobretudo nos campos científico e artístico como forma de contactar um público amplo de uma sociedade que possui enraizados costumes da cultura patriarcal. Nesse viés, as relações comumente estruturadas nessa cultura são ricas em atos que evidenciam violência e preconceito e corroboram para a submissão feminina, configurada por esse modelo como objeto, minoria, diferente do padrão de homem branco e heterossexual. No que se refere à mulher, movimentos contra esse padrão cultural surgem com o advento da Filosofia Feminista, que possibilitou uma política que revisse mecanismos da sociedade presos aos paradigmas que subalternizavam as mulheres e que as mantinham aprisionadas ao lar, aos cuidados do lar, dos filhos e do marido.

Dessa forma, o espaço de fala da mulher foi conquistado à base de muita violência que se originava na esfera pública e culminava nos lares, no privado, sendo que as diversas formas de violência emanaram da violência simbólica perpetrada em discursos construídos por uma linguagem machista, com destaque para a pornografia. Nesse sentido, após se verificar como a linguagem está para as relações de poder e como esse poder tem predomínio do homem branco e hétero, observa-se que o padrão político sujeito/objeto esteve também ligado durante muito tempo à ideia do público e do privado, tendo em vista que nos espaços públicos e privados predominavam a figura dominadora do homem, o que foi responsável também pela submissão feminina a esse homem e pelos atos violentos ocorridos na instituição da família, que não eram direcionados à esfera pública, de modo a tornar invisível para a sociedade a violência doméstica. Essa dualidade corresponde a uma compreensão restrita da política, que, em nome da universalidade na esfera pública, define uma série de tópicos e experiências como privadas, e como tal, não públicas (Biroli, 2014, p. 31).

Nessa perspectiva, ficava isolado do domínio público as relações de poder dentro do ambiente familiar e como consequência os conflitos que ocorriam nesse ambiente não ficavam a cargo da esfera pública, o que implicava a não criminalização da violência doméstica, quando esta ocorre à mulher, levando a denúncia de violência física ou mesmo sexual no casamento ou união estável a não ter destaque. Isso foi o que muitas pesquisas, como a de Saffioti (2015), buscaram destacar em análises que evidenciaram esse fenômeno e que a Literatura brasileira buscou representar e ao retratá-lo, principalmente em escritas femininas, embora tidas como marginais, mas agora estão no centro de debates, discussões e análises enredadas por narrativas como as de Jarid Arraes com “Gesso” (2019), Aline Bei com *O peso do pássaro morto* (2017),

a recente versão de Arlete Nogueira da Cruz com *Compasso binário* (2022), uma releitura da versão de 1972 e produções de Conceição Evaristo (2003, 2006, 2016).

Contudo, faz-me mister destacar que as narrativas contemporâneas tiveram a contribuição de outras um século antes que, de certo modo, abriram caminho sendo alvo de críticas estimuladas por ideias machistas, mas que acompanharam a luta do pensamento feminista, tais como Júlia Lopes de Almeida com "O caso de Ruth" (1903), Clarice Lispector com a "Língua do P" (1974) e Arlete Nogueira Cruz com *Compasso binário* (1972), assim como tantas outras que não serão mencionadas nesta pesquisa, mas que deram impulso para o que se tem hoje de escrita feminina abordando a violência doméstica.

No que tange à análise desta pesquisa, apresenta-se como objetivo investigar no texto literário a violência doméstica quanto à representação do agressor e como essa representação se relaciona com a vítima e com a violência, sendo simbólica ou física. Para tanto, o objeto deste estudo são as metáforas do agressor nos contos literários "Aramides Florença", "Shirley Paixão" e "Lia Gabriel", de Conceição Evaristo, extraídos da coletânea *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016), que é composta por 13 (treze) contos cujos títulos recebem os nomes das personagens mulheres que narram as violências por elas sofridas, entendendo que a violência é uma manifestação de poder pela inferiorização do outro, "justificada" em casos femininos pelos diferentes intercruzamentos, estando os de gênero e raça como os principais, mas que ao destacar que as narrativas abrem espaço para a versão delas, o campo literário apresenta um avanço importante.

Como aporte metodológico e teórico, a hermenêutica-fenomenológica de Paul Ricoeur será usada em toda a investigação, tendo em vista a reflexão diante da seleção bibliográfica como respaldo para a análise do corpus e das discussões interpretativas diante do uso da linguagem empregada nos contos, pois na observação de Ricoeur sobre o método hermenêutico-fenomenológico, três condições são imprescindíveis:

> Das três coisas: métodos precisos que comportam regras rigorosas – é o caso da filologia e da exegese dos grandes textos clássicos, como a jurisprudência; em seguida, uma reflexão sobre a própria natureza do próprio compreender, as suas condições e seu funcionamento; finalmente, um eixo mais ambicioso, uma espécie de "filosofia" que se apresenta como outra via da inteligibilidade, e que pretende compreender as condutas científicas melhor do que elas próprias conseguiram [...] (Ricoeur, 1995, p. 105).

A análise da linguagem literária busca dar ênfase aos preceitos que o aporte teórico enfatizou e o método mostra como se trata do pensamento filosófico, em sua maioria, de feministas. A todo momento esses pensamentos serão destacados nas análises das ações

narrativas, bem como, nas análises quanto à presença das metáforas relacionadas à violência doméstica, tendo em vista que através delas o discurso feminino sobre a violência expõe, além do sofrimento físico e psicológico, a imagem do agressor diferente da naturalizada pelo patriarcado e o culpabiliza pelos atos. Para tanto a pesquisa apresenta como principais aportes teóricos: Ricoeur (1995), (2002), (2005), Saffioti (2015), Biroli (2014), Butler (2003), Mackinnon (1989), Dalcastagnè (2012, 2021), Saul; Diaz-Leon (2018), González (2009) e Duarte (2023).

Desse modo, esta dissertação é estruturada por cinco capítulos organizados em subcapítulos que buscam tecer uma análise do que foi investigado. O primeiro capítulo introduz a ideia central, objetivos, metodologia e objeto do estudo, bem como os principais teóricos visitados como fonte de fundamentação. O segundo capítulo inicia um percurso teórico, apontando conceitos que explicam a metáfora como recurso linguístico e do pensamento que facilita o discurso de vítimas de violência doméstica, partindo de um parecer linguístico para o poético, mediante estudos de Careneiro (2014), Lakoff (1993) e Ricoeur (2002, 2005). Em seguida, tem-se uma breve análise da linguagem enquanto mecanismo que enraizou estereótipos que subalternizavam a mulher diante do homem para iniciar um percurso pelo movimento feminista e sua relação com as situações de violência à mulher através do patriarcado. Ademais, segue a investigação retratando a política filosófica feminista e o poderio machista com a verificação desse poder em dados que atestam como esta temática tem sido tratada pelos poderes públicos e pelas mulheres vítimas da violência doméstica, ou mesmo por quem se incomodou e “meteu a colher” denunciando, nos registros, para nessa relação traçar a ponte para a investigação no campo literário, havendo um passeio pelos textos literários para a verificação dessas ideias. Ainda nesse capítulo será mencionado o feminismo negro, que surgiu da indiferença que o movimento feminista no século XX apresentava em relação ao racismo, sendo necessária a abordagem tendo em vista que a mulher negra, por anos, lidera os dados referentes à violência doméstica, para tanto serão visitados os estudos de Ribeiro (2018), Hooks (2018) e Moreira (2007).

No terceiro capítulo, a pesquisa traça um caminho pela literatura brasileira investigando as produções que apresentaram a temática da violência doméstica e a condição feminina, inicialmente, visitando produções de autorias masculina e feminina do século XX, Aranha (1902) edição 2014, Almeida (1903) edição 2020, Amado (1958) edição 2012 e Cruz (1972), pautando em dados dos estudos de Dalcastagnè (2012, 2021), Bourdieu (2003), Del Priore (2005), González (2009) e outros, para em seguida, analisar a produção feminina

contemporânea de Bei (2017) e a nova versão de Cruz (2022), destacando também a discussão do capítulo anterior nas análises em questão.

Após esse breve percurso em torno desses textos literários, a pesquisa concentrará a análise na escrita de Evaristo, em seu processo criativo e em como a autora destaca a violência em suas produções romanescas *Becos da memória* (2018) e *Ponciá Vivêncio* (2017), contextualizando-a com o aporte teórico deste e do capítulo anterior, bem como considerações da própria autora sobre seu fazer literário e dos textos literários de autoria feminina, já mencionados, que também destacam a violência.

O quarto capítulo é reservado para a análise dos três contos, "Aramides Florença", "Shirley Paixão" e "Lia Gabriel", *corpus* de análise das metáforas do agressor que estão presentes na coletânea *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016). Desse modo, haverá um breve panorama do que as narrativas enredam e como elas mantêm uma relação com os dados referentes à violência e à ideia do feminismo negro, destacando o processo criativo, escrevivência de Conceição Evaristo ao representar a violência doméstica sofrida pelas personagens vítimas que narram os episódios de violência. A análise enfatizará as metáforas usadas para descrever o agressor ao não o nomear, que se destaca como mecanismo de escrita que a autora revela na presença de um duplo narrativo, pois evidencia o movimento de sororidade de uma mulher a outra, no sentido de ouvi-la dando-a voz, representando o que fez o movimento feminista em relação à opressão das mulheres. No processo investigativo das metáforas, será observada a importância desse recurso como facilitador de romper o silêncio frente à violência, frente ao agressor também, mediante imagens produzidas pela linguagem como a do "pai", sujeito agressor, com o conceito de patriarcado em relação aos filhos. Para tanto, a contribuição de Ricoeur (2002, 2005) será retomada.

O quinto e último capítulo é destinado para as conclusões que se tirou da investigação em torno das metáforas na facilitação da exposição da violência pelas personagens-vítimas em relação aos personagens-agressores e à sociedade patriarcal. Ademais, em resumo, os resultados serão conduzidos por questões que na própria pesquisa levantou-se, como: O feminismo assim como a linguagem necessita de ressignificação? Como as metáforas são essenciais além do ficcional para romper silêncios de muitas mulheres vítimas de violência? Como o sistema editorial pode contribuir com o que o movimento feminista prega? Todas essas perguntas são respondidas no capítulo em questão, porém abrindo margem para outras discussões, porque, assim como o conhecimento, a pesquisa é viva.

2 PONTO DE PARTIDA: REVISITANDO CONCEITOS

É importante frisar que a condição da mulher hoje no Brasil muito se deve ao trabalho de mulheres feministas que buscaram romper com ideias que as categorizavam como inferiores. A Filosofia Feminista nos ensina a analisar o patriarcado como uma construção social que é sustentada como ideia, a fim de naturalizar a injustiça que estrutura as relações Homem e Mulher de modo ilegítimo, obedecendo a um conjunto de estereótipos que categorizam o gênero como binário e o Homem como dominante, possuindo, notadamente, uma relação estreita com a construção discursiva. Beauvoir (1970), em meados do século XX, com a primeira publicação de *O segundo sexo*, em 1949, representa um marco, até hoje, nas discussões acerca do feminismo enquanto forma de colocar em debate a mulher e o homem enquanto sujeitos construídos socialmente, para isso descreveu situações que tinham o homem como um ser objetivo no que diz e a mulher, considerando suas características biológicas, como subjetiva. Por isso, citar Simone Beauvoir em trabalhos como este é necessário, mesmo sabendo que muitas outras filósofas possuem conceitos mais contemporâneos, pois todas elas destrincharam os dizeres de Beauvoir para formularem seus pensamentos, suas teorias sobre a mulher.

Ao passo que se faz a visitação ao passado para se entender o pensamento feminista em prol da luta feminina para a igualdade e justiça em vários espaços, inicia-se aqui como este foi questionado como método investigativo para fenômenos de violência de gênero. Sobre isso, Anderson (2023), no estudo sob o ponto de vista da Epistemologia Feminista, desenvolve uma análise comparativa em que as mulheres apresentam vantagem epistêmica sobre questões de gênero em relação aos homens, isso mediante os diferentes aspectos da situação social das mulheres que dialogam com os aspectos marxistas, como a centralidade no que tange ao cuidado de todos, a autoconsciência coletiva em campanhas contra o assédio, o estupro ou qualquer outra forma de objetificação da mulher pensando no coletivo. O estilo cognitivo expõe a diferença cognitiva epistêmica entre o homem e a mulher e, por isso, o movimento feminista reivindica vantagem entendendo que as formas de conhecer no cuidado das necessidades são mais representativas e são contrárias às formas de dominação, superando, assim, a divisão de trabalho mental, manual e dos cuidados inerentes ao sistema patriarcal. Por último, e não menos importante, o aspecto da opressão, que assim como no marxismo, destaca a representação de fenômenos sociais que apresentam as opressões pelas quais as mulheres vivenciam e são usadas no discurso (Anderson, 2023, p. 54-55).

Nesse sentido, na epistemologia feminista, uma filosofia de ruptura, há uma oposição ao padrão de dominação patriarcal que se manteve assim pelo fato de homens se estagnarem no

poder e, assim permanecendo, envolvem a família, por exemplo, em um sistema que visualiza a mulher como objeto passível de todo tipo de violência pelo homem, que é o sujeito protegido por esse sistema, construído discursivamente como dominante na ciência do conhecimento que também mantinha esse padrão, mas que o movimento feminista vem rompendo.

Nessa perspectiva, o feminismo apresentou um estudo que explica essa vantagem a partir do conhecimento objetivo no que tange às descrições incompletas do mundo, que são representadas como completas. Tais representações foram consideradas androcêntricas ou "masculinas", pois estão de acordo com interesses masculinos/ dominantes. Ademais o modelo de conhecimento adotado na objetividade é excludente ao rotular o que seria feminino e o que seria atribuído às mulheres. Essas concepções excluem as participações da mulher na pesquisa ou as privam de autoridade epistêmica, ignorando aperfeiçoadores de conhecimento e epistemologicamente fecundos de abordagens supostamente "femininas" para a teorização. Desse modo, as pesquisas feministas de 1980 foram tendenciadas a buscar abordagens objetivas, porém que discutiam a inclusão de temáticas com métodos não sexistas, engajamento emocional, reflexividade e discussão democrática. Essas concepções, com o tempo, foram alvos de críticas, questionadas e aprimoradas, alcançando seu objetivo de transformar a epistemologia feminista em um gueto intelectual (Anderson, 2023, p. 81-82).

Todo esse movimento pretendido e alcançado na epistemologia proporcionou análises no campo da linguagem, sistema em que os homens tiveram muito mais poder na sociedade, o poder de impor, através da linguagem, sua visão do mundo. Por isso, "há sexismo na linguagem, isso enaltece a posição dos homens, e os homens têm o controle sobre a produção das formas culturais"[1] (Spender, 1985, p. 144, tradução nossa). Esse pensamento induz que a codificação do sexismo na linguagem foi para solidificar as defesas em relação à supremacia masculina. Todavia, Spender destaca que tais afirmações vão muito além do circunstancial e, para tal, ela discute a própria rigidez da gramática normativa que ensina, por exemplo, a alegação de que os homens devem ser listados antes das mulheres porque "o sexo masculino era o gênero mais digno"[2]. (Spender, 1985, p. 147, tradução nossa).

Os argumentos acima concordam com o que se visualiza nas sociedades patriarcais, em que os homens controlam a linguagem e ela trabalha a favor deles, tendo em vista que a linguagem é um recurso formativo dos limites da nossa realidade, bem como é a ferramenta para ordenar, classificar e manipular o mundo. Mundo esse em que os homens se consideram

[1] "there is sexism in the language, it does enhance the position of males, and males have bad control over the production of cultural forms" (Spender, 1985, p. 144).
[2] "the male gender was the worthier gender" (Spender, 1985, p. 147).

dominantes e as mulheres são submetidas à submissão, eles não se percebem inferiores e elas são estereotipadas como loucas, promíscuas. Percebe-se, assim, que o determinismo linguístico oprime as mulheres na sociedade, o que se percebe na invisibilidade feminina em espaços de poder.

Assim como Spender (1985), MacKinnon (1989) argumenta que o poder masculino sobre a linguagem facilitou a criação de uma realidade opressiva e que isso se deve, em parte, ao fato de que nossas categorizações da realidade dependem inevitavelmente de nossa perspectiva social: "não há realidade sem gênero ou perspectiva sem gênero" (Mackinnon, 1989, p. 114). Nesse sentido, a criação de uma linguagem neutra, por exemplo, não seria cabível, pois não representaria a realidade em si, portanto, a solução possível seria a formação de uma nova realidade para as mulheres com a criação de uma linguagem própria, com a redefinição de termos já existentes ou mesmo com a criação de palavras e regras pelas mulheres, podendo, desse modo, se libertarem, conquistando espaço e voz, sem as restrições da linguagem e os pensamentos masculinos, expondo uma visão concorrente para o mundo.

Em situações que faltavam palavras que descrevessem experiências femininas degradantes, como o estupro no casamento ou mesmo um assédio sexual, mulheres se deparavam com mais dificuldade em descrever eventos como esses e que representassem sua própria existência. Isso porque as palavras distorciam sistematicamente as experiências dessas mulheres, dificultando a precisão das realidades de suas vidas. Por isso, em muitas situações, foram silenciadas, não sendo possível a articulação em palavras de suas vidas e de aspectos importantes de seus pensamentos. Entende-se que a masculinidade da linguagem impõe uma visão de mundo a todos nós, tornando visões da realidade contrárias às impostas impossíveis ou, pelo menos, muito complexas ao articular. Esses argumentos frequentemente se baseiam na chamada hipótese de Sapir-Whorf (Sapir, 1921; Whorf, 1956 a*pud* Saul; Diaz-Leon, 2023). Eles são geralmente formulados de modo muito vago, mas parecem corresponder aproximadamente à hipótese de que nossa compreensão sobre o mundo é determinada pelas estruturas da língua que falamos. Assim, como esse poder sobre a linguagem estava centralizado no masculino, permitiu-se ao homem modelar a linguagem e a realidade. (Sapir, 1921; Whorf, 1956 *apud* Saul; Diaz-Leon, 2023, p. 232).

Judith Butler, filósofa feminista contemporânea, aponta a linguagem como detentora de um poder que atua sobre os corpos, causando "opressão sexual" e agindo sobre o real pelos atos elocutivos que, quando repetidos, se consolidam. Contudo, essa linguagem assimétrica não pode ser vista como algo natural dos homens e das mulheres, pois, comungando das ideias beauvoristas, essa naturalidade não existe, já que há uma construção social. A universalidade

na linguagem foi apropriada pelo homem constituindo-se socialmente como um “ato criminoso”, colocando uma classe contra a outra, enraizando-se no âmbito dos conceitos epistêmicos na filosofia e na política (Butler, 2003, p. 202). Nesse viés, à medida que o movimento feminista se expandia com uma filosofia que colocava em debate situações de opressão às mulheres com uma linguagem própria delas, áreas do conhecimento as receberam e as reconheceram em seus espaços. Onde nunca mulheres foram aceitas, passou-se a aceitá-las e elas, por sua vez, iniciaram um processo de articulação de ruptura.

Em nível de Brasil, tem-se como pioneiras Bertha Lutz, Nísia Floresta e Heleieth Saffioti, feministas em diferentes áreas do conhecimento que atuaram no país, ganhando espaço nos “anos 1960 e 1970”, objetivando “a inclusão de gênero como uma clivagem significativa, ao lado da classe social” (Biroli, 2014, p. 29). Elas foram muito importantes para redefinir as fronteiras, vistas, inclusive, como canônicas, questionando o padrão, incorporando questões de natureza investigativa acerca das desigualdades entre homens e mulheres em benefício da luta contra o sexismo, ou seja, o movimento feminista brasileiro também comunga dos ideais marxistas. Desse modo, áreas do conhecimento que antes excluíam a presença feminina passaram a tê-la, suas experiências, vistas e ouvidas, e os estereótipos enraizados pela linguagem machista, contestados.

Contudo, no campo literário, espaço investigativo desta pesquisa, expressar-se enquanto mulher não foi algo conquistado facilmente e eventos em que havia a representação de suas emoções e dores pela linguagem literária eram vistos com desdém. Dalcastagnè (2021) revela que ainda hoje os lugares de fala no interior da narrativa continuam monopolizados por homens brancos, apesar das mudanças causadas pelas feministas, e que o silêncio de grupos marginalizados é atestado negativamente pela cultura dominante, com sua voz se sobrepondo a esses grupos mesmo quando fala em nome deles, como é o caso de representações femininas na literatura brasileira que foram descritas por homens, como em situações de opressão sofridas por mulheres que eram apresentadas como culpadas pela violência que sofriam quando justificadas pela ilegítima ideia do “ataque a honra do homem”.

O silenciamento e a submissão da mulher, característicos do patriarcado, eram representados, por muito tempo, no universo do fazer literário de autoria masculina com expressões que mantinham a mulher enquanto objeto, com personagens femininas que vivenciavam violações, mas que eram representadas por uma linguagem raramente preocupada com a questão, que não era em tom de denúncia ou que não propunham reflexão. Com o movimento feminista, produções de autoria feminina receberam mais destaque mesmo que ainda precário. Logo, esse resvalo nesse panorama enfatiza que a definição dominante de

literatura circunscreveu um espaço privilegiado de expressão, correspondendo aos modos de manifestação de poucos, com um discurso preso a uma linguagem excludente, o que configura um retrato social da diferença entre homem e mulher nos espaços.

Assim, ao enveredar a pesquisa para a representação do personagem-agressor e o silenciamento de personagens-vítimas na literatura, bem como o silêncio associado às emoções, percebeu-se um destaque importante das metáforas nessas representações, notadamente, em escritos de autoria feminina, sendo, portanto, fundamental abrir um espaço aqui para a compreensão desse recurso linguístico atemporal para a linguagem literária.

2.1 O poder da metáfora na representação da violência no discurso poético

A linguagem é um agrupamento abstruso de atividades comunicativas, cognitivas e sociais integradas a outros aspectos, como a compreensão de mundo, da psicologia humana de forma inerente. Nesse sentido, as construções linguísticas são concebidas como esquemas cognitivos do mesmo tipo que encontramos em outras habilidades linguísticas, ou seja, como procedimentos relativamente automatizados, que se utilizam para realizar coisas comunicativamente. Esse conhecimento o falante adquire à medida que aprende a usar a sua língua (Carneiro, 2014, p. 67).

Entre esses esquemas cognitivos tem-se a metáfora cuja origem está na palavra grega “metapherein” (“meta”= “mudança” e “pherein”= “carregar”) e cujo significado é “transporte” ou “transferência”, tradicionalmente considerada um recurso figurativo da linguagem, que tem como objetivo ornamentá-la. Todavia, para Lakoff (1993, p. 202), esse conceito clássico não compreendia a sua extensão significativa, restringindo-a apenas à linguagem, sem considerar o pensamento. Desse modo, a partir dessa compreensão, a metáfora não somente atua na transferência linguística de sentido, mas como parte essencial do nosso pensamento, que desvela as formas como cada indivíduo estabelece suas relações consigo e com o mundo que o cerca, percebendo-o e compreendendo-o em contextos socioculturalmente motivados. É nesse sentido que a pesquisa de Carneiro (2014), ao analisar discursos de mulheres vítimas de violência, evidencia como essas mulheres, através das metáforas, conseguem com maior facilidade denunciar, romper com o silêncio frente às violências.

Após esse breve respaldo na Linguística é que se compreende a importância da metáfora para a ressignificação de uma linguagem machista pontuada por Spender (1985), Mackinnon (1989) e Butler (2003) e representadas nos estereótipos em relação à mulher. Para tanto, a ressignificação da linguagem machista por meio da metáfora, além de possibilitar à

mulher melhor expressar suas emoções, denunciar violências aos seus corpos, viabiliza a interação verbal de vítimas diretas de violência doméstica, expressando suas ideias e sentimentos sobre o tipo de violência que sofreu e sobre o seu agressor, por meio da linguagem figurada, manifestada em metáforas que compõem o seu discurso.

Em consonância, no texto literário, *corpus* desta pesquisa, a hermenêutica ricoeuriana visualiza na linguagem poética aspectos, qualidades, valores da realidade aos quais pela linguagem plenamente descritiva não se alcança. Tais aspectos se percebem devido à relação complexa entre a enunciação metafórica e a transgressão regrada de significações usuais das palavras não apenas do sentido metafórico, mas da referência metafórica, para compreender esse poder do enunciado – o de "re-descrever" uma realidade impenetrável a uma definição direta (Paula; Sperber, 2011, p. 21-22).

Dessa forma, um tecer literário, ação que re-descreve uma realidade, frequentemente emprega as metáforas com intuito de, além de ser um transporte ou transferência de significados, articular o sentido e o sensível, a estrutura e o mundo da obra. Nessa perspectiva, a realidade de violência doméstica que o movimento feminista tem buscado denunciar e que pela linguagem manteve as vítimas em silêncio, transfigura-se em metáforas que proporcionam não apenas romper o silêncio, não apenas denunciar, mas libertar, redefinir um pensamento culturalmente dominante.

Mediante o exposto, fica comprovado que, no processo criativo da escrita, a realidade da violência contra a mulher é transfigurada por metáforas que facilitam representar o sofrimento e a dor das personagens-vítimas, muitas vezes, em forma de silêncio e vazios que denunciam a agressão. Nessa conjuntura, quando Ricoeur (2002) trata da imaginação produtora, defende não haver uma ruptura entre o sentido e a imagem, pois o que ocorre é um movimento de reinterpretação em que a imagem passa a ser a figura do sentido, ou seja, esse movimento vai da linguagem para a imagem através da imaginação produtora esquematizante: "a partir do verbal ao não verbal, e não o inverso". (Ricoeur, 2002, p. 59).

Para tanto, a pesquisa busca, no capítulo seguinte, análises literárias de autorias feminina e masculina de modo a verificar como a representação da violência doméstica descrita pelas personagens-vítimas, em falas destas ou pelo foco narrativo, ocorre, tendo em vista o aspecto emocional das personagens e em como o personagem-agressor é representado para, em seguida, buscar essas representações também nas produções de Conceição Evaristo, mantendo a discussão com o aporte teórico do movimento feminista.

Ademais, aprofundando o que a metáfora é para Ricoeur (2002), este não a aborda como recurso figurativo do discurso, mas como enunciado metafórico, ou seja, a passagem é

carregada de significação mínima, visto que a hermenêutica defendida pelo autor (1973) também pode ser compreendida dessa forma, na aproximação do novo apesar do sentido lógico, descritivamente, não acontecer, tendo em vista a ligação do sentido com a referência. Isso é o que caracteriza o enunciado metafórico.

Todavia, para se chegar ao que formulou Paul Ricoeur, no que tange à imaginação produtora, outras ideias acerca da metáfora colaboraram para isso, como foi o caso dos enunciados metafóricos e da mímesis aristotélica, da imaginação kantiana com os seus aspectos epistemológicos e estéticos e das discussões com o que defendiam outros filósofos acerca da metáfora como o caso de Nietzsche, que acreditava a linguagem ser fundamentalmente metafórica, ou seja, que o surgimento de uma metáfora ocorresse a partir de outra, mantendo uma plenitude, impossibilitando o real por meio do aspecto semântico da linguagem, o que, já para Ricoeur, foi justamente a abertura semântica no enunciado seu atributo principal.

A doutrina kantiana e seus esquemas usados por Ricoeur como um suporte para a partir da linguagem se extrair a imagem, possibilitou a reinterpretação desta segunda por meio do funcionamento semântico da imaginação produtora, pois tais esquemas valorizam a inovação semântica e a imaginação produtora como etapas de um processo semântico em que uma referência habitual, de primeira ordem, cede espaço em prol de uma referência de segunda ordem que emana do discurso poético.

Assim, a linguagem literária tem essa dupla referência: a si mesma, enquanto jogo que rompe com o real e com o cotidiano da linguagem conceitual, e a além de si, enquanto possibilidade de reescrever a realidade. Com essa base, a filosofia de Paul Ricoeur verifica o processo criativo desses enunciados metafóricos a partir da transfiguração, que, ao provocar a ordem lógica existente, gera um novo sentido (Sanfelice, 2014, p. 29). Para Ricoeur, essa representação ocorre pelo poder heurístico da ficção, declarado na tensão entre as verdades literal e metafórica (Ricoeur, 2005, p. 388).

Partindo dessa breve exposição do enunciado enquanto representação metafórica, que facilita o dizer de emoções silenciadas pela própria linguagem, verifica-se agora o que motivou a busca pela análise da metáfora no discurso poético, a saber, do seu poder de ressignificação de uma linguagem machista, sustentada pelo patriarcado e que, por muito tempo, tem favorecido discursos de objetificação do corpo feminino e, por meio de manipulações, silenciado vítimas da violência doméstica, o que, por vezes, inúmeras vezes, protegeu agressores, os vitimizando, inclusive, e culpabilizando as vítimas. E faz-se importante enfatizar que tal verificação só foi possível, porque o movimento feminista buscou no campo da ciência e da filosofia a autonomia e o direito de fala delas.

2.1.1 O discurso como arma de propagação de ideais machistas e a violência contra a mulher

O discurso, aqui entendido metaforicamente como arma, é assim por ser o método nas relações que as manipula, as controla ou mesmo as silencia. Desse modo, o discurso é um fator político que tende a normalizar comportamentos sociais e ações humanas. Isso porque, como já mencionado no início do capítulo, a naturalização do patriarcado foi construída discursivamente.

Nessa perspectiva, o feminismo buscou analisar o discurso enquanto forma de violência ou de meio para a violência com a pornografia. Dessa maneira, mediante análises nos atos de fala, para Langton (1993), há diferenças entre os atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários, compreendendo o ato locucionário como o ato de proferir palavras que têm significados particulares; o ato perlocucionário como o de proferir palavras que têm um efeito particular e o ato ilocucionário, realizado pelo proferimento das palavras. Com isso, para cada tipo de ato de fala há formas de silenciamento.

> Uma pessoa é silenciada locucionariamente se for impedida de falar ou se for intimidada a não falar. Uma pessoa é silenciada ilocucionariamente se for incapaz de levar a cabo os atos que pretende realizar ao falar. Uma pessoa é silenciada perlocucionariamente quando sua fala não pode ter os efeitos intencionados (Saul; Diaz-Leon, 2023, p. 240).

Ao relacionar essa ideia de silenciamento com os atos de fala às mulheres, Saul e Diaz-Leon (2023) utilizam os preceitos de Langton (1993) que apresenta como esses atos se manifestam no estupro, por exemplo, quando há a recusa de uma mulher em fazer sexo e perlocucionariamente é silenciada, mesmo sendo reconhecida a recusa ou quando há a tentativa de recusa e é ilocucionariamente silenciada sem nem mesmo ter sua tentativa reconhecida como uma recusa. Além disso, ela sugere que a pornografia tem um papel fundamental em fazer os homens reconhecerem com facilidade as recusas das mulheres enquanto recusas, porém eles se tornam mais propensos a estuprá-las quando as reconhecem. Isso significa, ela argumenta, que a pornografia silencia as mulheres ilocucionária e perlocucionariamente e desse silenciamento resulta o estupro (Langton, 1993, p. 306)[3].

[3] "Some, it seems, have their attitudes and behavior altered by it in ways that ultimately hurt women: they can becom more likely to view women as inferior, more disposed to accept rape myths (for example, that women enjoy rape), more likely to view rape victims as deserving of their treatment, and more likely to say that they themselves would rape if they could get away with it.33 This in turn means that some women are hurt by it." (Langton, 1993, p. 306).

Um contraponto à ideia do discurso da pornografia e à teoria dos atos de fala no silenciamento das mulheres, segundo Saul e Diaz-Leon (2023), foi destacado quando Bauer (2015 *apud* Saul; Diaz-Leon, 2023) e Finlayson (2014 *apud* Saul; Diaz-Leon, 2023) argumentaram que a literatura feminista estava profundamente equivocada a respeito dessa ideia. Bauer se opõe por diversas razões, entre elas, ao tratar a pornografia como discurso autoritativo, considerando que a literatura de Langton (1993) falha em levar a importância da pornografia à subordinação das mulheres sem se engajar enfaticamente com a fenomenologia do uso da pornografia, sem se atentar a todos os eventos em que a cultura mais ampla está envolvida na subordinação das mulheres e ao destacá-la apenas nos atos verbais de recusa das delas, deixando, assim, de enfatizar a plena desumanização envolvida na agressão sexual. (Bauer, 2015 *apud* Saul; Diaz-Leon, 2023, p. 242). Finlayson aprofunda ainda mais, argumentando não que o trabalho de Austin foi mal utilizado pelas feministas, mas que nunca deveria ter sido utilizado, sugerindo que o uso feminista na teoria dos atos de fala foi totalmente desnecessário (Finlayson, 2014 *apud* Saul; Diaz-Leon, 2023, p. 242).

Mediante o exposto, faz-se mister destacar a importância desses argumentos em torno do discurso e da sua relação no processo de silenciamento das mulheres devido à pornografia e ao fato de que o discurso pode ser considerado não apenas silenciador ou subordinador, mas também opressivo, já que o discurso opressivo é provavelmente um fenômeno bastante generalizado pela linguagem promovida no âmbito patriarcal. A ausência, por exemplo, de termos que pudessem representar as emoções femininas diante de um evento de violência também causou esse silenciamento que hoje está em processo de rompimento.

Kukla (2014) apresenta a ideia de injustiça discursiva para colocar em debate os modos pelos quais "membros de um grupo desfavorecido enfrentam uma incapacidade sistemática de produzir um tipo específico de ato de fala que eles têm o direito de realizar"[4], que muitas vezes assume a forma de um ato de fala diferente daquele que tinham a intenção de levar a cabo, focando na força performativa, pois enfrentam estereótipos a seu respeito que precisariam de uma desconstrução discursiva para que a ideia do seu ato de fala seja compreendida (Kufla, 2014, p. 1).

Voltando à questão do discurso machista, que além de silenciar a mulher e oprimir reproduz estereótipos sociais, o sistema patriarcal em que a linguagem tem se manifestado

[4] When members of a disadvantaged group face a systematic inability to produce a specific kind of speech act that they are entitled to perform—and in particular when their attempts result in their actually producing a diferente kind of speech act that further compromises their social position and agency—then they are victims of what I call discursive injustice (Kufla, 2014, p. 1).

colocou a mulher em posição de inferioridade, normalizando suas funções domésticas como inerentes apenas à mulher, descredibilizando suas funções em espaços cujas funções têm predomínio masculino, que podem ser notadas nas expressões linguísticas “Lugar de mulher é na cozinha”, “Mulher no volante, perigo constante”, “A mulher é boa quando sabe cuidar da casa e manter a harmonia da família”, “Até que você joga bem para uma menina” (Almeida; Morales, 2023, p. 11-13). E quando se trata da sua relação com o patriarcado e com todas as formas de opressão à mulher, o discurso foi o instrumento que os naturalizou, através de uma linguagem que a categorizava a mulher como inferior ou que a mantinha sem voz. Todas essas expressões foram extraídas do Dicionário de frases e expressões machistas desenvolvido pela Procuradoria Especial da Mulher da Câmara Municipal de Piracicaba (São Paulo), após uma reunião da Rede de Atendimento e Combate à Violência Doméstica.

Na coleta das expressões para a criação desse dicionário, foi observado que esses e outros termos representam situações diárias em que a mulher se depara, seja ocupando espaços em que predomina o homem, seja confrontando o padrão ditado pelo patriarcado, ou seja, a linguagem, nesse caso, desempenhou forte influência na naturalização dessas situações que são observadas até na boca de crianças, ficando clara a necessidade de se destacar esses termos para que se possa desconstruir discursos machistas que representam violência contra mulher que parte da simbólica com o uso, principalmente, de metáforas.

“A *novinha é cavala*”, “Ela *é mal-amada e malcomida*”, “Essa mulher *ainda dá um caldo*” são expressões que apresentam a mulher metaforicamente pelo discurso pornográfico, enquanto objeto de satisfação sexual do homem. A primeira se refere a uma mulher jovem e atraente, de corpo exuberante, a segunda, a sua vida amorosa e ao seu relacionamento como justificativa de seu comportamento diante da sociedade e a terceira, ao fato de que apesar da sua idade ainda pode ser desejada sexualmente por alguém (Almeida; Morales, 2023, p. 13; 17-18).

Partindo para a Literatura, pode-se notar, por exemplo, que expressões relacionadas ao corpo feminino ou que destacam a mulher em um discurso pornográfico revelam o homem como instintivamente animal, e a mulher, quando silenciada ou não, em um de seus atos de fala, é vista como culpada por esse instinto. Clarice Lispector com “A língua do P” (1998), cuja primeira publicação data 1974, destaca a situação da professora Cidinha, prestes a viajar para os Estados Unidos, que dentro de um trem passa por uma importunação sexual quando dois homens entram no transporte e começam a observá-la, o que a deixa em pânico interno, sendo silenciada ilocucionariamente na incapacidade de reproduzir o que pretendia falar, um pedido de socorro, por exemplo.

Em algum momento enquanto olham para Cidinha, os homens dialogam entre si com uma linguagem aparentemente desconhecida, mas que Cidinha compreendeu por lembrar que já havia usado antes, quando criança.

> No começo Cidinha não entendeu palavra. Parecia brincadeira. Falavam depressa demais. E a linguagem parecia-lhe vagamente familiar. Que língua era aquela? De repente percebeu: eles falavam com perfeição a língua do "p". Assim:
> - Vopocê reperaparoupou napa mopoçapa boponipitapa?
> - Jápá vipi tupudopo. Épé linpindapa. Espestápá nopo papapopo.
> Queriam dizer: você reparou na moça bonita? Já vi tudo. É linda. Está no papo (Lispector, 1998, p. 67).

O contexto da situação revela como a mulher sofre violência a partir de um discurso em que a pornografia a representa como objeto de satisfação do homem e como esse discurso interfere em um possível discurso dela enquanto vítima. Nesse sentido, Cidinha começou a se incomodar inicialmente com as expressões corporais dos dois homens e que apenas aumentou quando o discurso verbal passou a se referir ao seu corpo e ao que fariam com ele, além de roubá-la duplamente, considerando que o bem de mais valor que possuía, além de sua vida, era a sua virgindade. Tal consideração da personagem reflete um pouco da cultura patriarcal de que a pureza sexual da mulher é uma virtude, devendo ser tirada por um homem após o casamento. E o diálogo continua.

> - Queperopo cupurrapar apa mopoçapa. Epe vopocepe?
> - Tampambémpém. Vapaipi serper nopo tupunelpel.
> Queriam dizer que iam currá-la no túnel... O que fazer? Cidinha não sabia e tremia de medo. Ela mal conhecia. Aliás nunca se conhecera [...]
> - Sepe repsispistirpir popodepemospos mapatarpar epelapa.
> Se resistisse podiam matá-la. Ela assim então.
> - Compom umpum pupunhalpal. Epe roupoubarpar epelapa.
> Matá-la com um punhal. E podiam roubá-la (Lispector, 1998, p. 67).

O trecho narrativo consegue esboçar o que exatamente a personagem sentiu com a importunação sexual sofrida e com as ameaças que a silenciaram, exemplificando o que Langton (1993) disse sobre o silenciamento quando causado pelos atos de fala e como podem levar ao estupro ao empregar a condição "se resistir", ou seja, uma recusa. Entretanto, a iniciativa de fingir-se de prostituta realçou um estereótipo excludente em relação às mulheres que vivem da prostituição, o estereótipo de vagabunda. Tal estereótipo explora a visão comum das sociedades patriarcais, segundo a qual o corpo da mulher é objetificado e usado frequentemente no discurso pornográfico como um local de fácil acesso.

Sobre a postura tomada pela personagem como defesa às violências verbal e psicológica sofrida e à já declarada violação sexual, destaca-se o que se ouve ainda do discurso

dos dois homens, e agora do bilheteiro e do maquinista do trem, refletindo a postura da sociedade patriarcal frente ao comportamento contrário de pureza feminina de submissão ao padrão de dominação ao qual as mulheres são ensinadas, pois quando afirma não ter conhecimento sobre seu corpo revela que este não é seu, enfatizando que o corpo da mulher é objeto de posse do seu futuro marido. Então, quando a tomam como "doida", categorizam a mulher que enfrenta esse padrão pejorativamente e isso aconteceria também caso Cidinha fizesse uma denúncia, a chamariam de louca.

> Então levantou a saia, fez trejeitos sensuais – nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida era de si mesma – abriu os botões do decote, deixou os seios à mostra. Os homens de súbito espantados.
> - Tápá dopoipidapa. Está doida, queriam dizer.
> E ela a se requebrar que nem sambista de morro. Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente. E começou a cantarolar.
> Então os homens começaram a rir dela. Achavam graça na doideira de Cidinha. Esta desesperada. E o túnel?
> Apareceu o bilheteiro. Viu tudo. Não disse nada. Mas foi ao maquinista e contou. Este disse:
> - Vamos dar um jeito, vou entregar ela pra polícia na primeira estação (Lispector, 1998, p. 68).

Cidinha, mesmo sem apoio consegue uma saída, é mal interpretada, é condenada. Nada muito diferente do que se observa hoje nos casos de violência contra a mulher também em transportes públicos. A personagem consegue livrar-se da violência do trem, mas acaba presa, tendo em vista que seu comportamento causa uma afronta à sociedade, que pode ser observado no olhar de desprezo da outra mulher que entra no trem ao passo que Cidinha é levada pelo soldado. Na delegacia, ela não sabia como explicar a situação, faltaram-lhe palavras que pudessem ajudá-la a descrever esse evento de violência, que pudessem expressar suas emoções ao ouvir os dois homens e que pudessem competir com o discurso predisposto das testemunhas, todos homens. Até porque, de acordo com Spender (1985), as palavras que talvez pudesse usar iriam favorecer a versão desses homens.

No desfecho do conto, Cidinha já liberta da cela, reflete sobre seu desejo de ser "currada", de ser estuprada por mais de uma pessoa e que isso a faz se considerar "uma puta", deixando-a decepcionada consigo mesma (Lispector, 1998, p. 69). Há nesse sentimento um processo de interdição de seu desejo, o que é uma forma de silenciamento, pois mesmo não sofrendo a violência fisicamente, o medo da violência faz surgir o medo do próprio desejo, a colocando em uma posição de aceitação do ato, o que atesta o quanto a violência se constitui linguisticamente e se ressignifica socialmente. Ademais, a narrativa desenvolve ainda mais o

desfecho quando o fim trágico da mulher, que entra no trem quando Cidinha é levada para a delegacia, é noticiado nos jornais.

> Pois foi na esquina da rua Figueiredo Magalhães que viu a banca de jornal. E pendurado ali o jornal O Dia. Não saberia dizer por que comprou.
> Em manchete negra estava escrito: "Moça currada e assassinada no trem".
> Tremeu toda. Acontecera, então. Jogou fora que a desprezara.
> Pôs-se a chorar na rua. Jogou fora o maldito jornal. Não queria saber dos detalhes. Pensou:
> - Épé. Opo despestipinopo épé impimplacápávelpel.
> O destino é implacável (Lispector, 1998, p. 69).

O estupro e o feminicídio são vistos como resultados do destino e não como resultantes da violência praticada por homens que naturalizaram o sistema patriarcal que os protege e que os veem como vítima quando a mulher o confronta, inclusive pela linguagem. O fato de o destino ser implacável destaca um destino construído por homens que enfatizam que quem tem o poder são eles.

O conto de Clarice Lispector é um exemplo de como o discurso, construído linguisticamente por homens, naturalizou o silenciamento da mulher e como a mulher é ensinada a se portar nessa sociedade, não tendo conhecimento de seu próprio corpo, dando a entender o sentimento de posse negado a ela. Ademais revela a falta de palavras frente a expressão de resposta a eventos de violência. A "Língua do P" é um exemplo de como há sexismo na linguagem como defendem Spender (1985) e Langton (1993) e que foi muito bem representado no discurso literário, campo em que as metáforas se destacam nas representações de diversas situações violentas e, no que se refere à violência doméstica, especialmente nos escritos femininos, são elas que melhor descrevem silêncios, dores e vazios causados por personagens-agressores, como será visto mais adiante.

Neste momento, faz-se mister destacar o fenômeno da violência doméstica, de como este se tornou presente em pesquisas científicas, tendo em vista que isso não era permitido diante da característica excludente do campo e, por conseguinte, de questões relacionadas ao gênero, compreendendo a importância do movimento feminista para essa ruptura.

2.2 A violência e o poder machista, uma análise filosófica da política feminista

O estudo da violência com base fenomenológica tem como método a observação e a percepção comportamental da humanidade inserida em um contexto, analisando seu modo de

aparecimento e de ser, além da observação de toda a carga histórica que induz determinado ser ao ato da violência.

Em se tratando da violência contra a mulher, Intemann (2005) considera que as pesquisas feministas também investigam questões sobre as razões que levam à opressão das mulheres. Essas pesquisas agenciam a categorização de eventos em que se destacam a violência contra a mulher, como o estupro, bem como a coisificação e a discriminação sexuais, entre outros. Tais categorizações foram assim identificadas mediante o respaldo em critérios empíricos e avaliativos. Contudo, de modo amplo, quando uma pesquisa busca responder uma pergunta sobre eventos como os mencionados, de carga subjetiva, que impacta certas práticas sobre a dignidade da pessoa humana, ou se certas instituições são justas ou discriminatórias, as teses para tais eventos empíricos a serem estudados serão definidos por julgamentos avaliativos (Intemann, 2005, p. 1010).

O método investigativo do fenômeno da violência doméstica fora obtendo valor a partir dos estudos feministas que colocaram em questão toda a violência ao corpo feminino no trato de valores sociais que podem ser quantificados a partir de uma pesquisa qualitativa ao ouvir mulheres vítimas em entrevistas e ao observá-las clinicamente, além de avaliar o seu comportamento, por exemplo, que é um critério empírico e avaliativo, mas que entravam em julgamentos avaliativos pela carga de valor que apresentava por se tratar de uma causa social.

No campo literário, pesquisas que envolviam análises do discurso literário observavam que fenômenos de violência contra a mulher, seja físico ou simbólico, estavam relacionados a eventos que justificavam tal violência, representando, de fato, a sociedade e suas raízes no patriarcado, que, mesmo com estudos feministas buscando denunciar e colocar no escopo de pesquisas investigativas, culminavam na culpabilização das personagens que eram vítimas.

A estudiosa Tofanelo (2021, p. 75) expõe que

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

A citação acima comprova como ideias patriarcais influenciaram por muito tempo no apagamento da produção literária de autoria feminina, o discurso literário e a ideia de produção

artística literária vistos como canônicos que não colocavam em discussão fenômenos sociais como a violência sofrida por mulheres advinham das relações de dominação, só apresentando destaque maior quando o pensamento feminista colocou em questão as formas de opressão que mulheres e outros grupos eram vítimas devido ao silenciamento deles.

Nesse sentido, obras como *Menino de Engenho*, de Rego (2003), cuja publicação inicial data 1932, que justificam o feminicídio em defesa da honra masculina como um crime passional, evidenciam discursos de vitimização do personagem-agressor. No caso da obra de Rego (2003), essa afirmação fica em evidência quando Carlos, narrador-personagem, relembra a morte de sua mãe que fora assassinada por seu pai nas primeiras linhas da narrativa em que também há descrição dos dois, o pai, homem explosivo que mantinha uma relação de dominação com sua mãe, Clarice, mulher submissa presa a um casamento que apresentava indícios de como o ciclo da violência ocorre, em que do ato de tensão se passa para o ato de arrependimento.

> Às vezes, porém, ele entrava em casa calado. Sentava-se numa cadeira ou passeava pelo corredor com as mãos para trás, e discutia muito com minha mãe. Gritava, dizia tanta coisa ficava com uma raiva que me fazia medo. E minha mãe saía para o quarto aos soluços. Eu não sabia compreender o porquê de toda aquela discussão. Sei que, com um pouco mais, lá estava ele com a minha mãe aos beijos. E o resto da noite, até ir me deitar, era só com ela que ele estava, com os olhos vermelhos de ter chorado também (Rego, 2003, p. 07).

E Carlos continua a narrativa da violência culpabilizando o destino pela morte de sua mãe, em “O seu destino fora cruel: morrer como morreu, vítima de um excesso de cólera do homem que tanto amara [...] teria sido com ela tão injusto o destino. [...]” (Rego, 2003, p. 8). Nesses trechos fica evidente que a linguagem empregada para explicar os atos de violência não figura o homem como culpado pelas ações, mesmo apresentando uma situação de supremacia masculina, tanto na violência psicológica, com as ofensas, humilhações, gritarias, como no ato do feminicídio.

Hoje, crimes dessa natureza, no Brasil, não possuem a defesa da honra como justificativa, ainda que ocorram como se observa nos registros dos casos de feminicídios, com 1.463 feminicídios no ano de 2023, configurando uma alta de 1,6% em relação a 2022. Tais dados extraídos do G1 revelam ainda que entre 2015, ano que a lei do feminicídio entrou em vigor, e 2023, quase 10,7 mil mulheres foram vítimas. Esses dados demonstram como o atraso na implementação de medidas contra violência à mulher causou um retardo na diminuição desses casos, tanto é que apenas em março de 2021, a tese da legítima defesa da honra foi considerada pelo Supremo Tribunal Federal (STF) como inconstitucional, por violar tanto a

dignidade da pessoa quanto a igualdade de gênero, mesmo porque as primeiras constituições foram feitas por homens e para homens. Todavia, não se pode deixar de evidenciar que essa medida foi sim um avanço, um avanço fruto das lutas do movimento feminista enquanto pensamento que se organizou na política feminista.

A política feminista explica a opressão à mulher através do Estado e como isso está relacionado às formas de opressão domésticas no que se refere a fazer justiça correspondendo ao sistema de dominação: o patriarcado. E quando esteve no centro do debate "abriu portas para tematizar, questionar e complexificar as categorias centrais por meio das quais era pensado o universo da política, tais como as noções de indivíduo, de espaço público, de autonomia, de igualdade, de justiça ou de democracia" (Miguel, 2014, p. 17). Assim, a partir desse posicionamento do pensamento feminista, discussões sobre teoria política que envolvem os ideais do feminismo ficaram inevitáveis, permitindo o enriquecimento de ideias que antes estavam às margens, colocando em questão como os ideais hegemônicos não dispunham de argumentos que vislumbrassem a essência democrática nas relações humanas.

O feminismo, ao colocar em discussão o fenômeno da violência, expôs como a separação da vida pública da vida privada é um dano para a sociedade democrática, tendo em vista que os efeitos dos arranjos, das relações de poder e dos direitos garantidos em uma serão refletidos na outra. Um exemplo disso está quando crimes da esfera privada não sofriam a interferência do Estado, culminando em uma expressão de ideologia machista, "em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher", normalizando desigualdades de gênero. Nessa perspectiva, se tipificou a violência doméstica e o estupro como crimes em que a interferência na vida privada, pela esfera pública, é incontornável para garantir cidadania e integridade física de mulheres e crianças (Biroli, 2014, p. 34).

Em vista disso, violações foram perpetuadas em nome da privacidade e da autonomia da família em relação às leis públicas, ocasionando a convencionalidade nos papéis pelo gênero e uma injusta divisão de trabalho, com espaços antes que ignoravam a presença feminina. Mesmo entendendo que esse cenário está diferente, com as mulheres ganhando espaço, inclusive na política, a desconstrução de estereótipos difundidos na separação do público do privado, se tornou difícil diante da articulação que se deu, pela linguagem, de ideais machistas.

Nesse viés, ao tratar de espaços, a presença feminina na escrita literária, até mesmo na representação de situações experienciadas por mulheres, não tinha a devida valorização, existiam escritoras, mas estas viviam à margem quando não publicavam seus escritos sob pseudônimos masculinos. E embora hoje, ganhando mais espaço, seus escritos continuam sendo questionados por críticos que contestam temáticas que, quando representadas em textos de

autoria masculina, não eram questionadas. Assim, a visibilidade desse desequilíbrio pelo avanço da política feminista oportunizou possibilidades de a escrita feminina sair da margem, discutindo paradigmas consolidados, construindo novas concepções sobre o ser feminino de modo a promover debates através do texto literário.

A política e o poder estão intrinsecamente relacionados e a linguagem é o mecanismo de controle nessa relação, pois, segundo MacKinnon (1989), uma das figuras mais significativas em Direito nos EUA, a linguagem jurídica menosprezava a mulher, representando uma verdadeira hierarquia sexual. Para ela, "Quanto a mim, notei que a lei me confere certa credibilidade, mas ser identificada como mulher a diminui. A lei confere credibilidade aos homens; a identificação feminina a reduz."[5] (Mackinnon, 1989, p. 133, tradução nossa). Isso acontecia na observação de crimes de importunação sexual físicas e de metáforas ao corpo feminino que a objetificavam no ambiente de trabalho, que ocorriam não apenas para a satisfação do desejo sexual do homem, mas para exprimir a afirmação do poder masculino sobre as mulheres, demonstrando mais uma situação reflexo ainda da separação do público do privado. Para tanto, Mackinnon propôs em seu estudo, partindo da visão feminista, uma mudança na linguagem jurídica, rompendo com o padrão patriarcal adotado diante de tais crimes.

Esse percurso aqui adotado entre política, literatura e direito foi apenas para citar alguns campos em que o discurso é uma manifestação de poder e expor como esse poder esteve por muito tempo sob domínio do sistema patriarcal, o que proporcionou um retardo na implementação de políticas que protegessem as mulheres de todo tipo de violência e que as autoafirmassem como sujeitos com plena autonomia para ocupar os espaços de sua preferência.

Em consonância com o exposto, os estudos de Butler (2003) afirmam que o poderio machista possui máxima ligação com a linguagem que estrutura e preconiza a inferiorização feminina e de outros gêneros ao poder de dominação masculina. Isso se dá devido às construções linguísticas que foram amplamente executadas no discurso em um período em que a sociedade foi conduzida por um ideário de poder heterossexual do homem branco. Nessa perspectiva, Butler (2003) conduz um questionamento acerca das relações humanas e como elas vão sendo organizadas seguindo um padrão de poder que foi estruturado no discurso.

> Que tradição discursiva estabelece o "eu" e seu "Outro" num confronto epistemológico que decide subsequentemente onde e como as questões da cognoscibilidade e da ação devem ser determinadas? [...] O fato de esse ponto de

[5] "And as for me, I noticed that law gives me some credibility, but that being woman-identified takes it away. The law gives male credibility; female identification eases it" (Mackinnon, 1989, p. 133).

> partida epistemológico não ser em nenhum sentido inevitável é confirmado, de forma ingênua e difundida, pelas operações corriqueiras da linguagem comum, que veem a dicotomia sujeito/objeto como uma imposição filosófica estranha e contingente, se não violenta (Butler, 2003, p. 248).

A citação acima apresenta, além do questionamento já explicitado, a origem de como a manipulação linguística comum está para a dualidade sujeito/objeto no sentido de impor uma relação que superficialmente não é vista como violenta, sendo importante frisar que durante muito tempo a filosofia era pautada na ideia cartesiana da existência de um sujeito que é um ser dominante e de um objeto manipulável, o que embasa as premissas da violência simbólica, sendo forte influência na representação na estrutura literária.

Ademais, essa obra responsabiliza a linguagem pelas manifestações de significados compulsórios como estratégia política de promover a dominação sexual pelo binarismo, de modo a racionalizar a instituição da heterossexualidade compulsória, racionalizando também a ideia de corpo (Butler, 2003, p. 217). Mesmo esta pesquisa não se tratando da categoria de corpo diretamente, fica claro um movimento de unificar um padrão que adota o homem branco e hétero como o detentor do poder e, portanto, quem assume o estereótipo de culturalmente dominante sobre corpos femininos.

Butler e Mackinnon chegaram a entrar em discordância entre si quando seus estudos passaram a analisar o discurso enquanto ferramenta de violência, pois, para Mackinnon, a pornografia como motivação para a cultura do estupro estava fundamentada na teoria austiana dos atos de fala, assim como Langton (1993), já para Butler, contrária a essa visão, afirma que todo ato de fala possui temporalidade (que ocorre no intervalo entre o contexto de origem e a intenção que induz o enunciado e seus efeitos) e historicidade (no que diz respeito à carga histórica interna dos atos de fala, que constitui o seu significado contemporâneo, a sedimentação de seus usos, e que irá consubstanciar a sua força). Frente a isso, para Butler, o discurso pode passar por uma ressignificação, ou seja, o que hoje assume uma conotação, amanhã terá outra, e facilmente a rigidez do discurso da pornografia poderá ser contestada (Ribeiro, 2023, p. 03).

Associar o discurso da pornografia à violência é válido, tendo em vista que, por meio da pornografia, há uma linguagem que não só objetifica sexualmente a mulher para a satisfação do homem como a subjuga em uma relação de hierarquia entre ela e o homem, principalmente quando esse homem é contrariado. Mas entender que a linguagem é viva e pode mudar, assim como a sociedade, também é válido, até porque a desconstrução, por exemplo, de estereótipos, se dá com a mudança sociolinguística. Hoje, essa ideia do discurso pornográfico é mais evidente

nos discursos machistas que objetificam o corpo feminino, o que motiva as atitudes violentas. É o que acontece nas relações profissionais, mas, essencialmente, nas matrimoniais, em que se prevaleceu por muito tempo o silêncio sobre as relações de poder e as formas de dependência e vulnerabilidade femininas, atendendo ao padrão sujeito/objeto (Biroli, 2014, p. 47).

Nesse ínterim, a ideia de privacidade no ambiente doméstico normalizou estereótipos referentes à divisão de tarefas do lar, à obrigação da mulher nos cuidados dos filhos e das pessoas doentes e à liberdade do homem para violentar, humilhar e manter a mulher em posição de objeto. Todavia, com o avanço do feminismo, foram a público as perspectivas das mulheres diante dessa privacidade de modo a conscientizar as próprias mulheres quanto à noção de direito ao corpo, à luta contra a violência doméstica e o estupro, construindo análises que considerem os discursos dessas mulheres, o que possibilitou o discurso de denúncia e a criminalização da importunação sexual por meio da politização das relações afetivas e sexuais (Biroli, 2014, p. 42).

Sendo assim, uma política relacional baseada nas experiências das mulheres vem descontruindo a separação do público do privado, ao passo que rompe com situações que roubam a voz delas e denunciam a naturalização da agressão masculina e a erotização da dominação. Hoje, no Brasil, tudo o que acontece entre o homem e a mulher que fira a dignidade da pessoa humana, de qualquer um, tornou-se assunto público, podendo ser criminalizadas todas as formas de opressão, o que é um avanço, mas muito ainda precisa ser feito para que se tenha a igualdade de gênero, e que se descontrua estereótipos que subalternizam as mulheres no campo profissional ou em seus lares, ou que zerem os números notificados e subnotificados de violência contra a mulher e de feminicídios.

É importante mencionar que, com relação aos números referentes às mulheres vítimas de violência doméstica é, disparadamente notável, que a maioria são de mulheres negras com 62% do total, o que leva a luta feminista a uma outra questão que, assim como o machismo, foi construído, o racismo, tendo em vista as expressões estereotipadas relacionadas ao corpo dessas mulheres (G1). Sobre isso, Ribeiro (2018, p. 35) afirma haver a necessidade de um debate acerca do feminismo negro que, embora tenha surgido no século XX, ainda há pouco material e trabalhos sobre a questão.

Djamila Ribeiro desenvolve suas ideias em torno do discurso de Truth (1851 *apud* Ribeiro, 2018), com o título “E não sou eu uma mulher?”, narrado por ela mesma na Convenção dos Direitos das Mulheres em Ohio. Intitulando posteriormente uma obra de bell hooks, tal discurso anunciava a situação das mulheres negras em relação às mulheres brancas, pois, “enquanto mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras

lutavam para ser consideradas pessoas", pois, assim como os homens negros, possuíam estereótipos animalescos, desvalorizados. Com esse discurso, na visão de Ribeiro, o feminismo passou a dar destaque para essas mulheres que possuíam dois objetivos na luta do movimento feminista: conquistar espaço como mulheres e, como mulheres negras, enfrentar o racismo (Truth, 1851 *apud* Ribeiro, 2018, p. 34). Por outro lado, no Brasil esse movimento chegou em 1980 e, de acordo com Núbia Moreira, buscava a visibilidade política dessas mulheres no movimento feminista, surgindo, a partir desse momento, os primeiros coletivos de mulheres negras no país que começaram a abordar principalmente as formas de opressão a elas, como a violência doméstica e a falta de oportunidades profissionais (Moreira, 2007, p. 8).

Contudo, mesmo com a visibilidade dada no século XX, o feminismo negro no Brasil ainda hoje precisa de destaque para que não só as feministas brancas, mas a sociedade em geral entenda a sua importância para igualdade de gênero, tomando como base, por exemplo, os dados de violência contra a mulher que revelam as mulheres negras, em sua maioria, as vítimas do sistema patriarcal e que carregam, além disso, as marcas do racismo fruto de séculos de escravidão.

Nessa perspectiva, aqui também se faz necessária a fala de Hooks[6] (2018) sobre a importância de se ensinar os ideais feministas para que as mulheres se conscientizem sobre questões relacionadas ao sexismo e à dominação, tendo em vista que assim foram criadas, acreditando nessas questões inerentes ao patriarcado, pois em relação ao homem, as mulheres se prejudicaram frente aos privilégios construídos por eles e por eles dominados. Além disso,

> a conscientização feminista revolucionária enfatizou a importância de aprender sobre o patriarcado como sistema de dominação, como ele se institucionalizou e como é disseminado e mantido. Compreender a maneira como a dominação masculina e o sexismo eram expressos no dia a dia conscientizou mulheres sobre como éramos vitimizadas, exploradas e, em piores cenários oprimidas (Hooks, 2018, p. 23).

Hooks (2018) enfatizou a necessidade de se ensinar tanto para as mulheres como para os homens o patriarcado para, assim, a sociedade, de modo geral, compreender como esse sistema sexista e misógino oprimiu as mulheres por anos. Por isso, há a necessidade de verificar na linguagem uma desconstrução de estereótipos machistas que silenciam as vozes femininas, proporcionar meios em que se tenham conhecimento da existência desse sistema, como ele ainda está presente na sociedade e a relação dele com a violência contra a mulher.

[6] A escritora Gloria Jean Watkins tem o seu pseudônimo, homenagem a sua mãe e a sua avó, grafado em letras minúsculas para assinar as suas obras com a justificativa de que o que importa em sua produção é a substância e não a sua pessoa. "Para ela, nomes, títulos, nada disso tem tanto valor quanto as ideias" (Santana, 2009, p. 01).

Hoje, o problema está na sociedade presa ao patriarcado, aos discursos de propagação de ideais machistas que culpabilizam as mulheres que sofrem violência por uma roupa ou um comportamento de enfrentamento a esse sistema, enquanto seus agressores são vitimizados e protegidos. Portanto, a existência de uma política que rompa esse poder machista, como é o caso da política feminista, é de suma importância para que debates sejam mais comuns e pensamentos e atitudes modificados através de uma linguagem ressignificada.

2.3 Padrão político e social da submissão feminina e o ciclo da violência doméstica

Após se verificar como a linguagem está para as relações de poder e como esse poder tem predomínio do homem branco e hétero, observa-se que esse padrão político esteve também ligado durante muito tempo à ideia do público e do privado, o que facilitou a submissão feminina a esse homem e aos atos violentos ocorridos na instituição da família, que não eram direcionados à esfera pública, de modo a tornar invisível para a sociedade a violência doméstica.

Nessa perspectiva, ficavam isoladas do domínio público as relações de poder dentro do ambiente familiar e, como consequência, os conflitos que ocorriam nesse ambiente não ficavam a cargo da esfera pública, o que implicava a não criminalização da violência doméstica, quando esta ocorre à mulher. Desse modo, a denúncia de violência física ou mesmo sexual no casamento ou união estável não tinham destaque, deixando a mulher vulnerável e dependente de relacionamentos abusivos, até porque o modelo da instituição familiar era pautado no homem como a pessoa que levava o sustento para a família e a quem todos da casa deviam respeito e, na mulher como a pessoa responsável pelos cuidados da casa e dos filhos e quem devia respeito a esse homem.

Como observado no início deste capítulo, muito dessa concepção de família se deve ao patriarcado que fez do casamento um contrato que unia uma mulher a um homem e dessa união, sacramentada pelo ato sexual, apresentava o homem como o provedor da família a quem tanto a mulher como os filhos lhe deviam obediência (Saffioti, 2015, p. 57). Tal padrão político e social da submissão feminina é tão presente hoje que mulheres que trabalham fora, por exemplo, acabam não conseguindo continuar no trabalho por muito tempo ou mesmo não conseguem um emprego, pois não possuem apoio no sentido das distribuições dos afazeres domésticos e na criação/ educação dos filhos.

Percebe-se que, dessa relação de poder, a violência se destaca quando, em situações diversas, esse homem é contrariado ou visto numa posição oposta ao que o padrão social o apresenta. Nesse viés, a violência doméstica se tornou uma ação que mais torturou e tem

torturado mulheres Brasil adentro, como apresenta a pesquisa exposta no site do Senado, no início do ano de 2024, em que se destaca um aumento de mulheres violentadas com 74% dos casos relatados, mediante algumas variações nas unidades federativas.

O patriarcado construído pela linguagem, frequentemente usado pela política feminista para explicar o poderio machista na sociedade e a violência doméstica em muitos espaços públicos e privados, é o grande responsável pela padronização nas relações de poder, tendo em vista que esse processo partiu dos espaços privados para a esfera pública, como Pateman (1993) afirma ao relacionar esse termo à

> Dominação dos homens sobre as mulheres e o direito masculino de acesso sexual regular a elas estão em questão na formulação do pacto original. O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato cria ambas, a liberdade e a dominação. A liberdade do homem e a sujeição da mulher derivam do contrato original e o sentido da liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade perdida da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é criado pelo contrato (Pateman, 1993, p. 16-17).

A dominação masculina foi associada ao casamento por ser uma ferramenta de união entre o homem e a mulher, construída socialmente pela igreja em que o casamento é um contrato original e sexual, em que há um pacto entre duas pessoas que se permitem partilhar a convivência a dois, a sós e em sociedade. Na construção da família tradicional se tem o direito paterno sobre o direito sexual tendo em vista que a imagem do pai se sobrepõe à imagem de marido dentro de casa, pois, além do domínio sobre a mulher, o homem também tem o domínio da sua prole e para a sociedade é o provedor do lar.

A essência do patriarcado está muito presente em todas as esferas da sociedade, não apenas em ambientes domésticos, pois

> 1- não se trata de uma relação privada, mas civil; 2 – dá direitos sexuais aos homens sobre as mulheres, praticamente sem restrição. Haja vista o débito conjugal explícito nos códigos civis inspirados no Código Napoleônico e a ausência sistemática do tipo penal estupro no interior do casamento nos códigos penais. [...] No Brasil, felizmente, não há especificação para estuprador [...]. 3 – configura um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade; 4 – tem uma base material; 5 – corporifica-se; 6 – representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência (Saffioti, 2015, p. 60).

Assim, partindo do pressuposto que do patriarcado se tem a dominação machista nas relações humanas, tomou-se como exemplificação de suma importância para a análise desta pesquisa o ciclo da violência doméstica que se inicia com a fase da lua de mel, passa pelo estágio da tensão e culmina na fase explosiva. Na lua de mel, o homem trata a mulher como ela

gosta de ser tratada, com carícias, promessas, geralmente essa fase se repete a cada desentendimento ou mesmo violência para que esse homem continue assumindo seu poder sobre a mulher. O momento da tensão ocorre quando surgem provocações, ciúme, ofensas, o que o homem machista dificilmente tolera em suas relações e que diversas vezes se vê no direito de cometer. Já na fase explosiva ocorrem atos violentos ao corpo da mulher, como espancamentos, tapas e o estupro.

Associar a violência doméstica ao patriarcado é explicar como o poderio e a ideologia machistas se fazem presentes em muitos lares há muito tempo. E mesmo com o surgimento da Lei Maria da Penha (2006), de ações educativas, delegacias da mulher, movimentos sociais em prol da não violência à mulher, muitos crimes desse gênero são cometidos e poucos são julgados ou mesmo penalizados, pois as mulheres, em sua maioria, não denunciam aos órgãos competentes por acreditarem resolver sozinhas ou com a ajuda de amigos e da família o problema. Isso ocorre mesmo com a facilitação de medidas de proteção à mulher, como o disque denúncia (Instituto Patrícia Galvão, 2023).

No espaço literário, o conto *"*Gesso", de Arraes (2019), ao apresentar dialogicidade com a religião cristã, apresenta o casamento, união indissolúvel e símbolo da família, reforçando o que Saffioti (2015) defende em seu estudo quanto ao padrão social político de submissão e o ciclo da violência. Na narrativa, a personagem Doralice, devota da Virgem Maria, possuía vínculo amoroso com Sérgio, convivendo em meio a xingamentos verbais, empurrões e puxões. A vizinhança, mesmo sabendo de tudo, não tomava a iniciativa, "não metia a colher" no relacionamento abusivo quando presenciavam. A única voz conselheira que Doralice ouvia era da santa que parecia avisar que ela estava prestes a morrer.

> Nessa de rezar, de chamar a Divina Luz pra casa de Socorro e me benzer, esqueci que tinha marcado de encontrar com Sérgio. Ele era um homenzinho horroroso, aqui entre nós. Não de aparência, porque era até aprumado, mas no jeito e nas coisas que fazia. Se o dia estava ruim, descontava todas as raivas em mim. No começo só xingava, me chamava de burra. Colocava na cabeça que eu estava dando moral pra outro e dizia que eu era uma quenga. Muita ênfase. Eu sempre respondia, não ficava calada. Só chorava em casa. Mas aquilo foi me dando medo e mais medo, porque Sérgio foi piorando os xingamentos e depois começou a me apertar pelo braço e sair me puxando até me deixar em casa (Arraes, 2019, p. 77-78).

O trecho em destaque demonstra como Sérgio reproduz, através do seu discurso, o que a sociedade patriarcal pensa da mulher quando não faz algo de acordo com o que o homem quer, a expressão "burra" indica uma forma de dizer que as habilidades da mulher são inferiores às dos homens, a fazendo acreditar em sua própria incapacidade. Ademais há um desenho de como o ciclo da violência à mulher se configura antes de chegar ao feminicídio no descrever de

como os atos violentos começaram, com xingamentos, acusações, até culminarem na violência física, empurrões, apertões. Combinado a isso, a naturalização dada a esses atos pela sociedade revela quão solitária é a vida de uma mulher vítima da violência.

> A rua inteira assistia, mas Sérgio se tornou corriqueiro. Tinha gente que já nem levantava a vista, só continuava varrendo a calçada, dando água pras plantas e trazendo os meninos da creche.
> Eu engolia o choro, fazia cara de raiva e deixava que ele me puxasse e empurrasse, porque assim doía menos. Tentei me debater uma vez e meu braço ficou todo roxo, pensei até que fosse cair. Depois aprendi que braço não cai assim fácil (Arraes, 2019, p. 78).

Doralice podia fazer todos os gostos do seu marido que nada o agradava, sempre a tratava como "boneca de trapo" e, mesmo não suportando esse relacionamento, preferiu continuar a viver nele, pois, segundo ela, não tinha outra opção. O medo do que Sérgio viesse a fazer com ela a deixava em pânico, o que pode ser observado em muitos casos de feminicídios sucedidos por atos violentos em que as mulheres permanecem em relacionamentos pelo medo de não conseguir se libertar e acabar morrendo, acreditando na impunidade desses crimes, o que, por muito tempo era um padrão social refletido nos números notificados quanto aos pedidos de ajuda. As mulheres quando não resolvem continuar vivendo em relacionamentos assim, pedem ajuda à família, ou a amigos ou tentam resolver sozinhas (Instituto Patrícia Galvão, 2023).

A maior tensão na narrativa ocorre quando na igreja, em um momento de oração, Doralice percebe Sérgio na porta com expressões faciais que revelavam fúria e o medo a faz sentir a santa sussurrando em seu ouvido que ela estava prestes a morrer. A metáfora usada para descrever Sérgio foi a de "demônio", é claro que a autora faz uma relação dialógica com a religião, mas indo além, pode-se depreender que o patriarcado, representado pelo homem dominador, detentor de poder em vários espaços, principalmente na instituição familiar e no Cristianismo, é o demônio a quem a igreja exorciza.

> Feito visagem, vi meu corpo estirado no chão, uma poça de sangue, meu cachorro latindo e levando um chute na fuça também. Tudo muito feio, quem sabe notícia no jornal. Minha mãe, a pobre, perguntaria onde foi que errou. Logo eu, do gênio forte, cair numa armadilha dessas, escolher um homem ruim desses. É a vida, né, mãe? Poderia ser a morte também, então decidi ficar lá dentro até ele cansar de me esperar lá fora (Arraes, 2019, p. 78).

O trecho destaca mais uma vez a relação da violência com o destino com a expressão "É a vida, né, mãe?", como se esse fosse um elemento que recebe a culpa, justificando o que

aconteceu com a mulher, para evitar colocar em evidência que o verdadeiro culpado é o homem. O destino é a metáfora usada para representar que, ao viver em relacionamentos abusivos, a sina da mulher é sofrer até sua morte, obedecendo a um ciclo. Destacando o que a mãe viria a dizer com "onde foi que Doralice haveria errado", novamente se tem uma expressão construída socialmente para livrar o homem da culpa e torná-lo vítima diante do ato.

Voltando para a narrativa, as ações que culminam no desfecho se iniciam quando Doralice, tentando escapar dessa sina, pensa em convencer a beata Socorro a deixá-la ficar na igreja o máximo de tempo possível, imaginando que lá seria menos provável que ele fizesse algo contra ela. Fizera isso para evitar ficar com Sérgio em casa, pressentindo a sua morte. E ele a todo momento tentava chamá-la para ir para casa.

> Aí tive a ideia de falar isso pra Socorro. Não que eu ia morrer, mas que a Santa tinha falado comigo. Eu juro, eu sentei na cadeira, do lado, e ouvi a voz dela me dizendo pra ficar. Eu não sei qual é o plano dela e nem o motivo, mas eu tenho que ficar ali, sentada, rezando.
> Socorro me olhou com cara de doida, pensando. Coçou a cabeça e mandou chamar Janete, outra vizinha. Fiquei calada esperando as duas decidirem se era verdade. Não pode ser, onde já viu a Santa falar assim desse jeito? Mas essas coisas acontecem, mulher, tu não viu aquele médico que nunca tinha ido na igreja e viu Jesus Cristo chorando? É verdade, foi tão bonito (Arraes, 2019, p. 79).

Conseguindo convencê-las, tanto a Socorro quanto a Janete, Doralice seguiu seu diálogo com a santa entre orações e pedidos de ajuda. É importante evidenciar nessa citação que a personagem não explica às beatas o que realmente a santa falou para ela ou o que estava sentindo que aconteceria caso fosse para casa, evidenciando que o pedido de ajuda relacionado à violência não seria atendido tendo em vista a apatia social que a vizinhança tem em relação a sua vivência com Sérgio.

> Quiseram saber o que eu achava e eu disse que queria ficar, porque mesmo que fosse impressão minha, que mal faria virar a madrugada rezando? Ou continuar rezando e acordada até que a Santa me falasse que eu podia ir. Isso eu não tinha planejado direito, só queria ver no que ia dar, se eu conseguia pensar em algo que me livrasse de Sérgio. Mas essa parte eu não falei (Arraes, 2019, p. 79).

O medo é evidente. Doralice viu nesse diálogo uma saída, mesmo que temporária, para não voltar para a sua casa, temendo acontecer o que estava pressentindo. O desejo dela em conseguir se livrar de Sérgio era imenso, mas não conseguia ver uma solução, não via, por exemplo, a possibilidade de denunciá-lo, ou mesmo pedir ajuda a quem fosse, somente à santa que era de gesso e só falava da morte como destino dela. O trecho narrativo reflete os dados, acerca das denúncias de violência doméstica em muitos estados brasileiros, que não acontecem

pelo fato de as mulheres acreditarem resolver sozinhas, e isso muitas vezes acaba na mulher tentando fazer a justiça com as próprias mãos, tentando ou cometendo homicídio, como o que acontece no desfecho do conto.

Ao entrar na igreja, com raiva de Doralice, Sérgio a segura pelo pescoço, a xinga, não se importando com a presença de Socorro. Mesmo Doralice reforçando a ideia da promessa, a violência continuou com um murro que a machucou muito, fazendo-a chorar e "as palavras se apagarem" na sua boca. A testemunha da brutalidade foi pedir ajuda de vizinhos homens, mas não foram eles que solucionaram o problema. Nem a santa (Arraes, 2019, p. 81).

> Sérgio afrouxou a mão do meu pescoço e eu despenquei na cadeira. Bora, mulher, que eu quero meu cuscuz. Ele foi caminhando na frente e me deu as costas. Aí eu não pensei duas vezes. Santinha, me perdoe, mas é a Senhora que vai resolver esse caso pra mim.
> Peguei a estátua com a mão direita e lasquei uma cacetada na cabeça de Sérgio. Não lembro se ele deu um grito ou se foi o som do corpo caindo. Socorro chegou com dois vizinhos, mas a Santa já estava toda espatifada, os cacos espalhados pelo tapete. A poça de sangue formada no chão (Arraes, 2019, p. 81).

A violência foi a solução para Doralice e se dá pelo impulso de acabar com a dominação violenta que Sérgio tem sobre ela, a vítima, que não denunciou os primeiros atos de violência por medo. Dessa forma, a relação de Doralice reflete a ideia do público e do privado, explicitado por Biroli (2014), em vários sentidos, quando ela não o denuncia por pensar que não aconteceria nada com Sérgio e, do mesmo jeito, ele a mataria, por visualizar a ideia do casamento como algo indelével e que a mulher deve se submeter a tudo por ele, inclusive, à violência, como Saffioti (2015) expõe, pela vizinhança, que presenciou momentos de violência e não fez nada, não "meteu a colher" para ajudar Doralice, por acreditar na ideia contrária da expressão. Tudo isso alimenta o ciclo da violência, que acontece, com frequência, no espaço real e que a literatura, principalmente de autoria feminina, representa ficcionalmente, dando voz a essas mulheres para que na linguagem do discurso literário se tenha a representação delas, por vezes silenciadas na nomeação de suas emoções, na denúncia que se faz aos leitores de fenômenos opressivos aos quais foram submetidas pelo sistema patriarcal.

Assim, mediante o exposto no capítulo, se tem a conclusão de que na linguagem e pela linguagem a ideia de gênero e sua categorização foram construídos, obedecendo ao que propunha o poderio machista, com estereótipos que categorizavam a mulher como objeto de satisfação sexual do homem em discurso pornográfico ou, que frente aos atos de fala, dominados pelo sexismo a silenciavam em situações de violência psicológica ou sexual. Outrossim, na linguagem também se construiu um ideal de sociedade que delegava à mulher os

afazeres domésticos e de cuidado do lar e dos filhos, as mantendo presas ao casamento como fonte de subsistência, envoltas em todo tipo de violência praticadas em ciclos que podiam ou não as levar ao feminicídio. Tudo isso, ao passear pelo espaço literário, *corpus* de análise desta pesquisa, foi observado e as situações descritas pela linguagem literária analisadas, tendo em vista que o texto literário pode sim estar a serviço da sociedade na representação de fenômenos como esses, embora não apresentasse destaque canônico, e que textos de autoria feminina, cuja linguagem tende a representar tais situações com maior sensibilidade, fossem marginalizados.

No capítulo seguinte, o espaço literário, enquanto lugar de representação e de denúncia da violência, será melhor abordado com destaque para a literatura brasileira dos séculos XX e XXI, na busca de um panorama que evidencie a escrita de autoria feminina frente à escrita de autoria masculina no que tange à essa representação e, em seguida, verificar em Conceição Evaristo esse processo.

3 A LITERATURA, UM ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO E DE DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA

Faz-se mister afirmar que a Literatura é um espaço em que se pode discutir diversos temas, em que se representam situações corriqueiras e um espaço que pode ser usado como arma de denúncia. Muito dessa ideia de Literatura foi difundida pelo pensamento feminista que trouxe para diversas áreas do conhecimento a essência do ser democrático, preocupado com o mundo, com as expressões sobre o mundo e as experiências nele. Nesse ínterim, as teorias que asseguram a literatura como esse espaço e metaforicamente como alternativa à ausência de democracia, a visualizam como "um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder" (Dalcastagnè, 2021, p. 139).

A linguagem literária não está livre das imposições de seu tempo e tampouco pode deixá-las, pois elas pertencem a sua construção. Taylor (2005, p. 48) afirma que "a linguagem específica com a qual se discute o mundo da arte é uma cortina de fumaça que confere uma mística ou aura especial a esse aspecto a 'alta cultura' da vida burguesa. A burguesia classifica suas preferências como 'arte'". Contudo, entendendo o discurso literário como algo construído por um sujeito, fica difícil separar a expressão artística, considerada aceita pela sociedade, das formas de dominação, do outro, pois, ao legitimar uma como inerente a outra, nega-se a questão que envolve o direito à expressão artística.

Nesse sentido, o belo em uma obra literária tendencia a desenvolver no leitor o efeito catártico que o abala emocionalmente seja pela tragédia, pela comédia, pela obra de ficção, com a ideia de o tornar moralmente bom. Mas, ao passo que isso é idealizado, chegando a ser natural, o fazer literário pode se prender a uma ideia de arte imutável, contrariando o fato de que sua produção é através da prática humana e esta, por sua vez, é ligada a uma rede de interesses de um sistema autoritário (Taylor, 2005, p. 112). Normalizou-se que produção e padrão são inseparáveis, como se o autor fosse livre para escrever o que sentisse vontade, mas prevendo em sua produção respaldo em normas "estéticas e universais" do fazer literário.

Legitimar uma produção, excluindo outras, com base em padrões imutáveis do que pode levar um texto a ser literário ou não, levanta questionamentos principalmente em obras que buscam o resgate social, uma denúncia ou reflexão acerca de algum fenômeno social. Tal questão, para Spivak (2010, p. 83), é evidenciada no papel do crítico que "deve suspender (tanto quanto possível) o clamor de sua própria consciência", ou seja, o crítico literário é um sujeito que faz parte de um grupo dominante e que, dentre outras tarefas, distancia as produções

marginais. Já para Ginzburg (2013, p. 18), os aspectos levantados pelos críticos “podem estar, diretamente ou indiretamente, associados a modos de perceber relações entre individualidade e coletividade”. Portanto, a essência de uma produção está diretamente ligada às ideologias sociais, principalmente no que se refere às relações de poder.

Essa discussão que envolve o que pode ou não ser literário mediante a fenômenos sociais nos remete a como Antonio Candido considera a literatura, a comparando com a vida, como uma forma de ensinar novas percepções, mas que não pode ser comparada a um manual. E ao estar ligada às mudanças culturais e sociais, quem a produz tende a “escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, enfrentando ainda assim os mais curiosos paradoxos, — pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação trazem frequentemente o que as convenções desejariam banir” (Candido, 2002, p. 84).

Pela percepção de Candido, no fazer literário cabem tanto experiências do autor das produções quanto experiências de quem o lê. Nesse sentido, o texto literário não está apenas em função de valores, mas “(1) em função da literatura como um todo; (2) em função de uma determinada obra; (3) em função do autor – tudo referido aos receptores, ou seja, a literatura, antes de tudo, é uma experiência humana, não podendo ser inferior aos aspectos estruturais”. Assim, quando analisamos a escrita de Conceição Evaristo, por exemplo, a realidade social e a linguagem estão juntas em uma relação de proximidade com os leitores, direcionando-os a reflexões do seu espaço e de suas ações.

Quanto à autoria da escrita literária, em relação às lutas por direitos civis, muito devido ao feminismo, foi proporcionado a grupos como mulheres, negros, LGBTQIA+, indígenas que começassem a se revelar como escritores, mesmo que de forma tímida, pois, assim como em outros espaços, a presença desses grupos, estavam à margem. Mas, como o espaço literário tem acompanhado as mudanças temporais e sociais, tais escritores seguem expressando suas percepções de mundo, emoções em vozes que têm alcançado um público cada vez mais interessado em compreender mundos antes excluídos do espaço literário.

Essa lenta inclusão desses grupos no espaço literário nos fez viver séculos de literatura em que as mulheres permaneciam às margens, condicionando-nos a pensar que a voz dos homens não tivesse gênero e por isso existiam dois modos de tecer literário, o primeiro com uma literatura objetiva, e o segundo classificado como literatura feminina. Tudo isso, em comparação, aliás, com o pensamento de que apenas os negros possuíam cor e os homossexuais carregavam as marcas da orientação sexual. Ir de encontro a esse padrão de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que o nosso olhar é construído

socialmente e que a linguagem tem grande parcela de culpa nessa construção, intermediada, é claro, pela história, pela política (Dalcastagnè, 2021, p. 113).

Negar que houve tal distinção baseada em estereótipos, é insistir na perpetuação de uma forma de opressão que extrai da literatura tudo o que reflete a diferença social e marginaliza em guetos tantas vozes fecundas de potencial. O espaço literário é excludente, tendo em vista que está inserido em uma sociedade que também o é. Retratar, por exemplo, a violência a esses grupos, mediante às formas de opressão que vivenciam é dar voz ao diferente, é denunciar a desigualdade existente nessa sociedade que os marginaliza e os torna invisíveis para tudo, inclusive, para o básico, pois assim como pela linguagem se categorizou esses grupos como subalternos, com estereótipos que internalizaram preconceitos, pela linguagem também pode haver uma desconstrução desse cenário, uma ressignificação como acredita o feminismo de Butler (2003), a construção de um cenário de igualdade de direitos que valoriza o diferente.

Nesse sentido, Evaristo (2020), escritora contemporânea dos contos de análise desta pesquisa, descreve em muitas de suas produções o retrato brasileiro de uma sociedade construída sob um ideal de vida que exclui o diferente, que aponta o outro, favelado, negro, mulher, morador de rua, homossexual, como o culpado pelo não desenvolvimento da nação. Ela demonstra uma sociedade vítima de um processo de globalização em que quem está no poder enriquece os mais ricos, enche os bolsos de políticos corruptos que fazem uso do mesmo dinheiro que seria investido em políticas públicas a esses outros que têm seus corpos e suas almas atravessados por todo tipo de violência. Em se tratando da violência à mulher, retrata com riqueza de detalhes, uma produção literária preocupada em usar uma linguagem feminina para representar mulheres negras de modo a descrever suas emoções em momentos de dor que antes não tinham a dada importância na literatura de autoria masculina.

3.1 A literatura brasileira do século XX e a abordagem da violência doméstica

Em um tecer literário canônico, cuja autoria em muitas produções era predominantemente masculina, a violência contra as mulheres era representada como natural, como inerente à expressão biológica “ordem natural das coisas”. Era recorrente, por exemplo, a representação de crimes como homicídio, hoje denominado feminicídio, de mulheres para lavar a suposta “honra masculina”, como se verificou em *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego. Nesse escrito e de muitos outros de autoria masculina do século XX, as relações matrimoniais, a sociedade como um todo são envolvidas pelo patriarcado, e a escrita desses autores, ao retratar a violência que essas mulheres sofreram, não as representam como vítimas.

A obra *Canaã*, de Graça Aranha, publicada inicialmente em 1902 do período pré-modernista, cuja narrativa é conduzida pelos personagens Milkau e Lentz, envolve, em tom reflexivo, a história dos imigrantes europeus nas colônias de café no Brasil. Contudo, destaca-se nesta pesquisa a condição feminina com uma linguagem de autoria masculina que evidencia o sofrer de uma mulher grávida abandonada à própria sorte pela família, a quem por anos prestou serviços. No romance, a personagem Maria Perutz, filha de imigrantes, trabalhava para a família Kraus quando se envolve com Moritz Kraus e dele passa a gerar um filho, o que para a família iria atrapalhar o casamento do jovem com Emília Schenker, por isso organizam a separação do casal e não havendo qualquer iniciativa dos jovens que contrariasse esse destino, tendo em vista que o rapaz não tinha Maria como uma mulher para casar, devido sua condição social, e compactuava com o plano ambicioso da família, ao passo que Maria, conformada com a vida que levava, compreendia tal abandono como sua sina (Aranha, 2014, p. 137).

O abandono a uma mulher grávida, atualmente, já se configura uma violência doméstica, pois há nessa atitude agressiva a negligência do genitor tanto com relação à mãe quanto com relação à criança, porém, ao levar em consideração o ano de publicação da narrativa e a condição da personagem, de mulher solteira e grávida, a sociedade da época culpava a mulher a acusando de "ordinária", "perturbadora", "consoladora e amiga do homem", quando não, "desavergonhada", entre outros para subpor a sua existência em relação ao casamento ou união a um homem (Aranha, 2014, p. 166; 170; 182).

Maria, antes de ser violentamente expulsa da casa dos Kraus, passa a ser objeto de desejo sexual de homens que dizem ser da Justiça, uma justiça baseada na exploração dos mais fracos em prol dos mais ricos. Tais homens em visita à casa, além de tratar do inventário dos bens de Augusto Kraus, único amigo de Maria e colono idoso que morrera há quatro anos, perseguiam a serviçal sem o menor pudor, porém Maria "parecia fria e indiferente às frases atrevidas, imorais, com que a cobriam os sujeitos" (Aranha, 2014, p. 155). Nesse contexto, apesar da indiferença da personagem, muito em razão da sua honra maculada, e prevendo o que já a esperava, as frases direcionadas a ela com tais características figuram a linguagem pornográfica, erotizada, empregada pelos homens em relação ao corpo feminino e que Mackinnon (1989) e Langton (1985) já consideravam como fator de assédio que eleva a possibilidade de silenciamento e, consequentemente, leva ao estupro, no caso, ao corpo de Maria, mulher subalterna e sem família, um prato cheio para os homens da época. O estupro quase aconteceu. O agressor Brederodes, antes de sua tentativa, usa metaforicamente a expressão "caça estranha" quando ela servia o café já desconfortável frente aos assédios. "E enquanto os outros comentavam, divertindo-se com a cena, Brederodes ficou pensativo. Nos

seus olhos turvos passavam miragens de volúpia, e ele sentiu ímpetos de se apossar da mulher" (Aranha, 2014, p. 143-144).

Apesar de saber da situação da pobre mulher e da negativa dela em relação a ele através do fiscal da justiça, seu instinto animal de homem dominador não foi contido e, pretendendo possuir o corpo de Maria mesmo na atual condição e sem o consentimento dela, se deixa conduzir por esse desejo.

> Ele deitou-se de manso e pôs-se à espera de que a noite avançasse. Tornava-se lhe o sangue impetuoso de desejos, e na mente neurótica passavam perturbadoras miragens sensuais. Levantou-se sorrateiro e, apenas alumiado pela frouxa luz de um candeeiro de azeite que estava na sala, seguiu pela casa adentro; e quando na volta do corredor o clarão se acabou, às apalpadelas foi tateando as paredes. Ao dar com alguma porta, punha-se à escuta, para ver se, por um movimento, um sinal qualquer, reconhecia o quarto de Maria (Aranha, 2014, p. 158).

As duas possíveis portas de serem do quarto de Maria não possibilitaram a entrada do promotor, abortando a tentativa dele de violar o corpo da jovem. Nesse ínterim, é importante apontar que a linguagem do ludovicense Graça Aranha, ao caracterizar esse agressor em sede de posse, revela, em tom de denúncia, como os homens da época tratavam as mulheres e como elas não possuíam voz em relação às violências que sofriam, principalmente as mulheres na condição social de Maria, fruto da imigração do século XIX, solteira, sem família e, por ter tido comportamento sexual reprovado, classificada na sociedade como louca[7], o que em nada iria prejudicar o promotor.

A narrativa em relação à personagem continua quando adiantada a gravidez de Maria e a anunciada volta de Moritz, pai do seu bebê, o senhor e a senhora Kraus expulsam a jovem de casa em um tecer literário que sob insultos e maus-tratos transferem inteiramente a ela uma culpa de algo cometido com o filho deles e o que recebera por anos de dedicação à família são as expressões presentes nos insultos sem qualquer reação revidativa da mulher "– Miserável... Vai-te embora... Sai... Sai...", "– Fora, canalha... Fora, ordinária", "– Parte, peste... Carrega teus trapos, suja... Vai-te daqui...", "– Vai, miserável... Vai, perdição de minha casa... Maldita!" (Aranha, 2014, p. 166-167). Tais expressões revelam o patriarcado em uma sociedade que culpa e rotula a mulher a mantendo inerte, silenciada diante da violência que sofre.

[7] Muitas mulheres eram encaminhadas aos hospícios, "mecanismo de exclusão e punição, o envio para as referidas instituições aparece como último recurso para garantir controle de conflitos, restaurar harmonia na família, conter situações que causavam escândalos e vergonha por conta do comportamento de mulheres classificadas como loucas. Em determinadas situações, o afastamento podia aparecer como uma forma de silenciar e excluir definitivamente condutas desviantes e vozes femininas que causavam constrangimentos" (Vendrame, 2023 p. 49).

Sem saber para onde ir, a personagem busca guarida na casa do pastor que nada pode fazer para ajudá-la e influenciado pela irmã concorda com a saída de Maria da sua casa, tendo em vista o desprezo de uma sociedade patriarcal em relação à desonra feminina, o que por muito tempo a religião cristã preservava. Desse modo, Maria segue seu caminho sem direção até chegar a um "núcleo de colônias" que a recebeu mal e de lá fora enxotada ao som de "maluca" e como ninguém a queria lá, nem os cães, correu (Aranha, 2014, p. 172-173).

A narrativa, em seguida, cruza a vida da personagem com Milkau, resgatando a imagem do herói, do homem como salvador, metáfora do príncipe, o que se percebe quando tal personagem masculino, ao reconhecer Maria, com quem já havia tido contatos breves na capela e em uma festa, a tira da taberna, onde sub-humanamente estava vivendo, e a leva consigo para a colônia para tentar sua vida trabalhando. "Era a salvação" (Aranha, 2014, p. 181). Seria. É importante destacar que o romance dos dois é baseado no respeito e, mesmo tentado a romper tal barreira, Milkau não se deixa levar pelo instinto por se compadecer da inocência e dor dela. Já na nova família para quem passou a trabalhar com a ajuda de Milkau, Maria continuava sendo tratada com desprezo e maus-tratos, não muito diferente dos outros locais por onde andou, até o momento do seu parto.

> As dores [...]. Rasgava-se lhe as entranhas, dilatando-se à força... [...] Os porcos pouco a pouco se iam aproximando, e a miserável, alheia a si mesma, entretinha-se em acompanhar-lhes a morosa viagem...[...]. E os porcos persistiam sinistros, ameaçadores... Subitamente, ela caiu extenuada, largando a árvore... Um vagido de criança misturou-se aos roncos dos animais... A mulher fez um cansado gesto para apanhar o filho, mas, exangue, débil, o braço morreu-lhe sobre o corpo. Uma vertigem turbou-lhe a visão, enfraqueceu-lhe os ouvidos [...]. E os animais sedentos enchafurdavam-se, guinchando, atropelando-se no sangue que corria. Um novo gemido saiu do peito de Maria, despertando-a, em sobressalto. Os porcos afastaram-se espantados, e ela, meio consciente, contorceu-se. Mirou atônita a criança, que vagia estrangulada. [...] Os porcos, sentindo-a sossegada, precipitaram-se sobre os resíduos sangrentos, espalhados no chão. Devoravam tudo, sôfregos, tremendos; sorveram o sangue e na excitação da voracidade arremessaram-se à criança, que às primeiras dentadas soltou um grito forte, despertando a mãe... (Aranha, 2014, p. 208-209).

Maria é uma personagem que, segundo registros do Centro Educacional Leonardo Da Vinci, foi inspirada em Guilhermina Lübk, uma jovem criada de Frederico Küster no Distrito de Jequitibá, acusada de ter cometido o crime de infanticídio[8] contra seu próprio filho mediante provas muito vagas a respeito. E o juiz, José Pereira da Graça Aranha, atuou no caso dando a

[8] "O sigilo em relação as práticas abortivas e aos infanticídios nem sempre era mantido, vindo à público, geralmente, quando da ocorrência de conflitos entre mulheres e famílias vizinhas. Era nesse momento que passavam a ser investigadas, tornando-se suspeitas em investigações criminais. Como recurso de punição, exposição e controle de determinados comportamentos e situações, as denúncias indicam os usos que o(a)s imigrantes em relação aos recursos oficiais, faziam" (Vendrame, 2023, p. 46).

entender para os estudiosos de Leonardo Da Vinci que a obra resgata o crime, assim como outras questões da época. Esse resgate da ré Guilhermina na personagem Maria, numa mistura de realidade e ficção é o que, para Benjamin (1993), se trata da importância narrativa ao fragmento na totalidade da obra. O romance, ao destacar a personagem Maria e toda sua narrativa de dor, se caracteriza como um fragmento que, ao se relacionar aos demais, condiciona o peso narrativo ao texto literário, expondo a violência contra uma mulher por causa de uma gravidez, que não foi concebida apenas por ela fora do casamento. Nos autos, o que aconteceu à criança foi um estrangulamento e, em seguida, atirada às pedras próximo ao chiqueiro de porcos para que, provavelmente, servisse de alimento a eles, o que na obra já se destaca a ação animalesca dos porcos sobre a criança (Estação Capixaba, 2016).

O desfecho narrativo de *Canaã* se dá em meio ao julgamento de Maria acusada de ter atirado seu filho aos porcos. A justiça, tão corrupta como era, resolve fazer-se presente e leva o crime a julgamento, principalmente diante do que diria a sociedade hipocritamente casta "que as alemãs do Cachoeiro são umas perdidas e atiram os filhos aos porcos" (Aranha, 2014, p. 214). Na cadeia, Maria vive uma depressão pós-parto representada em "gemidos de horror", "súplicas", "choro", quando lembrava do momento de sua agonia ao ver seu filho devorado na sua incapacidade de proteção e mesmo quando mais "calma se sentia sofrer, esmagada pelo temeroso peso do mundo, e ainda assim fraca, acobardada, quase a morrer, o seu maior tormento era a desesperada ânsia por seu filho, entrevisto tão belo no nevoeiro da vertigem..." (Aranha, 2014, p. 116). O seu sofrer a deixa mentalmente incapaz, muda, até seu reencontro com Milkau que tenta tirar-lhe os fatos, duvidando da sua inocência, mas acreditando ter justificativa para isso, conduzindo Maria a recobrar sua consciência e revisitar o momento da fatalidade, evidenciando-a vítima de várias violências. O seu silenciamento poupou os culpados.

Desse modo, o desfecho segue e parece ter definido o destino da personagem Maria, mas sua sina de mulher enquanto desejo sexual do dominador não finda, tendo em vista que, na ausência protetora de Milkau, os homens, mantenedores da ordem e segurança pública, passaram a assediá-la e, nas recusas às investidas dos homens, estes passaram a torturá-la, "obrigando-a a trabalhar para eles como uma escrava, dando-lhe pancadas, negando-lhe alimento" (Aranha, 2014, p. 245), o que muito concorda com Mackinnon (2006) sobre a descrição de uma violência coativa às mulheres em diversos períodos baseada em dados que apontam as vítimas de assédio sexual, estupro, feminicídio como vítimas da pornografia, configurando uma violência não apenas simbólica. Tal situação, omitida por Maria, mas observada por Milkau, foi o que faltava para ele planejar a fuga do lugar. E o fez.

A linguagem empregada por Graça Aranha representa, em meio a um Brasil em construção, como a mulher imigrante era vista nesse cenário, principalmente diante de uma situação que reflete sua condição social. Revela um patriarcado que subjuga a mulher contrária aos seus padrões embora Maria diversas vezes não tivesse voz, com falas reduzidas a um tom de submissão, sem reação à violência que sofria, mesmo que repreendesse os assédios dos homens interessados apenas em possuir seu corpo. Além disso, o silenciamento de Maria apresenta reflexo do que foi discutido por Mackinnon (1989/ 2006) quando alimenta a ideia de que a culpa de ter engravidado, de ter sido abandonada e de ter vivenciado toda espécie de humilhação era dela, protegendo quem a agrediu como o fez com o pai do seu filho, entendendo-se inferior a ele e para ele. Na narrativa, a própria lei, conduzida pelos homens da justiça, sedimenta a inferiorização feminina diante da supremacia masculina, naturalizando a ideia do destino de dor e violência ou mesmo morte às mulheres embora a obra esboce um final feliz para Maria.

Diferente desse estilo que narra a opressão e a violência contra a mulher como "espelho" social do patriarcado, naturalizado, a literatura de autoria feminina, no século XX, passa a apontar e a questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher quando contrária a dominação masculina. Em "O caso de Ruth" (2020), cuja primeira publicação foi em 1903, há uma relação profunda com o que se quer apontar acerca dessa representação no início desse século e que pouco se destacou no transcorrer dos séculos, tendo em vista a marginalização editorial das produções de autoria feminina em um espaço com predomínio da escrita masculina. Nessa obra, Júlia Lopes de Almeida revela como o patriarcado conduzia o comportamento das mulheres na sociedade.

> Não lhe faço favor. Além disso, Ruth está com vinte e três anos; parece-me ser já tempo de se casar. Há de ser uma excelente esposa: é bondosa, regularmente instruída, nada temos poupado com a sua educação; e se não aparece e não brilha muito na sociedade é pelo seu excesso de pudor. Eu às vezes cismo que esta minha neta é pura demais para viver na terra. Todas as pessoas de casa têm medo de lhe ferir os ouvidos e escolhem as palavras quando falam com ela (Almeida, 2020, p. 27).

Na citação acima, a personagem avó de Ruth, a baronesa de Montenegro, conversa com Eduardo Jordão com o intuito de convencê-lo a noivar sua neta, pois, segundo ela, a menina estava na idade para o casamento e já sabia como ser uma esposa. No discurso da avó, nota-se como a sociedade tinha a mulher e como sua educação era voltada apenas para os afazeres domésticos, para a bondade, a gentileza no convívio com o seu marido, configurando um padrão. Tal iniciativa da baronesa ocorreu após a morte do padrasto de Ruth, o que revela outra

consequência do patriarcado, a necessidade de ter um homem em casa para ditar as ordens, manter a hierarquia na família, entendendo que essa necessidade parte da mulher que não aprendeu a sozinha se virar ou a assumir as funções inerentes apenas ao homem, até porque a própria sociedade condenava.

Noiva de Eduardo, Ruth confessa a ele que seu corpo fora violado. A confissão começa quando ela dispara "Eu não sou pura! Amo-o muito para o enganar. Eu não sou pura!", o que já contraria os ideais tradicionais de constituição da família para a época, em que a mulher devia ir casta ao altar, devendo ser apenas de um homem para toda a vida. E continua.

> – Foi há oito anos, aqui, nesta mesma sala... Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! Oh! Não fale! Não fale, pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, [...]. Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera os seus primeiros beijos e os seus infames abraços; ali! ali! Oh, o danado! Mais do que nunca lhe quero mal agora! Não fale, Eduardo! Minha avó morreria, sofre do coração; e minha mãe ficou paralítica com o desgosto da viuvez... Desgosto por aquele cão! E ela ainda me mandava rezar por sua alma, a mim, que a quero no inferno! Às vezes tenho ímpetos de lhe dizer: "Limpa essas lágrimas; teu marido desonrou tua filha, foi seu amante durante quatro meses..." Calo-me piedosamente; e acodem todos: que não chorei a morte daquele segundo pai e bom amigo! (Almeida, 2020, p. 30-31).

O trecho acima apresenta uma violência que foi sofrida por uma criança de quem devia protegê-la e que reproduz o sentimento de posse do corpo feminino pelo homem, seu padrasto. A linguagem empregada por Júlia, no início do século XX, quando a escrita de autoria masculina dominava as prateleiras das livrarias, transmite a dor de uma violência sexual, como um ato cruel, e as expressões inocente, ultrajada, desonrou revelam a mulher como uma vítima e não culpada, nem mesmo culpam o destino por tal violência. O fato de a personagem pedir segredo e veemente deixar claro que se manterá em silêncio, mesmo confessando a Eduardo, revela como um ato, conduzido por uma hierarquia de poder do homem sobre a mulher, leva ao silenciamento e à impossibilidade de defesa, o que Mackinnon (1989) e Langton (1993) defendem.

Ademais, na descrição da baronesa referente ao padrasto de Ruth, observa-se a relação de proteção que a sociedade tinha em relação ao homem, branco, de posses e pai, o que o romantiza com a metáfora da proteção. "Um santo homem", "o bom", "o fiel", ironicamente são adjetivos usados na representação de como um homem com esse status possui um espaço preparado para sua defesa mesmo diante de um crime privado ocorrido aos moldes do contrato sexual de Panteman (1993). Além dessas descrições, a baronesa cita um caso dele fora do

casamento que não deu valor por considerar a mulher negra, sua criada Janoca, não pertencente à história, um exemplo de que além da denúncia do patriarcado, há o racismo que na luta inicial do feminismo, de acordo com Ribeiro (2018), não houve preocupação em destacar.

A narrativa continua com o afastamento de Eduardo, que, entre seus questionamentos, mostrava-se preocupado com o seu futuro com Ruth, em relação a como se portaria em seu casamento sabendo que outro homem já tivera a tocado mesmo que através de uma violência, mesmo ela dizendo ter cedido "com violência". Na cabeça dele também ocorre o que terceiros poderiam pensar diante dessa situação que ele estava vivendo e o que realmente a levou a romper o silêncio de oito anos, o amor que sente ou não sente por ele.

O conto figura exatamente o que pensa Candido (2002) quando no espaço literário comporta as situações vivenciadas do autor, no caso, a autora, com a do seu público leitor que, ao levar em consideração a época, eram poucas mulheres que tinham a oportunidade de tal leitura. Além disso, em relação à autoria, as representações de situações de violência contra a mulher descritas por homens não tinham a mesma verdade, a linguagem, tomada por um machismo, mascarava a dor dessas mulheres, as culpava diante da sociedade também machista, como ocorre com Maria em *Canaã*, de Aranha (2014), publicada um ano antes.

Ruth não casa com Eduardo. No dia do seu casamento, relê a carta recebida do seu noivo e organiza seus pensamentos em torno da palavra perdão e esquecimento, um "perdão que ela não solicitara" e um esquecimento como promessa. "Esquecimento! Como se fosse coisa que se pudesse prometer!", o que a fez se sentir revoltada, pois o que ela fizera como um sacrifício de contar sobre o estupro, na visão dela não a fazia digna de viver com esse homem (Almeida, 2020, p. 33). A castidade para Ruth, assim como para Cidinha, de Clarice Lispector (1998), por exemplo, era algo de muito valor, pois as duas representam mulheres ensinadas no sistema patriarcal a não compreender a maneira como a dominação masculina e o sexismo foram expressos em suas vidas, como foram vitimizadas e tiveram seus corpos explorados (Hooks, 2018, p. 23).

Ruth, depois, considera a ideia do esquecimento, porém em um tempo distante, na sua velhice, e, em seguida, pensa em sua morte como solução para a vida que levara presa à lembrança da violência ao seu corpo, sugerindo o uso de um veneno para que seja tranquila a sua partida. (Almeida, 2020, p. 33). De fato, Ruth morreu deixando com Eduardo o segredo do crime que seu padrasto cometera.

A escrita de Júlia Lopes de Almeida, levando em consideração a primeira publicação em 1903, teve o destaque merecido, porém, em mais de 120 anos dessa publicação, poucas edições foram feitas, concentrando-se no anonimato frente à dominação no campo literário da

escrita de autoria masculina, mas que, no que diz respeito à evolução da autoria feminina foi significativa por romper um padrão (Dalcastagnè, 2021, p. 119). Outrossim, sua escrita na representação das emoções femininas e das opressões sofridas, em comparação com a representação de José Lins do Rego em *Menino de engenho* (2007) e Graça Aranha em *Canaã* (2014), utiliza uma linguagem que não vitimiza o agressor, que denuncia a sociedade patriarcal como culpada da impunidade aos crimes de violência à mulher, que protege o homem numa redoma de poder.

Já na metade do século XX, em 1958, a produção de Jorge Amado, *Gabriela: cravo e canel*a, é publicada constituindo-se um sucesso em vendas na época. E, embora se destaquem personagens femininas, cuja representatividade remonta à presença do movimento feminista e que lutam pelo que acreditam, contrariando a intervenção masculina em seus destinos, como Malvina que era "indiferente" "ingrata", "soberba", "orgulhosa" (Amado, 2012, p.199), a obra destaca a violência ao corpo feminino preso aos costumes feudais que isolam as mulheres aos cuidados do lar, dos filhos e do marido. Destaca a violência simbólica e física aos moldes de uma sociedade patriarcal como o trágico fim de Sinhazinha e o casamento-prisão de Gabriela.

Em resumo, o romance em relação à representatividade feminina, a divide em três grupos: casadas e solteironas (adeptas fervorosas aos costumes patriarcais e machistas), "mulheres públicas", prostitutas (mulheres de baixa condição social que veem no corpo uma forma de sobrevivência, as quais eram metaforicamente caracterizadas de demoníacas, devassas) e as que rompem com essas prisões, mulheres solitárias que sonhavam com a liberdade de suas vidas, de seus corpos. Esse último grupo, para a época, era visto como consequência do progressismo que muitos homens e mulheres militantes da moral criticavam e diziam ser uma afronta ao predicativo *de família*. A violência contra a mulher na obra ocorre tanto com as mulheres de família quanto com as públicas. A situação agrava quando mulheres, como Malvina, enfrentam o cenário-destino a toda mulher ou quando burlam regras como fez Sinhazinha ou como fez Gabriela que tinha na sua liberdade, de valor imensurável, tudo.

Malvina, de família abastada, "virgem de bronze", "de olhos inquietos" era questionadora dos preceitos e explorava sonhos femininos de liberdade, buscando isso nos estudos, o que, a levar em consideração os anos 1925, era difícil, pois nesse período a educação brasileira às mulheres remontava ao Brasil Império, excludente e sexista, e geralmente eram educadas a cuidar e formar o outro (Amado, 2012, p. 132; 197).

Sinhazinha, "muito dada às festas da igreja", a que "engava o marido", cansada do seu casamento sem frutos, sem afeto com o coronel Jesuíno, envolve-se com Osmundo, com quem, pela primeira vez, descobria a si como mulher (Amado, 2012, p. 9; 90). Sua sexualidade, que

fora reprimida, é representada nas meias pretas, coisa que sua relação com Jesuíno não permitia por se tratar de um procedimento vinculado à noção de sexo como "imoralidade" e "devassidão", segundo o discurso dos conservadores (Patrício, 1992, p. 43).

Como já mencionado nesta pesquisa, a religiosidade cristã institucionalizou o patriarcado com o casamento como algo divino. Em relação ao romance, era um meio para a purificação do sexo dominado pelo homem para a procriação. Conforme Del Priore (2005, p. 29), submissas a esse sistema de obediência plena aos preceitos da Igreja, as mulheres sujeitavam-se aos maridos, acatando-lhes vontades com imaculada virtude, paciência e resiliência, agradando, assim, ao próprio Deus, tendo em vista que "afetos conjugais idealizados pela Igreja se entreteciam em um misto de dependência e sujeição, traduzindo-se em uma vida de confinamento e recato que atendia ao interesse tanto da Igreja, quando da mentalidade dos maridos". Tanto o sexo quanto a procriação fora do casamento eram condenados, considerados pecaminosos e quem recebia a plena culpa sempre era a mulher, como o que aconteceu com a personagem Maria em *Canaã*, de Graça Aranha (2014). Nesse viés, a questão da religiosidade na obra justifica o porquê Gabriela não se considerava digna de casamento com nenhum homem, justifica também o fato de Malvina não se entregar a Rômulo e justifica o crime cometido à Sinhazinha.

Em se tratando de Gabriela, "bicho ruim", "enganadeira", "cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço, encontrada no 'mercado de escravos'" (Amado, 2012, p. 110; 180), a personagem é um sertaneja retirante que fugiu da seca para tentar a vida na cidade como cozinheira, arrumadeira, o que procurava Nacib, o árabe dono de um bar. Gabriela, descrita como uma mulher sedutora, tem seu corpo feminino demasiadamente aflorado, aguçando desejos sexuais de quem apenas a olha assim, como a personagem Glória, aspecto que para Hooks (2019, p. 112) são "imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje" e que moldaram o tecer literário de Jorge Amado. Contudo, a representação de Gabriela, no romance, está relacionada à liberdade de ser e viver como ela quiser, o que sonhava Malvina. O seu envolvimento com homens sem se apegar emocionalmente com nenhum critica o machismo dos velhos costumes que a obra expõe cujo patriarcado naturalizou para os homens.

A personagem Malvina se conduzia por leituras, mesmo as proibidas para moças, para conhecer o mundo, e falas misóginas como "– Essas moças de hoje...– Até livro imoral elas compram. É por isso que há casos como o de Jesuíno." (Amado, 2012, p. 158), não a intimidavam. Por isso, o perfil questionador dela era indecente para aquela Ilhéus presa a essa ideia de que mulher estudar ou ler coisas que fossem para homens era proibido, pois "as

camadas profundas de nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos" (Candido, 2012, p. 84). Malvina tenta esse ideal de liberdade, pois não queria sua vida e sonhos condicionados à imposição masculina, baseando-se em personagens como sua mãe, sua amiga Clara e Sinhazinha, o que justifica a busca por alguém, um homem com o pensar diferente dos demais, que concordasse que ela trabalhasse coisa que nem o seu pai concordava: "Não quero filha doutora. Vai pro colégio de freiras, aprender a costurar, contar e ler, gastar seu piano. Não precisa mais. Mulher que se mete a doutora é descarada, que quer se perder" (Amado, 2012, p. 196). E esse pensar foi o que influenciou a violência sofrida por ela, o espancamento e quase morte ao envolver-se com Rômulo, um homem casado que além de engenheiro não era de Ilhéus. Esse pensar a fez perder, inclusive, a liberdade que os livros lhe proporcionavam, pois o pai tirou os que em casa tinha e proibiu João Fulgêncio de vender-lhe.

Malvina, mesmo diante da fúria autoritária do seu pai, o coronel Melk Tavares, o enfrenta:

> – […] O senhor não vai compreender. Aqui ninguém pode me compreender. Já lhe disse, meu pai, mais de uma vez: não vou me sujeitar a casamento escolhido por parente, não vou me enterrar na cozinha de nenhum fazendeiro, ser criada de nenhum doutor de Ilhéus. Quero viver a meu modo. Quando sair, no fim do ano, do colégio, quero trabalhar, entrar num escritório. [...] – Eu só vou fazer o que eu desejar [...] – Não grite comigo, sou sua filha, não sou sua escrava [...]. Melk segurou-lhe o pulso, bateu-lhe a mão na cara. Malvina reagiu:- Pois vou embora com ele, fique sabendo. [...] – Cachorra! – levantou o rebenque, nem reparou onde batia (Amado, 2012, p. 193).

A passagem fora o maior destaque, em toda a narrativa, dada a personagem, pois aí Malvina expõe o que pensa, defende o que deseja e não aceita o destino ao qual era predestinada. Contudo, por mais que o autor tenha produzido nela uma fala de enfrentamento como essa, deixa claro que a luta de Malvina seria solitária. E foi. A partir daí, a personagem passa a ter pouco destaque, mesmo quando narrada a sua fuga para São Paulo, onde finalmente conseguia o que queria, estudar e trabalhar sem que um homem a proporcionasse isso.

Voltando à Gabriela, esta sofre violência simbólica e física na narrativa. Simbólica quando tem sua liberdade tomada pelo casamento, que a fez mudar para tentar agradar Nacib, seu homem e moço bonito. Física quando apanha de Nacib ao ser descoberto seu envolvimento com Tonico e quando criança ao ser estuprada por seu tio, que na narrativa ocorre brevemente sem tanto destaque apenas para explicar como perdeu sua virgindade e como se iniciou sua sexualidade a partir de então, diferente, por exemplo, da representação de Ruth, de Almeida (2020).

Outrossim, por medo de perdê-la, o personagem Clemente insistia em prender Gabriela a ele sob a justificativa das intensas relações sexuais que mantinham e que ela ignorava e, após a morte do seu tio, traça planos que iam de encontro ao que ela queria. Para isso, "Gabriela fez sinal de não com a cabeça... agora já não ria e apenas disse: – Vou pro mato não, Clemente" (Amado, 2012, p. 78). Na tentativa de decifrar Gabriela, Fagundes desponta que "Ela não é mulher pra se viver cum ela", "Tu pode dormir com ela, fazer as coisas. Mas ter ela mesmo, ser dono dela como é de outras, isso ninguém nunca vai ser". Por mais que a ideia de casamento para uma mulher na condição que fosse ocorresse tardiamente e após a prática sexual fora desse contrato, isso configurava uma reparação aos bons costumes sistematicamente patriarcais. O casamento de Gabriela com Nacib foi para ela a pior das violências que podia sofrer, pois a sua liberdade, suas raízes de sertaneja era algo que a fazia feliz.

> - Circo é tão bom! Deixa eu ir, seu Nacib. Outro dia vou na conferência.
> – Não pode, Bié. – Novamente a acariciava. – Não tem conferência todo dia [...]. Até já perguntaram por que você não vai a lugar nenhum. Todo mundo fala, não está direito.
> – Mas eu quero ir, sim. No bar, no circo, andar na rua.
> – [..] Quando é que você vai meter na cabeça que é minha mulher, que eu casei com você, que é a senhora de comerciante estabelecido, abastado? Que não é mais… (Amado, 2012, p. 225).

A imposição cultural a ela era como se estivessem roubando a sua vivacidade. Na passagem fica clara a sua tristeza por abrir mão do que ela é para não o ofender, assim como quando omite seus ensaios para a festa de Reis, protelando contar a Nacib, para não o ofender diante da família. Nacib, nessas passagens, atua como controlador espacial na tentativa de adestrá-la para o convívio social de mulher casada, o que para Gabriela era uma violência. A Gabriela do casamento foi sendo reconstruída, desde seu registro civil, configurando um apagamento da sua identidade.

Em seguida, a traição de Gabriela com Tonico Bastos desencadeou outra violência à personagem. Desse modo, após descobrir do empregado, Nacib se prepara para confirmar ou não, se de fato estava sendo traído e, de revólver na cinta, chega de surpresa em casa, no horário que estaria no bar, flagrando os dois.

> Nua, estendida na cama de casal, Gabriela a sorrir. Nu, sentado à beira do leito, Tonico, os olhos espessos de desejo. Por que não os matara Nacib? Não era a lei, a antiga lei cruel e indiscutida? Escrupulosamente cumprida sempre que se apresentava ocasião e necessidade? Honra de marido enganado lava-se com o sangue dos culpados. Não fazia ainda um ano que o coronel Jesuíno Mendonça a pusera em execução… Por que não os matara? [...] Engano se pensaram que foi por excesso de amor, demasiado querer. Nacib naquele momento não a amava. Não a odiava

> tampouco. Batia mecanicamente como a relaxar os nervos. [...] Não matara porque não era de sua natureza matar. Com raiva, podia bater. E batia sem dó, como se cobrasse uma dívida, uma conta atrasada. Matar não podia (Amado, 2012, p. 277-278).

Nessa passagem fica evidente que Nacib podia lavar sua honra com o sangue dos dois, assim como o coronel Jesuíno fizera com Sinhazinha e Osmundo, mas não o fez por não ser da sua natureza, inclusive, na obra, se menciona várias vezes que o juiz aprovava. Esse pensar deve-se ao seu espírito progressista, o que no romance o autor intencionava descrever, tendo em vista as mudanças que o progresso trazia para a sociedade da época. Esse progresso mencionado pelos personagens amantes dos bons costumes não era bem-vindo por justamente descaracterizar essa cultura patriarcal, possibilitando a liberdade feminina, tanto o é que o mesmo ocorre com o coronel Coriolano, um coronel tido como cruel que, antes de mandar embora sua "rapariga" Chiquinha, mandara dar uma surra e raspar a cabeça dela e do seu namorado Juca Viana, mas que com a Glória, ao descobrir seu envolvimento com o Josué não o fez, apenas a expulsou da casa, da cidade. Isso ocorre apesar da narrativa apresentar a diferença de tratamento a uma mulher casada com uma rapariga amancebada quando se trata de uma traição, a primeira merecia a morte, a segunda, nem isso (Amado, 2012, p. 98).

Com o casamento anulado, pois os documentos de Gabriela forjados em cartório comprovavam a sua inexistência civil, facilitando a anulação do registro, Nacib pode socialmente andar de cabeça em pé e por vezes aclamado por sua sabedoria em se livrar da situação contrariando os costumes como o trágico feminicídio de Sinhazinha, embora tenha mentido não estar ciente dos documentos. Entretanto, volta a viver com Gabriela como dantes do casamento.

Jorge Amado, ao tratar a personagem principal de sua obra, a desenvolve em meio a uma Ilhéus em progresso, mas presa a uma ideia enraizada do casamento e de como o patriarcado tornou a mulher propriedade do homem tanto pela instituição religiosa quanto pela prostituição como ocorreu com a própria Gabriela, com Sinhazinha, Glória, Chiquinha, Malvina entre outras, que a narrativa engloba superficialmente, que sofreram violência representada a favor do agressor, sob a justificativa dessa ideia-prisão. Talvez, por tal representação, Jorge Amado tenha sofrido com críticas que o rotulavam como machista, mas que as rebatia respondendo que apenas descrevera a realidade sem virar as costas para falsificá-la (Amado, 2012, p. 52). Como já mencionado acerca da mulher no século XX, observa-se como a literatura resgatou o que o movimento feminista estava reescrevendo, mesmo que entre o escrever feminino e o masculino destacasse uma linguagem representativa que as diferenciava quanto às

falas das personagens femininas frente à uma violência ou na representação de suas emoções. E retomando a resposta de Jorge Amado sobre o machismo em sua escrita, as produções passaram a descrever a sociedade e suas mazelas.

Desse modo o romance *Compasso binário* da maranhense Arlete Nogueira da Cruz, publicado em 1972, apresenta, como assim fez o autor de *Gabriela, cravo e canela*, a violência doméstica tanto com mulheres de família, a estudante de medicina Camila, quanto com mulheres públicas presentes no Carmen, prostíbulo do centro de São de Luís, e o feminicídio de Baianinha. (Abrindo um breve parênteses, o romance de Arlete, após cinquenta anos da primeira publicação, foi novamente editado, passando por modificações e sendo publicado em 2022, o que será analisado mais à frente).

A personagem Camila era estudante de medicina, natural do interior do Maranhão e estagiária no Socorrão de São Luís. Ela, no início da narrativa, ao sair do expediente tendo dado o primeiro atendimento a Baianinha, anda à noite pelas ruas sozinha para voltar à sua casa e frente ao deserto delas que a incomoda, percebe a presença de Rui, que oferece uma carona para o Anil, uma segurança para ela, para o seu corpo imaculado. Ela aceita a carona, porém até o bar de Raquel, sua amiga, que ficava próximo de onde estavam. Esse desconforto de Camila em andar sozinha pelas ruas foi naturalizado mediante a ideia de mulher "só" estar na condição de disponível, pois seu corpo foi "incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros", semelhante com a sensação de Cidinha, de Lispector, embora com a ameaça já declarada (Bourdieu, 2003, p. 79). O medo de estar sozinha em lugar público fez Camila se preocupar, destacando a vulnerabilidade feminina, ao passo que mudanças sociais ocorriam como a opção de mulheres viverem sozinhas, solteiras e donas de si, opção da personagem Malvina, de Amado (2012). Entretanto, o sentimento de segurança sentido na presença de Rui fora momentâneo ao perceber uma mudança de comportamento dele quando "segura-lhe a mão", o que podia parecer um convite para o acesso ao seu corpo, e a sensação de um mal-entendido a fez largar de imediato a mão do amigo (Cruz, 1972, p. 21).

No bar, Rui, que por ela já nutria desejo, continuou com investidas após ver um anúncio de cigarros[9] com uma mulher de atitude erótica e imaginá-la. Os dois bebem e, ao percebê-la mais confortável, a pede em casamento, que a fez refletir sobre ele e o que sentia mediante o medo do que estava considerando para um possível arrependimento ou transgressão

[9] "O uso de cigarros por mulheres proporcionou um destaque para a feminilidade e liberdade para um prazer restrito aos homens, mas ainda associado às mulheres públicas, as prostitutas, e às mulheres emancipadas intelectualmente, mesmo que após a Segunda Guerra Mundial mulheres de família passassem a tragar" (Drowne; Huber, 2004, p. 41).

a um costume, mas um convite ao apartamento dele a deixou indignada, esfriando a conversa. A partir de então e em conversa com Marcos fica clara a intenção dele de possuir o corpo de Camila dada a sua solidão. O não de Camila foi aceito por Rui embora que a troco de um ego masculino ferido.

Baianinha, prostituta da pensão Carmen, sofrera um feminicídio e, apesar da intervenção médica, antes de dada sua morte, nada pode se fazer para que não se cumprisse tal lei. Ela é o retrato da prostituição e humilhação, carregando em seu nome estereótipos ao ser apresentada por um apelido que remete a sua origem ser da Bahia – estado brasileiro cuja maioria da população é negra e cuja capital, historicamente, foi uma das que mais escravos africanos recebeu. Desse modo, essa relação induz o leitor a supor se tratar de uma mulher negra cujo corpo, historicamente, esteve associado a uma mercadoria dócil, quente e sedutora, o que o feminismo negro defende não ser legítimo analisar esse corpo e a violência sofrida por ele pelo viés apenas da sexualidade ante dominação masculina, mas associada também à ideia de raça.

> É importante insistir que no quadro das profundas desigualdades raciais existentes no continente, se inscreve, e muito bem articulada, a desigualdade sexual. Trata-se de uma discriminação em dobro para com as mulheres não brancas da região. [...] O duplo caráter da sua condição biológica – racial e sexual – faz com que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Justamente porque este sistema transforma as diferenças em desigualdades, a discriminação que elas sofrem assume um caráter triplo, dada sua posição de classe (González, 2009).

Em relação à violência sofrida por Baianinha, as prostitutas-testemunhas, em relato, disseram:

> - Eu estava perto e vi tudo: ela conversava com outro homem quando ele apareceu... - Eu também vi: ele atirou em Baianinha porque ela não queria ele. – O outro também atirou... - ... mas o tiro dele não pegou em ninguém. Saí correndo, mas ainda vi. O tiro ficou na parede: pode ver! (Cruz, 1972, p. 55).

O não de Baianinha não foi aceito pelo cliente Zé Toneleiros, que, revoltado, tenta contra a vida da personagem. Tal personagem-agressor, diferente do coronel Jesuíno, de Amado, não presenciou sua esposa, mas uma prostituta com outro homem e, no auge do ego ferido de dominador, lava sua honra. Em Jorge Amado (1958), não era costume matar prostitutas, pois não mereciam tanto, contudo Arlete Cruz (1972) já evidencia que a violência doméstica da lei cruel está tanto para mulheres de família quanto para mulheres públicas.

Pedro fora o personagem interessado em pagar para possuir Baianinha, fora dele o tiro que pegou a parede na intenção de conter Zé Toneleiros, "homem estranhamente grande e bonito", "decidido", "impulsionado por uma determinação que era impossível de ser contida" (Cruz, 1972, p. 88). O disparo ocorreu após a violência ao corpo e à vida de Baianinha, que na presença dele, um de seus pretensos donos, transfigurou-se em medo.

> Junto, quis arrancá-la da cadeira, mas ela lhe resistiu. Ele, então, deu-lhe com o pé e foi rápido que Pedro ouviu, vendo os cruzamentos de uns braços, um estampido de revólver e o corpo de Baianinha rolar da cadeira para o chão. Observou que um tiro, extraviado, foi repetido na direção do sexo, tendo atingido, porém Baianinha à altura do estômago e no pé quando dobrou a perna instintivamente (Cruz, 1972, p. 88).

Zé Toneleiros foi preso e instantes antes de sua prisão reflete acerca do crime cometido em um tecer literário cuja linguagem narrativa foi metaforicamente usada para indicar que a violência devia ter acontecido "na escuridão", pois "o escuro parecia possibilitar uma força encadeada, poderosa e sobrenatural" (Cruz, 1972, p. 111). Isso porque na escuridão, sozinho com a vítima, ele não seria considerado culpado por um crime que qualquer homem poderia ser suspeito por se tratar de uma prostituta e na escuridão também a sua força agressora poderia ser mais cruel ao corpo de Baianinha. Além disso, mesmo considerando esse feito um "nojo", uma sujeira à sua "flor", ao seu corpo-flor, fez uma comparação disso a algo "sagrado", "intocável", fazendo referência à naturalização da violência pelo patriarcado, ou seja, seu crime no escuro não seria um crime, estava sob a guarda de um sistema infalível para a época.

Binariamente, Camila, após livrar-se das investidas de Rui, fora estuprada pelo marido de sua amiga Raquel, Pedro, que não conseguiu usufruir do corpo de Baianinha e que ao ver Camila "sem o cinto trazendo o vestido solto sobre o corpo", sentiu que cumpriria o que Baianinha não pode fazer (Cruz, 1972, p. 68). O cinto,[10] associado à castidade para o sexo fora do casamento, representa uma sexualidade desprotegida na narrativa, aguçando a sede viril de Pedro por uma mulher, a mesma sede do promotor Brederodes em *Canaã* na tentativa de estupro ao corpo de Maria.

> Camila olhava o céu. [...] Viu Pedro, o olhar brilhante e, de imediato, não se assustou. [...] Pedro, então, pulou a janela.
> No quarto, olhando-a, era como se estivesse acuado.
> Imediatamente, compreendendo a intensão dele, Camila sentou-se na cama, num gesto de defesa e ele deu, aí, o primeiro passo.

[10] "Catarina de Médicis, por exemplo, teria um cinto de ferro que usava nos momentos de luta para se proteger de uma violência sexual. O cinto impediria que o saque não incluísse o corpo das mulheres" (Domingues, 2019).

> - Não, Pedro! – Disse, com aflição, levantando-se e, rapidamente, vendo-lhe os gestos precipitados, voltou-se e ajoelhou-se na cama, saltando-a, desejando chegar à porta do quarto.
> Pedro, avançando, agarrou o lençol e saltou atrás, alcançando Camila e amordaçando-a com o pano.
> Os olhos – ela pôde ver – além do brilho, eram anormais, terrivelmente anormais! [..]
> Em seguida não viu mais nada, era como se todos os seus sentidos estivessem juntos, empenhados só nisto: libertar-se da gana, escapar das mãos poderosas, brutais, e daquela boca repugnante.
> Depois, já não podia tanto: impedida de gritar e quase sem forças, ia sendo subjugada até que, afinal, foi completamente vencida (Cruz, 1972, p. 89-90).

O fato de Camila o olhar e não se assustar ocorre por Pedro ser seu conhecido, homem casado com sua amiga, até então, livre de suspeita, como o tio de Gabriela, de Jorge Amado e o padrasto de Ruth, de Júlia Almeida. Tal análise pode ser muito bem relacionada aos crimes sexuais que são cometidos ainda hoje por pessoas próximas da vítima, podendo ser jovens a pessoas de mais idade, profissionais, pais de família (Araújo, 2020). Ademais, a passagem apresenta a transfiguração do agressor na fala da personagem-vítima com ênfase no brilho dos olhos quando a vê e quando a possui, como um animal que mira sua presa e, em seguida, ferozmente sacia sua fome.

Binariamente, a narrativa cruza a vida de duas mulheres vítimas de dois agressores que legitimados pela lei patriarcal eram livres para desenvolver suas violências. Camila, após rasgar o dinheiro deixado por Pedro pelo sexo que não estava à venda e escrever para sua amiga e sua família culpando-se pelo ocorrido, intercedendo pela absolvição do verdadeiro culpado, foi visitar as suas iguais, mulheres humilhadas que vivem sob contrato sexual, mulheres cujos corpos não as pertencem, vivendo a prostituí-lo. Nesse cenário, a narrativa lança um olhar doloroso à prostituição, às emoções de mulheres cujos olhos são sem esperança, de vestimentas vulgares e gestos agressivos, mulheres cujas vidas são menosprezadas sob os estereótipos de vagabunda, “sujas, amargas, loucas, descrentes”, cujos corpos explorados ao máximo não valem nada, ou valem tudo, valendo a vida (Cruz, 1972, p. 32).

Em suma, a escrita de autoria feminina em relação à masculina do século XX representa as violências sofridas pelas personagens, destacando suas emoções em falas e pelo foco narrativo que não apenas está atento em narrar o fenômeno da violência, mas preocupado em representar por uma linguagem poética a personagem-vítima em relação ao seu agressor e à prática da violência em seu corpo. Nas produções *Canaã*, de Graça Aranha (1902/2014) e “O caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida (1903/2020), as personagens Maria e Ruth são representadas em meio a muita dor, mas apenas Ruth fala com riqueza de detalhes sobre sua violência e rompe o silêncio, Maria se camufla no medo, na predestinação. Nas duas escritas, os personagens-agressores não foram penalizados pelos crimes cometidos, contudo, diferente

de *Canaã*, em “O caso de Ruth”, o agressor é metaforicamente associado à imagem de um cão no discurso da personagem.

Em *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado (1958/ 2012), e *Compasso binário*, de Arlete Nogueira Cruz (1972), as personagens Sinhazinha e Baianinha são vítimas de feminicídio pelos agressores coronel Jesuíno e Zé Toneleiros. O primeiro, em boa parte do romance, foi descrito como justo diante do crime para só, muito tempo depois, ser preso, enquanto o outro no mesmo dia foi procurado e no segundo dia, preso. Além disso, há uma diferença na representação das personagens que cada escrita abordou, de modo que Sinhazinha, de Amado, merecia a morte por ser mulher adúltera de família, de posses, enquanto as prostitutas da mesma obra, não. Já Baianinha, de Cruz, que era prostituta, teve o mesmo fim de Sinhazinha, mas por se recusar a ficar com o cliente-agressor. Embora as duas personagens-vítimas não tenham falas, a referência a elas pelo narrador e por outros personagens também possui diferenças, Sinhazinha era a devassa, a coitada, sem destaque para as suas emoções, já Baianinha era a humilhada, a explorada e a sua dor foi destaque nas outras mulheres-vítimas.

Ainda em relação às produções de Jorge Amado e Arlete Nogueira Cruz, as personagens Malvina e Camila representam a ideia do viver sozinha sem a presença de um homem. Malvina, apesar do pouco destaque à sua vida sozinha, pensara que conseguiria tê-la se casasse com um homem de pensar libertário, mas não o encontrou e conseguiu mesmo assim. Camila, em contrapartida, sozinha andara nas ruas para o trabalho, para casa e para a faculdade e tem uma representação dolorosa da mulher sozinha que é a de vítima de assédio. Ademais Camila tem uma experiência semelhante com outra personagem de Jorge Amado, Gabriela, que no romance não tem destaque para o estupro que sofreu pelo seu tio, pessoa próxima e doente, diferente do representado por Arlete com a personagem Camila que também foi estuprada por uma pessoa próxima, Pedro.

Por esse prisma, é importante frisar que a escrita feminina do século XX serviu, apesar de sua marginalização editorial, para que as escritas femininas contemporâneas hoje tivessem o destaque que têm apresentado, apesar de ainda sofrerem com as categorizações estereotipadamente machistas. A seguir a pesquisa destacará produções literárias contemporâneas de autoria feminina que, assim como faz Conceição Evaristo, têm representado a violência doméstica em seus teceres, de modo que contribuirão para a compreensão do panorama literário pretendido neste capítulo.

3.1.1 A escrita feminina brasileira e a representação de personagens femininas vítimas da violência de gênero em narrativas contemporâneas

A literatura, de acordo com o que vem sendo exposto até aqui, é um "fazer" que provoca a forma, a palavra e a linguagem, construindo novos sentidos do "dizer" de homens e mulheres em vários grupos sociais, pois como viu-se, a análise da forma literária é um ato político, do mesmo modo que é um ato político o estudo do feminino na análise do texto literário de autoria feminina. Concomitantemente, o ato político movimenta-se entre o fazer e o dizer a literatura e a mulher, possibilitando discutir a violência de gênero (Pietrani, 2012, p. 125).

Desse modo, o texto literário de autoria feminina passou a se desenvolver como um campo fértil para se analisar o problema da representação das mulheres no Brasil. Assim, pensar a literatura brasileira contemporânea de autoria feminina é pensar uma escrita que defende o lugar de fala de uma mulher a partir das subjetividades e particularidades de sua performance social e cultural, tendo em vista que a representação de personagens femininas está estreitamente ligada à autoria (Dalcastagnè, 2021, p. 124). Para tanto, nesta subseção, destaca-se a escrita de Aline Bei (2016) com *O peso do pássaro morto* e, novamente, Arlete Nogueira Cruz (2022) e sua atual versão de *Compasso binário*.

Com uma prosa em versos, Aline Bei (2016), em *O peso do pássaro morto*, destaca as etapas da vida de uma mulher-personagem, protagonista e narradora, que não tem seu nome revelado. A narradora-personagem começa por sua infância feliz que sofre duas perdas, da amiga Carla e do curandeiro Luís, amigo da família, mas a perda maior sentida ocorre aos 17 anos: a alegria de viver. Aos 17 anos, é narrada uma etapa inicialmente caracterizada pela liberdade, pela experiência de prazeres que o seu corpo autorizava e que foram interrompidas pelo estupro causado por seu namorado, furioso pelo beijo triplo e toda orgia vivenciada, em um show, por ela com a amiga Paula e um rapaz que conheceram por lá.

O que ocorre após são sucessivas associações dela a uma "puta" e de Pedro a um "corno" pelos colegas da escola, o que só aumentava o ódio dele, frente ao peso da culpa que ela sentia, até uma sexta-feira quando, após negar o convite de seus pais a uma pizzaria, recebe a visita de Pedro. O "– eu quero conversar com você" soou para ela uma possível reconciliação com o rapaz, que aos seus olhos, era lindo, era com quem estava se descobrindo e com quem sentia prazer de viver. Entretanto, tanto o prazer, quanto o viver morreram naquele dia.

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, 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, 2017, p. 58).

A representação da violência narrada pela personagem é um desabafo para o leitor, pois com os detalhes de cada ação do agressor a cada parte do seu corpo, definidamente expressa, expõe um desenho, proporcionado apenas pela linguagem verbal. O namorado-agressor é representado como um animal, avançando ao corpo da personagem-vítima cuja sensação é de quase morte. O corpo feminino na passagem, assim como em outras, é representado por uma linguagem ora erótica, ora obscena[11]. O erótico está na relação da narradora com Pedro no início do namoro, em que seus corpos exalavam desejo e um quase ato sexual ocorre. O obsceno ocorre na interação dos corpos, pela violência, em que o licencioso é encenado para chocar, facilitando a imagem grotesca do mesmo namorado.

A partir daí, as outras etapas de sua vida passam a ser representadas pela metáfora do peso do pássaro morto, no abandono dos sonhos, em uma rotina-vida, do trabalho para casa e da casa para o trabalho. Esse peso em parte se dá pelo filho que, nas passagens iniciais dos 18 anos, nasce e desenvolve na narradora-personagem um misto de questionamentos e reflexões acerca da mulher na história – em relação ao seu silenciamento diante da violência.

> [...]
> *isso é*

[11] "Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Nesse caso, considera-se que o erotismo é tudo o que a carne torna desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne associa a ela à sujeira, às doenças, às brincadeiras escatológicas, às palavras imundas" (Alexandrian, 1993, p. 08).

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).

A separação dos últimos versos revela o desenho do vazio, do amor que não existe, uma marca da dor e do ódio. Tanto a gestação quanto pôr no mundo um fruto da violação do seu corpo impede um elo de afeto entre mãe e filho, pois a dor toma para si esse vínculo, que é construído entre ele com a Bete. Lucas passa a ver na sua cuidadora uma mãe ou ponte para a sua mãe biológica, não que a narradora fosse de um todo indiferente a ele, não o maltratava, cuidava para que não faltasse o essencial para o seu bem-estar, mas o sentimento da maternidade faltava a ela.

A morte na narrativa novamente a faz lembrar do dia que morreu, quando descobre por uma vizinha que Lucas estava com um grupo de amigos matando pássaros. O que para um menino de dez anos era brincadeira, para a mulher-personagem era um gatilho de dor.

meu filho

arrumou 1 Estilingue não sei onde.
da janela do quarto
o lucas e os amigos
bolaram um plano de matar
passarinhos,
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 e

a pedra,

que já não interessa mais, cumpriu sua função de
ponte
(Bei, 2017, p. 82-83).

Os vazios, novamente, aparecem, indicam o movimento do estilingue, da pedra e do corpo, que morto, cai ao chão. A narradora-mãe pensou estar criando um monstro, pensou na natureza do filho ser a mesma do pai. Pensou e lembrou da raiz da sua dor, do pai do lucas dentro dela, de modo que a representação do corpo nessa passagem, metaforicamente, passa a ser o seu que assim como o daquele pássaro foi atacado e morto prematuramente. Nesse sentido, cabe aqui o discutido por Pietrani (2012) em que o texto literário valoriza a política da imaginação produtora, em que a imagem, linguisticamente produzida, é plural.

Além disso, o corpo, novamente, remete ao vazio cheio de ódio que resultou em um tapa no lucas que para ele poderia ser pelo fato de matar passarinhos, mas para a sua mãe, não. O tapa foi em função do que ele representava para ela, da semelhança dessa "brincadeira" com a sua morte. Contudo, levando em consideração essa motivação, o tapa não seria nele, não era para ser, pois não foi ele o culpado por essa dor. Ele não sabia e nunca soube que foi fruto de uma violência, nunca soube o porquê da falta de amor da sua mãe, não soube também do quão, fisicamente, se parecia com o pai.

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).

A passagem revela uma dor da qual muitas mulheres violadas, hoje, podem evitar e a personagem também podia, com a concessão do aborto pelo Estado às vítimas de estupro[12], o que tem gerado muito debate entre conservadores, religiosos radicais, feministas e apoiadores no tocante à legalização do aborto desde essa abertura para casos como esse em 1949. Em se tratando do texto literário, a narradora-mãe não o fez por medo e vergonha de falar do estupro.

[12] "No Brasil, o aborto é permitido apenas em casos de gravidez ocasionada por estupro, se a gravidez representa risco à vida da mulher e em caso de anencefalia do feto. A legislação brasileira não prevê um limite máximo para interromper a gravidez de forma legal" (Craide, 2024).

seu pai foi um
namoradinho meu que eu
traí e que ficou tão puto com seu ego de macho que me
arrombou as pregas com faca no meu pescoço,
o covarde,
me deu um chute
na barriga que ficou a marca e você nasceu,
9
meses
depois. foi a minha primeira vez, pensei seriamente
em

aborto.

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. 99-100) (grifos da autora).

A citação acima revela que se a personagem tivesse "Coragem" para falar do "Estupro" poderia ter evitado uma convivência tão dolorosa, poderia, mas não o fez, porque historicamente as mulheres não foram estimuladas a falar, mas sim a sempre levar a culpa diante da violência que sofre como Maria, de Graça Aranha, que grávida de um homem que a abandonou, sofreu sozinha com o peso da mão do patriarcado embora não tenha sido estuprada. As iniciais maiúsculas representam a importância das palavras para a personagem, de como uma leva à outra. Já "aborto" só teria a mesma importância se a personagem tivesse rompido o silêncio e enfrentado todo o medo de ser questionada e ter sua palavra colocada à prova. Os vazios entre os versos revelam a dor desse silêncio. A palavra "sexo" em substituição a "Estupro" revela um peso inferior, normalizado para a época do romance que não há obrigatoriedade do sexo depois do casamento, todavia, a resposta da mãe em relação à gravidez na adolescência da filha foi usada para puni-la pela irresponsabilidade do ato, o que sempre fez o patriarcado.

A narrativa segue com Lucas e a narradora-mãe se reinventando distantes um do outro, espacialmente. O primeiro encontrando novamente o amor de uma mulher, depois da Bete, no caso, de Joana, com quem logo depois teve um filho. E a segunda encontrando o Vento, o cachorro, que fez os últimos anos da vida da narradora serem os mais felizes e leves. Aqui há novamente o desenho comparativo que a escrita literária faz com o Vento que, apesar de grande

e pesado, representa a leveza, amenizando o peso que a narradora sentia por anos após o estupro, que também é o contrário de Pedro que significa pedra, força. Nesse ínterim, ocorre um movimento narrativo do ódio para culpa, em que a narradora sente culpa por não ter amado o filho que decidiu ter e pelo estupro que sofreu por não ter ido à pizzaria, levantando as questões reflexivas: teria realmente decidido tê-lo pelo medo ou porque não conseguiu falar? Teria sido mesmo uma boa mãe diante da dor desse silêncio? O estupro nunca teria acontecido caso fosse à pizzaria ou o agressor encontraria outra oportunidade?

Ela morre aos 52 anos, logo após a morte de Vento, que fora atropelado. Essa etapa passa a assumir outro foco narrativo, a terceira pessoa. A morte da personagem é, pois, a representação cume do silenciamento: engasgar-se com o vômito ou com o sofrimento, com o não dito; como o sufocar no peso de um silêncio de anos. Sem a leveza do Vento, a personagem não foi capaz de sustentar o peso da sua vida que volta à morte, desta vez, definitiva.

A linguagem da autora revela-se cheia de representações, desenhos e vazios que encenam a violência, o agressor, a dor e o silêncio em um fazer literário em que a autoria feminina desenvolve em posição de lugar de fala, embora a personagem não houvesse um nome, algo que pudesse especificá-la no mundo, pois dentre os vários vazios, o vazio do seu nome representava os silêncios de outras mulheres violentadas e anonimizadas para evitar que sejam identificadas em uma sociedade cujas leis ainda são falhas em relação à proteção à mulher.

Diferente da representação da dor e dos silêncios que foram para o túmulo junto da personagem-vítima dessa obra, a nova versão de Arlete Nogueira Cruz (2022) de *Compasso binário* apresenta, para além da denúncia, do desenho da dor causada pelos agressores, também presentes na primeira versão, uma representação descontruída do silêncio das duas personagens, que binariamente têm seus destinos cruzados pela violência, diferente da versão de 1972. Nesse sentido, o romance, em relação à primeira versão, apresenta mudança de nomes de alguns personagens centrais: Baianinha – Joaninha, Camila – Natália, Marcos – Felipe. Em resumo, boa parte do início da produção continua sem muitas alterações. Joaninha (Baianinha), prostituta, é uma personagem-vítima de feminicídio, Natália (Camila), estudante de medicina, vivencia o medo de estar sozinha, o mascarado assédio, além do estupro. Contudo, a representação do discurso das vítimas recebe uma nova conotação em relação ao agressor sob a imagem de “louco”, “bandido”, “o matador”, “o criminoso” (Cruz, 2020, p. 60-61).

Aqui vale ressaltar a situação narrativa de Joaninha frente a obsessão do seu assassino, quando, diferente da primeira versão, expõe tal conflito para outras pessoas, que ao se ver na presença do agressor já imagina o que poderia acontecer com a Joaninha. “Ele chegou e parecia um louco quando viu Joaninha sentada, apenas conversando com um cara que já vinha cercando

ela, sem ela querer nada com esse, nem com outro qualquer, com medo das ameaças do bandido" (Cruz, 2022, p. 60). O reflexo da exposição dessa obsessão também pode ser observado no início do romance quando em auxílio à Joaninha já baleada no hospital, Carmem e Rosário explicam como a lei cruel se deu: "- Porque ela não queria mais ficar com ele e ele só queria ela e só para ele" (Cruz, 2022, p. 18). Além disso, a representação da personagem tem muito mais destaque na passagem em que o atentado contra sua vida se dá ao recusar ficar com Pedro e se deparar com Zé Toneleiro.

> Joaninha recusava-o, repetindo que havia um freguês que a queria para si, ameaçando-a sempre de matá-la se a encontrasse com outro. Pedro, dizia-lhe, compenetrado, que a defenderia caso ele aparecesse. Estavam ali quando Pedro observou que Joaninha transfigurava-se olhando quem entrava. [...]
> Junto, o homem quis arrancar Joaninha da cadeira, repetindo enlouquecido que a tinha avisado. Mas ela resistiu argumentando que não queria mais saber dele. Então o homem deu-lhe com o pé e ela rolou da cadeira para o chão (Cruz, 2022, p. 96-97).

Arlete Nogueira Cruz, ao reescrever seu romance, apresentando tais mudanças em torno dos personagens centrais, colabora para que os crimes que foram destacados na primeira versão tenham um desenrolar, colocando as personagens-vítimas em maior evidência. Baianinha (Joaninha) da primeira versão não tem voz alguma, diferente desta. Embora a personagem, ainda assim, tenha sido vítima de feminicídio, a linguagem literária desenha melhor a imagem do agressor. Na primeira versão, Camila não consegue denunciar o estupro, não encontrava apoio para isso, apesar da narrativa representar metaforicamente seu agressor, Pedro, com toda a sua monstruosidade. Na atual, o personagem-agressor é denunciado junto à justiça por Raquel, figurando a importância de uma mulher entender a outra com maior profundidade sem preconceitos, embora na realidade o patriarcado também esteja presente em comportamentos femininos.

> [...] E Raquel, vendo a jovem amiga, veio correndo de braços abertos a seu encontro. Depois de um longo e estranho abraço, ambas chorando muito. [...] Raquel, chegando à Delegacia, foi logo se inteirando de tudo. Pedro já estava preso por tentativa de assassinato e por desacato à autoridade. Ouvindo a informação, Raquel acrescentou firme:
> - E por estupro! (Cruz, 2022, p. 134; 136).

Em paralelo com *O peso do pássaro morto*, caso a personagem sem nome buscasse uma maneira de falar do estupro, como uma carta, para a sua mãe ou amiga, teria um fim diferente? Não se sabe, mas fica a reflexão diante do silêncio nessas duas narrativas. Natália encontrou força, mesmo tomada pelo medo e pela vergonha e disse: "- Doutor, eu sofri um

estupro" (Cruz, 2022, p. 150). Outrossim, Natália, assim como a personagem sem nome, de Aline Bei (2017), engravidou com o estupro, porém sofrera um aborto da criança aos quatro meses, apresentando certo sofrimento com a partida do feto. Entretanto, se a criança viesse ao mundo, como seria o comportamento de Natália frente a lembrança viva de tamanha violência ao seu corpo? Não se sabe, mas tomando essa representação em *O peso do pássaro morto*, pode-se ter uma ideia do que aconteceria embora a rede de apoio que Natália teve não existiu para a narradora sem nome. "Natália, sob o puro sentimento materno da mulher", se diz pagar "um imposto mensal alto demais pelo filho que não está carregando", uma representação de uma dívida paga, por muitas mulheres vítimas de estupro, de outras tantas violências, a uma sociedade acostumada a culpá-las (Cruz, 2022, p. 156).

Outro personagem que melhor é representado na versão atual é Marcelo que, além de Pedro, cruza o caminho das personagens Joaninha (Baianinha) e Natália (Camila), só que de maneira diferente, ele não era um agressor, nem estava disposto a comprar prazeres sexuais. Nas duas versões, Marcelo se diz culpado pela morte de Joaninha, mas na primeira versão a motivação desse sentimento não é desenvolvida, diferente da versão atual em que Marcelo pretendia ajudar as meninas-prostitutas a trabalhar em outro ramo, essa pretensão era fruto de uma pesquisa de mestrado, porém não conseguiu ajudá-las a tempo de evitar o feminicídio, o que justifica essa culpa, ressignificando o papel da sociedade frente a essas mulheres.

A narrativa termina com Natália (Camila) já casada com Felipe (Marcos), observando seu agressor Pedro em liberdade se divertindo com Zé Toneleiro, assassino de Joaninha, despertando na personagem uma dor binária que parecia estar guardada e que despertou uma lembrança de horror.

> Via sem acreditar: "Será mesmo Pedro?" – Perguntava a si mesma. [...] Natália vendo Pedro, sentia-se muito mal. [...] lutava contra a imagem que trazia de Pedro, entrechocada com a Zé Toneleiro, mais difusa, parecendo-lhe que ambos acompanhavam-na porfiando um embate. O rosto púmbleo de Pedro no meio de um vendaval de grossos pingos d'água, caindo contra o parabrisa do carro e sob um céu faiscante de raios trovejantes, era a imagem do horror (Cruz, 2022, p. 158-159).

A liberdade do agressor, para muitas vítimas, vai além da sensação do medo, representa como crimes de várias naturezas contra a mulher é visto pela justiça com peso inferior a outros, o que infere o pensamento de "não vou falar, porque não vai dar em nada". Ver Pedro cujo nome é o mesmo do agressor representado por Aline Bei (2017), faz do evento chuvoso, até então alegre, um momento pavoroso para Natália cuja dor não conseguia explicar para quem estava com ela naquele momento, o que muitas vítimas sentem e não conseguem

expressar, o que sentia a personagem sem nome ao ver o filho que a cada dia se parecia mais com quem a matou em vida. Assim, mesmo a narrativa dando um novo olhar para a obra, a crítica contra o patriarcado continua ao representar um sistema ainda falho na punição de tais crimes, o que explica a pluralidade de vítimas para o mesmo agressor.

Mediante essas análises de escritas femininas contemporâneas, verificou-se como a linguagem literária que, comprovadamente rica, figura um ato político entre a literatura e a mulher, concordando com o que Pietrani (2012) afirma, pois através dessa linguagem expõem o que sentem e o que pensam acerca do que sofreram, embora mediante silêncios, pois os mesmos falam para quem lê e configuram-se metáforas da dor. Também se observou como as metáforas presentes no discurso das personagens-vítimas nas duas produções revelam-se também esse ato político através da linguagem literária, um modelo semelhante ao adotado por Conceição Evaristo nos contos da análise desta pesquisa e de outras produções da autora mineira.

3.2 Conceição Evaristo e a representação de corpos femininos atravessados pela violência doméstica

Maria da Conceição Evaristo Brito, natural de Belo Horizonte, possui sua carreira acadêmica e literária confundida com a construção do feminismo no Brasil, principalmente o feminismo negro, quando se dedicou, em estudos e em suas produções a abordar a situação da mulher, com olhar e voz de personagens femininas ou com uma narração detalhada quanto às emoções femininas, frente a todo tipo de violência à mulher negra, denunciando o racismo e violência doméstica ao corpo de uma mulher negra. A sua sensibilidade na escrita é semelhante a outra escritora, também negra, Maria Carolina de Jesus que, assim como ela, apresenta o povo invisível historicamente com suas dores e dilemas "desde uma escrita que fere 'as normas cultas' da língua, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para 'ninar os da casa-grande', e sim para incomodá-los" (Evaristo, 2020, p. 54).

Hoje doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, teve sua primeira publicação em 1990 com poemas e contos publicados na série Cadernos Negros, organizada pelo Quilombhoje, desde 1978, com o objetivo principal de veicular a produção literária afro-brasileira, divulgando escritas de valorização cultural e denúncia de violências de toda natureza. No que tange à prosa, seu primeiro romance publicado foi o *Ponciá Vivêncio* em 2003, porém, não obedecendo a ordem de publicação e sim de produção destaca-se aqui *Becos*

da memória, publicado em 2006 que, como afirmado pela própria autora nos agradecimentos na reedição da obra, a produção se deu em 1988.

> Como já disse em outras ocasiões, esta narrativa nasceu em 1987/88, sendo, pois, anterior à escrita dos contos e do romance Ponciá Vicêncio. Foi o meu primeiro experimento em construir um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida, ou, melhor dizendo, escrita e vivência. [...] Arrisco-me a dizer, também, que a origem da narrativa de Becos da memória poderia estar localizada em uma espécie de crônica, que escrevi, ainda em 1968. Naquele texto pode ser apreendida a tentativa de descrição da ambiência de uma favela. Nomeei o pequeno escrito com o título de "Samba-favela". Em 1988 o livro seria publicado pela Fundação Palmares/Minc, como parte das comemorações do Centenário da Abolição, projeto que não foi levado adiante, acredito que por falta de verbas. Os originais de Becos da memória, a partir dessa e de outras frustradas publicações, ficaram esquecidos na gaveta (Evaristo, 2018 n.p).

Todavia a produção que desenha como as favelas se constituiu espaço de resistência foi bem aceita pelo público-leitor que, em uma narração não-linear participa da ação narrativa ao costurar as memórias narradas por Maria-Nova e por outros personagens como as do Tio Totó, Bondade, Vó Rita, Negro Alírio e no que ela tinha de experiência própria, de uma memória individual de uma favela que não era perfeita, mas que continha a história de um povo que buscava sobreviver à fome e à miséria, vivendo sob a certeza da remoção de seus locais de moradia e na incerteza do que os esperava. Esse processo criativo é visto por Benjamin (1993) como vantagem do fragmento diante da totalidade enquanto peso narrativo.

Nesse ínterim, a narrativa se desenrola em meio a violências que partem do Estado no que tange ao abandono, à despreocupação com o bem-estar básico dos que vivem na favela, como a inexistência de um atendimento de saúde, por exemplo, representados nas doenças da Outra, Mal de Hansen e de Filo Gazogênia, como também as violências domésticas ao corpo feminino que continua, alvo fácil de machistas como os pretensos donos do corpo de Cidinha-Cidoca, o pai agressor da personagem Fuizinha, ou Santina, a sogra de Custódia, cristã que mata crianças.

A personagem Cidinha-Cidoca, usada sexualmente pelos homens da favela desde quando era sã, tinha sua vivacidade e juízo substituídos por uma passividade e loucura que a fazia parecer viver por viver. Tal condição atual da personagem era vista como uma vantagem para facilitar ainda mais o acesso a "sua negra nudez" altamente sexualizada pelo fato de estar alheia aquela situação (Evaristo, 2018). Desse modo, na passagem "Diziam as más línguas e as boas também que Cidinha-Cidoca tinha o 'rabo de ouro'. Não havia quem o provasse e não se tornasse freguês. Todos iam e voltavam" fica clara a intenção da narrativa de mostrar que o problema mental de Cidinha-Cidoca não se levava em consideração (Evaristo, 2018). Em seguida, a narrativa supõe que a loucura da personagem era devido a um "trabalho de uma moça

virgem que criara mágoa de Cidinha" por ter seu corpo sido usado por um namorado da moça, o que comunga com a ideia de Lélia González no que se refere a um dito popular brasileiro que o corpo da mulher negra só servia para "fornicar". Ainda sobre essa ideia González afirma que essa visão se explica "aos papéis atribuídos as amefricanas (preta e mulata); abolida sua humanidade, elas são vistas como corpos animalizados" (González, 2009).

O corpo de Cidinha-Cidoca é a representação de uma violência por anos estigmatizada pela escravidão, quando negras eram abusadas diariamente por seus senhores sem o menor pudor. A expressão rabo-de-ouro deixa clara a importância sexual dada a esse corpo feminino como meio de exploração e esse apelido criado com a junção das palavras rabo que, em sentido metafórico se refere eroticamente aos glúteos ou ânus da mulher, e ouro associada à palavra rabo para superestimar esse órgão sexual, direcionando à ostentação de quem o possui, remete ao que, para Butler (2003), representa significado cultural inscrito no corpo enquanto meio.

A posse ao corpo de Cidinha-Cidoca fica mais clara na passagem que relaciona comparativamente o corpo da personagem ao festival de futebol que ocorria na favela em que não apenas os homens da favela tinham o livre acesso, como os homens de outras localidades dos times rivais. A narrativa expõe um destino traçado de Cidinha, a eterna prostituição, a eterna ideia da não posse de seu próprio corpo, o que se assemelha à prostituta Baianinha/ Joaninha em *Compasso binário*, de Cruz (1972/ 2022), nas suas duas versões, que morrera tentando ir contra esse destino. Isso fica evidente na passagem:

> Às vezes, um ou outro jogador mais afoito, do time contrário, arriscava pedir à Cidinha que mudasse de pouso, que fosse com ele. Cidinha tinha mesmo vontade de conhecer outros lugares. Seu peito arfava de desejo por áreas desconhecidas. Era uma tentação. Afinal por que ficar? Já conhecia quase todos os homens da favela. Iria! O aventureiro se sentia feliz, vitorioso, afinal levaria consigo *o melhor troféu, "Cidinha-Cidoca-rabo-de-ouro*". Corria os olhos em volta, sabia que estava sendo observado. Os antigos homens, pretensos donos de Cidinha, estavam na espreita. Deitar com ele ou outro, sim, ela podia, afinal era fama, prestígio para a favela, mais um para contar as delícias da mulher. Porém, Cidinha ir, saltar as divisas, ultrapassar os limites do campo empoeirado... Não! Nem ela nem ele seriam doidos para se meterem em tamanha loucura (Evaristo, 2018).

Sair da favela talvez fosse o que precisava Cidinha-Cidoca para não "morrer de não viver", o que já estava sendo anunciado por ela mesma antes da sua morte, arfando por uma vida diferente da qual tinha como espaço a favela em remoção. Cidinha suicidou-se, deixando para trás seu sofrer mascarado com a loucura, jogando o peso do seu corpo já morto no buracão, obra dos tratores que removiam os barracos, os becos, a favela.

Fuizinha, assim como Cidinha, não tinha o controle do seu corpo que era de posse do seu pai, agressor, que antes de possuí-lo, agredia-o junto com o de sua mãe com espancamentos injustificáveis.

> Uns diziam que ele era louco, outros que era maldoso, perverso, e que nada de louco tinha. Conversava, andava, falava, trabalhava normalmente. [...] Quem sofria nas mãos dele era sua mulher e sua filha Fuizinha. Vivia espancando as duas, espancava por tudo e por nada. Os vizinhos mais próximos acordavam altas horas da noite com o grito das duas. Era mau o Fuinha. Diz que ele tirava a roupa das duas e batia até sangrar. Se elas choravam baixinho, batia até que elas gritassem e depois batia até que elas calassem (Evaristo, 2018).

Transparecer para a sociedade ser um cidadão de bem e em casa desvendar-se um monstro que espanca mulher e filha por nada para ver o sofrimento delas é uma característica de quem quer mostrar-se superior, diminuindo a presença feminina a algo manipulável no casamento, e o fato da mulher não tomar uma atitude para livrar-se do agressor, pela narrativa, é fácil compreender, mãe e filha não tinham para onde ir e na favela facilmente seria mortas por ele, não havia, inclusive, vizinho que "metesse a colher" na relação, nem o próprio Estado queria qualquer preocupação com aquela gente, que ele mesmo pensou em eliminar.

A narrativa sobre essa memória segue destacando como se deu a formação de Fuizinha crescendo em um ambiente de muita violência pelo pai, quem devia protegê-la. Fuizinha tenta comunicar-se com Maria-Nova na busca, quem sabe da sua infância, mas até isso era impossível, o pai aparecia como que para evitar qualquer confidência, pedido de socorro. Essa característica onipresente do pai amedrontava Maria-Nova que corria de qualquer aproximação com esse monstro que sugava a vida da sua possível amiga e que sugou a vida da mãe de Fuizinha.

> Um dia a mãe de Fuizinha amanheceu adormecida, morta. Os vizinhos tinham escutado a pancadaria na noite anterior. A mulher gritara, gritara, a Fuizinha também, também. Ouviu-se a voz do Fuinha: – Agora silêncio. A mulher silenciou de vez. Fuizinha ainda muito haveria de gritar. Ia crescendo apesar das dores, ia vivendo apesar da morte da mãe e da violência que sofria do pai carrasco. Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida da mulher até à morte. Agora dispunha da vida da filha. Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, mulher é para isto mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele. O Fuinha era tarado, usava a própria filha (Evaristo, 2018).

O feminicídio ocorre com a mãe de Fuizinha, que na narrativa não possui nome por não possuir voz, por ser silenciada pela vida sem vida que levava, pela falta de conhecimento sobre o crime praticado ao seu corpo e ao corpo de sua filha. Os gritos surgiam, mas não denunciavam a violência, a crueldade do agressor, apenas representavam a dor sentida física e

psicologicamente por ela, o que para a população da favela era comum, era mais uma dor. O silenciamento aqui é de acordo com o que Mackinnon (1989) considera, prática inerente ao patriarcado. Ademais, o desfecho à vida narrada de Fuizinha é mais tortuoso ainda, pois ficara no lugar de sua mãe e seu próprio pai passara a desposá-la com sucessivos estupros e mesmo havendo um ou outro questionando tal crime, o agressor rebatia dizendo que "a filha era dele e ele fazia com ela o que bem quisesse" (Evaristo, 2018).

Outra personagem, não livre da violência, é Custódia, mãe de quatro filhos que ao ter o quinto sentiu seu corpo violado por sua sogra que tentava incriminar seu próprio filho pelo crime à nora. Tonho, seu marido vivia na dependência do álcool, vez ou outra a ajudava em casa. Santina, sogra de Custódia e mãe de Tonho, escondia seu ódio por Custódia atrás da religião e fez do vício do filho um recurso para matar a criança no ventre da nora.

> Alisando a barriga, Custódia relembra de Tonho chegando bêbado, caindo, rolando, esbravejando. A sogra gritando: – Ó Custódia, ó Custódia! Ó Custódia, vem segurar o Tonho! Ela, barriguda, pesada, de sete meses, parecendo nove completos, segura o homem. Na confusão, empurrões, chutes e murros em sua barriga. O Tonho caindo, Custódia também, a sogra em cima dela. Custódia já tinha tido quatro filhos dele, quatro barrigas ao lado dele. Tonho nunca esbarrara nela sequer. A sogra gritava: – Tonho, olha a barriga dela! Olha, Tonho, olha! E, entretanto, era Dona Santina que ia em cima dela. Custódia esquivava-se e dizia: – Ai, Dona Santina! Ela entre os dentes resmungava: – Cala, desgraçada, cala! (Evaristo, 2018).

A violência contra o corpo de Custódia resultando na morte da criança ainda em seu ventre é uma violência doméstica tendo em vista que o fator gênero e doméstico está relacionado à família como afirma Saffioti (2015, p. 75), mesmo que o difundido seja violência do homem contra a mulher. Nesse sentido, há na personagem Santina uma figuração de que o machismo e sexismo também podem partir da mulher para uma mulher e no caso da agressora há o que também Saffioti chama de síndrome do pequeno poder, ao exercer sua tirania contra outro corpo feminino. Ademais, levando para a análise o cenário narrativo com as misérias contadas da família e as frustrações de Tonho pela vida que levava em não ser o homem de família e pai ideal para os seus quatro filhos que eram aliviadas no armazém do Seu Ladislau, a agressão pode ser interpretada como uma tentativa de Santina em não permitir mais frustrações ao seu filho. Contudo, não justifica a violência ao corpo de Custódia que exala medo e uma incompreensão dela acerca do ato.

Outro romance de fragmentos narrativos é *Ponciá Vivêncio*, publicado inicialmente em 2003, que evidencia as dores de um povo negro cansado das migalhas dos brancos, a começar pelo sobrenome Vivêncio, herança do Coronel Vivêncio, dono dos seus bisavós, da vida em regime de semiescravidão, com exploração do trabalho no campo, tendo em vista que

do que eles produziam boa parte era do coronel. Como consequência desses problemas, a migração do campo para as cidades, o analfabetismo, o trabalho das empregadas domésticas, a vida nas favelas e a condição feminina frente às violências também são representados.

De escrita enredada pelo silêncio e vazios, associados aos problemas acima, o romance conecta passado e presente mediante o que os personagens Ponciá, Luandi e Maria Vivências receberam de herança da vida, ausências e desencontros. Assim, o silêncio de Ponciá Vivêncio frente ao nada, ao vazio, ocorre para ressignificar ausências com "a saudade que ela dizia sentir do pai e do avô mortos, da mãe e do irmão desaparecidos", "a saudade do barro" e a quase vida dos sete filhos (Evaristo, 2017, p. 93). Luandi, por sua vez, silenciava quando se culpava por não conseguir localizar a irmã e a mãe ou quando viveu seu luto pela Biliza-estrela (Evaristo, 2017, p. 62). E o silêncio de Maria que esperava o momento certo, mesmo com a saudade e as lembranças lhe torturando como o vazio com a morte do seu marido, para encontrar seus filhos. O silêncio é a consequência de muitos traumas, de muita dor e violência.

Associando o silêncio à violência doméstica, objetivo desta análise, o romance representa enfaticamente como o corpo feminino negro é estereotipado sexualmente, semelhante ao que ocorre em *Becos da memória*. Observa-se essa representação em Biliza que saíra da roça e assim como Ponciá trabalhava de doméstica e sonhara trazer seus pais e os irmãos para morar com ela e ter uma vida melhor, porém todo o dinheiro que guardava foi roubado pelo filho da patroa e como precisava de dinheiro para seu sonho realizar começou a se prostituir. Nesse ínterim evidencia-se que, além de serviços com o lar, Biliza saciava sexualmente o rapaz que a roubou sob autorização da sua patroa que via em tal "brincadeira" uma forma de seu filho aliviar seus instintos de homem enquanto não casava, o mesmo que ocorreu com o rapaz que casaria com uma moça virgem em *Becos da memória* e se envolveu com Cidinha-Cidoca. Essa representação corrobora com o que diz González (2020, p. 47):

> A exploração da mulher negra enquanto objeto sexual é algo que está muito além do que pensam ou dizem os movimentos feministas brasileiros, geralmente liderados por mulheres da classe média branca. Por exemplo, ainda existem "senhoras" que procuram contratar jovens negras belas para trabalharem em suas casas como domésticas; mas o objetivo principal é que seus jovens filhos possam "se iniciar" sexualmente com elas. (Desnecessário dizer que o salário de uma doméstica é extremamente baixo.) Com isso temos um exemplo a mais da superexploração econômico-sexual.

E ainda sobre tal estereótipo, percebe-se na narrativa uma representação, anterior a ida de Biliza para a vida de mulher-dama, que a liga a esse universo, de quando ainda se encontrava na roça "se sabia ardente" e fora chamada de "puta" por um dos homens com quem deitara-se,

por ciúmes do seu corpo e por não ceder a posse de um só homem, se dirigia a ela assim, mas para ela, puta nesse sentido não era problema, nem quando sua patroa assim a chamou quando expôs o que fazia com o filho dela, pois deitava-se com quem queria, ainda tinha controle sobre quem acessava seu corpo. Na zona, não. Na zona, não conseguira juntar dinheiro, pois mesmo recebendo bem, além de dividir seu dinheiro com a dona da casa, dividia com quem depois a mataria, Negro Climério. E existiam situações, quando se agradava dos clientes, que não aceitava o ordenado, o caso de Luandi, por quem se apaixonara e iria tirá-la dessa vida, mas que, mesmo sendo um quase um soldado, tendo poder de mando, não conseguiu.

Biliza, apesar de personagem secundária do romance, chama atenção a esta análise por representar como a negra tem carregado os, já discutido no capítulo anterior, machismo e racismo, de como seus corpos passaram a ter donos, primeiro, os senhores, depois, os patrões, pois pretendendo uma vida melhor, sem outras oportunidades, "acaba por se entregar à prostituição aberta, à bebida e outras drogas e termina como 'estrela' dos 'inferninhos' que pululam nas grandes cidades" (González, 2020, p. 47). Assim morreu a estrela "que enfeitava a noite que existia no coração de Luandi", a estrela que para Soldado Nestor não prestava, que só se interessava pelo dinheiro e pelo sexo, que, em meio ao enxoval que preparava para sair da zona e se casar com Luandi, entre a alegria e o medo de Negro Climério, se apagou.

> Na cama, os panos, as linhas, e a agulha com a qual ela preparava com afinco o seu enxoval. Luandi tremia. Negro Climério havia matado sua Biliza-estrela. Matou a mulher que ia ser tão feliz. Não, não era verdade! Negro Climério era perigoso mesmo. Biliza já havia dito, mas ele nunca acreditou que o homem tivesse tamanha covardia de atentar contra ela (Evaristo, 2017, p. 97).

O feminicídio de Biliza lembra, em parte, o de Baianinha/ Joaninha em *Compasso binário*, de Cruz (1972/2022), pela crueldade dada frente ao desejo de mulheres negras tentarem uma vida diferente. Climério não era o cliente, mas era quem a explorava, por dinheiro, os serviços sexuais de Biliza e não estava disposto a ficar sem sua "mercadoria" que lhe rendia muito, por isso a profissão de "protetor dela e de outras", no sentido de fazer a segurança, não em nome da vida, mas da exploração (Evaristo, p. 2017, p. 85).

Negro Climério fora o único agressor, no romance, sem uma justificativa para a sua violência contra a mulher, pois tanto a Vó Vivêncio quanto a protagonista Ponciá sofreram violências seguidas de explicações associadas à condição social dos agressores. Vó Vivêncio fora morta pelo Vô Vivêncio quando, cansado de prosperar para o dono e ver nos filhos o mesmo destino quando não eram vendidos, frente ao desespero de quem quer acabar com tanto

sofrer, “matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão” (Evaristo, 2017, p. 45).

A violência ao corpo de Ponciá pelo seu marido ocorre quando cansa da inércia da mulher pela vida, da mulher que outrora o inspirava por ser ativa, por gostar de cantar, por ter seu olhar adiante e “ser a dona dos sonhos” e que naquele momento “parecia morar em outro lugar”, abandonando suas funções de mulher, de dona de um lar, as convencionadas pelo patriarcado, que guardava expectativas frustradas de uma mulher que sonhava ter um homem e filhos, que fora para cidade trabalhar como doméstica e que juntara dinheiro para comprar o barraco para morar, na esperança de encontrar os seus, mãe e irmão. A inércia de Ponciá que a faz sofrer violência é por não ter um cúmplice na vida, alguém com quem houvesse um compartilhamento de dores, desejos, medos e com mais essa ausência, a solidão era sua companhia e o silêncio era a forma de dizer o que sentia, o vazio.

Contudo, ao passo que a narrativa aponta como se deu o relacionamento de Ponciá com o seu homem, sem nome, aponta como o sofrer estava para ele também, trabalhador da construção civil, que mesmo antes de morar com Ponciá, não conseguia sonhar, que depositou nela os seus sonhos, vivia entregue à tristeza pela vida, inclusive pelas sete vidas dos filhos que morreram, ao conformismo diante da vida de muito trabalho e pouca recompensa. Esse mesmo homem, trancado às falas, passara a tratar Ponciá com muita violência na esperança de a trazer de volta de um vazio que a preenchia. Assim, mesmo que tal explicação não justifique os atos violentos do marido em depositar a sua raiva da vida na mulher, mostra que ele também é uma vítima do sistema social.

> Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado. Foi ao pote, buscou uma caneca d’água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher (Evaristo, 2017, p. 82-83).

Após esse episódio de dor, esse trauma se juntou aos outros vivos ainda no seu interior, tanto que ao sentir a presença desse homem, o olhava com medo. “Ele iria bater-lhe novamente? Arregalou os olhos, curvou o corpo à espera de pancadas” (Evaristo, 2017, p. 92). Mas quando passou a se aproximar dela, esse homem queria cuidar-lhe, oferecer atenção e carinho embora que em nome do remorso que sentia com a violência àquele corpo já tão marcado pela vida, mas que começa a curar-se quando volta às suas origens, encontrando mãe, irmão e o rio a que pertencia mesmo antes de nascer.

Conceição Evaristo emprega em seu tecer a dor e a saudade como imagens de um silêncio que a história oficial escreveu em que homens e mulheres, principalmente as mulheres negras, foram enganados com uma falsa liberdade cercada de estereótipos que condicionavam como a sociedade devia se portar frente a eles. Ela desenvolve um narrar que acolhe as identidades por vezes subjugadas por pessoas intolerantes que veem o negro como um mal e que, por isso violências a eles eram naturalizadas. Assim, a questão da violência doméstica nos dois primeiros romances da autora é descrita como um dos problemas que assolam as mulheres e que não é o único, ou seja, figura exatamente o que o feminismo negro procura levar em debate e que pela linguagem ressignifica.

Na análise de tais produções, entendendo o espaço literário como local de representação da realidade, percebeu-se o que o movimento feminista apontou quando defendeu que a mulher sabe melhor expor eventos de violência. Ademais, comunga com o estudo de Dalcastagnè (2021, p. 120) no que se refere às mulheres (aqui associa também à condição feminina plural) enquanto "objetos da representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres. Essas representações apontam diferentes modos de encarar a situação da mulher na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito".

Mediante o cruzamento das análises literárias e socio-filosóficas deste capítulo, evidenciou-se como a literatura tem se consolidado como espaço amplo para discussões de gênero, com ênfase na linguagem literária de autoria feminina que vem ressignificando a linguagem, antes excludente, que silenciava a mulher frente a situações de violência, fazendo-se necessário todo esse percurso para culminar na produção de Conceição Evaristo que apresenta um pouco delas assim como elas têm um pouco da produção de Conceição, entendendo que tal condução investigativa seria importante para a análise dos enunciados metafóricos do próximo capítulo, no sentido de apresentar outros *corpus* cuja linguagem literária apresenta um "ver como" e um "por sob os olhos" na representação de personagens-vítimas frente a personagens-agressores.

4 O ESCREVER DO VIOLENTAR: A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NOS CONTOS "ARAMIDES FLORENÇA", "SHIRLEY PAIXÃO" E "LIA GABRIEL", DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Ao passo que no capítulo anterior ocorreu um aprofundar acerca do texto literário, da sua importância no resgate da representação da violência com ênfase na escrita de autoria feminina, traçando inicialmente um percurso comparativo acerca dessa representação também em textos de autoria masculina, observou-se como a escrita feminina faz-se necessária tendo em vista sua linguagem e processos criativos, muitos desses metafóricos proporcionam uma realidade ficcional em que personagens femininas discursam acerca da violência, frente a emoções que antes eram silenciadas. Em seguida, a verificação dessa temática nas primeiras publicações romanescas de Conceição Evaristo contribuiu para evidenciar o trabalho do feminismo negro no campo literário em um produzir marcado por dores e silêncios.

Neste capítulo serão investigados os contos "Aramides Florença", "Shirley Paixão" e "Lia Gabriel", começando por uma análise literária e sociofilosófica, verificando nas passagens os preceitos do aporte teórico da pesquisa para enveredar pela compreensão do processo criativo da autora destacando a escrevivência e o feminismo negro relacionando-os à violência doméstica dos contos para finalizar com a análise dos enunciados metafóricos em torno do personagem-agressor.

As narrativas presentes na coletânea *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, de Conceição Evaristo (2016) publicada inicialmente em 2011, são intituladas com nomes de mulheres, personagens-mulheres negras que contam suas histórias de vida e de luta: "Aramides Florença", "Natalina Soledad", "Shirley Paixão", "Adelha Santana Limoeiro", "Maria do Rosário Imaculada dos Santos", "Isaltina Campo Belo", "Mary Benedita", "Mirtes Aparecida Daluz", "Líbia Moirã", "Lia Gabriel", "Rose Dusreis", "Saura Benevides Amarantino" e "Regina Anastácia", apresentando enredos que envolvem situações de violência, as quais as forçaram viver em silêncio, porém tais personagens ao narrar esses eventos, numa perspectiva de duplo narrativo, se livram das amarras desse silenciamento, com uma linguagem de representação de suas emoções e experiências que denuncia o poder de dominação masculina, através da voz que é dada a elas e as eleva a insubmissão.

Nesse viés, o primeiro conto da coletânea e desta análise, "Aramides Florença", retrata a história de uma mulher que possui uma vida financeira estável e um desejo de ter um filho com o homem aparentemente amoroso que escolheu para seguir sua vida. No entanto, quando a gravidez acontece, passados os momentos de muita euforia com a certeza da chegada de mais

um membro na família, o marido de Aramides apresenta um ciúme dela com o próprio filho que cresce em seu ventre. Desse ciúme desmedido há uma sequência de momentos em que Aramides sofre com a violência doméstica. A narrativa evidencia um casamento, a instituição da família e a violência se dá em ciclos que o homem comete, disfarçadamente.

O conto inicia com a visita de uma pessoa à casa de Aramides e a quem ela conta sua história que, apesar de outras atribuições sociais, a maternidade é a que a soa primordial para ela naquele momento ao tratar do dilema materno para desmamar o filho. E a presença da criança para a visita é que faz Aramides expor sua história em relação ao pai de Emildes.

> Ele começou a balbuciar algo que parecia uma cantiga. Aramides me olhou, dizendo, feliz, que o seu filho pronunciava sempre os mesmos sons desde que o pai havia partido, há quase um ano, quando o bebê tinha somente alguns dias de vida. Eu percebi, intrigada, que, tanto pelos sons, como pela expressão de rosto e movimentação do corpo do menininho, o melodioso balbucio infantil se assemelhava a uma alegre canção. Teria a criança, tão novinha, - pensei mais tarde, quando ouvi a história de Aramides Florença, - se rejubilado também com a partida do pai? Só a mãe, só a mulher sozinha, lhe bastava? (Evaristo, 2016, p. 9).

A felicidade da criança com a partida do pai por si só revela que a presença dele não foi algo agradável nem para o filho, nem para Aramides. Além do escrito, esse trecho expõe algo muito comum na maioria dos lares brasileiros, o abandono que muitas mulheres-mães sofrem por seus parceiros, assumindo a função de arrimo de seus lares. Isso, em dados, configura 11 milhões de mulheres brasileiras criando sozinhas seus filhos, o que ocorre, na maioria dos casos, quando a criança ainda se encontra no ventre materno (Prazer, 2023). Mesmo entendendo que o abandono é uma violência tanto para mãe como para o filho, pois há negligência do genitor no cuidado de uma criança e no apoio à mãe, na representação literária foi motivo de alegria aos personagens, ficando claro para a narradora-personagem, na posição de ouvinte da história dessa mãe.

Com o abandono da figura masculina, a conexão entre Emildes e Aramides foi construindo um elo que os tornava um, em que um bastava para o outro, constatado no trecho em que Emildes está no processo de desmame e pelo qual os dois, mãe e filho, passam por um sofrimento ao seguir as orientações do pediatra, o que culminava em Aramides servindo-se de alimento a sua prole, amamentando-o, para a alegria do pequeno, uma alegria que na presença do pai era difícil.

Emildes fora planejado, desejado e comemorado quando anunciada sua formação tanto por Aramides quanto por seu pai, que em toda a narrativa não possui um nome definido, outra característica da escrita de Conceição Evaristo. Outrossim, a gravidez de Aramides foi uma

escolha para os dois que exalavam felicidade com a vida estabilizada construída ao longo das etapas do relacionamento.

> Foram felizes no namoro. E mais felizes quando decidiram ficar juntos. Ela, chefe do departamento de pessoal de uma promissora empresa; ele, funcionário de um grande banco. Sem muitas preocupações e apertos econômicos, conseguiram montar um modesto, mas confortável, apartamento. A vida seguia conforme as expectativas dos dois. A gravidez desejada logo aconteceu. Sentindo-se bem-aventurados rejubilaram quando o exame de urina deu positivo. Desde então, os dois grávidos mais felizes prometeram ser, para repartirem a felicidade com a criança que estava por vir (Evaristo, 2016, p. 11).

O trecho narrativo revela uma situação contrária ao construído pelo patriarcado, evidenciado por Saffioti (2015), a mulher não tem sua vida em função exclusiva dos afazeres domésticos, não depende financeiramente do marido e os dois conquistaram juntos os bens que possuem, configurando uma desconstrução social por parte de Conceição Evaristo, em torno da submissão feminina frente à ocupação de espaços de ascensão social que o movimento feminista, com destaque para o feminismo negro, vem redefinindo com "a construção de novos espaços de forma intensificada na sociedade, nas classes pobres, nos coletivos organizados, na juventude periférica, estudantil e trabalhadora, onde negras são maioria" (Ribeiro, 2018, p. 96). Entretanto, apesar dessa desconstrução, Conceição desenvolve sua narrativa na explicitação da violência contra a mulher como um fenômeno que pode acontecer em todos os lares, que não é inerente ao pobre, ao marginalizado, mas que sim, tem, em sua maioria, vítimas negras. Ademais, envolve o leitor na percepção em torno da posse que o homem desenvolve sobre a mulher no casamento que pode transparecer cuidado, desejo, afeto, mas que é violência.

Retomando a narrativa, a felicidade do casal em relação ao filho seguia, muitas especulações acerca do gênero, os preparativos para a chegada com a compra do enxoval, enfim, estavam ansiosos, até a criança se tornar evidente no ventre de Aramides e, atitudes suspeitas por parte do pai, revelarem o ciúme que sentia da mãe com o rebento.

> Um dia, algo dolorido no ventre de Aramides inaugurou uma perturbação entre os dois. Já estavam deitados, ela virava para lá e para cá, procurando uma melhor posição para encaixar a barriga e, no lugar em que se deitou, seus dedos esbarraram-se em algo estranho. Lá estava um desses aparelhos de barbear, em que se acopla a lâmina na hora do uso. Com dificuldades para se erguer, gritou de dor. Um filete de sangue escorria de um dos lados de seu ventre (Evaristo, 2016, p. 13).

O primeiro atentado ao corpo de Aramides não foi entendido como proposital, por ser a primeira vez, em anos de convivência, que isso acontecia. O homem não apresentou justificativa para a presença do barbeador na cama, levando Aramides a supor que foi por

descuido do pai de seu filho, que deixara lá quando estava preparando a cama para os dois. Todavia, pouco tempo depois, outro atentado ocorre e põe Aramides desconfiada.

> Entre os dois – me dizia ela -, desde quando se conheceram, nunca havia tido um momento sequer de suspeição de um para com o outro. Mas, em uma noite, quando o corte da lâmina de barbear ainda ardia no ventre de Aramides, foi que mais um episódio aconteceu. Estava ela no último mês de gestação, quando meio sonolenta, já de camisola, mas ainda de pé, narcisicamente se contemplava no espelho do banheiro. Estava inebriada com a mudança do próprio corpo. Tudo nela aumentava. O volume de cabelos, a sobrancelha e até uma pequena verruga debaixo do braço. Pelo espelho viu o seu homem se aproximar cautelosamente. Adivinhou o abraço que dele recebera por trás. Fechou os olhos e gozou antecipadamente o carinho das mãos do companheiro em sua barriga. Só que, nesse instante, gritou de dor. Ele, que pouco fumava, e principalmente se estivesse na presença dela, acabara de abraçá-la com o cigarro aceso entre os dedos. Foi um gesto tão rápido e tão violento que o cigarro foi macerado e apagado no ventre de Aramides (Evaristo, 2016, p. 13-14).

Na passagem, fica mais evidente que o pai de Emildes estava incomodado com a gravidez, tanto que esse segundo evento ocorre novamente ao ventre de Aramides que, por sua vez, acreditando na inocência do marido, desconsiderava que ele pudesse fazer algo contra ela, porém essas e outras atitudes estão relacionadas à ideia de posse que o pai do seu filho tinha sobre ela e que aguçou atos violentos pela simples divisão de atenção que estava tendo com a presença da criança, e pela divisão principalmente do seu corpo, o que comunga com as ideias de Biroli (2014) no que tange ao homem visualizar a mulher enquanto objeto de satisfação sua no casamento.

A sequência dos atos violentos ao corpo de Aramides é interrompida quando, anunciando a chegada de Emildes, a personagem entra em trabalho de parto, o que faz seu marido encarnar a figura, novamente, de homem feliz com a família, com a presença da criança. A narrativa faz alusão à família sagrada, na trégua dada à violência, resgatando os preceitos do Cristianismo que adota a família tradicional, Mãe, pai e filho, deixando transparecer a ideia comum em muitos relacionamentos de que pela família vale a pena tentar confiar na mudança de atitudes de quem age com violência, com o respaldo aqui de que a trindade era a dele, do personagem-agressor.

> Mãe, pai e filho felizes, no outro dia, deixaram o hospital. Sagrada a família! – o homem repetia cheio de júbilos a louvação de sua trindade: ele, a mulher e o filho. Os primeiros dias foram só solicitude da parte dele. Tanto era o desvelo, tanta era água trazida na peneira, que Aramides, a rainha-mãe, esqueceu por completo as dores e a tênue desconfiança vividas anteriormente. Na deslembrança, ficou dissimulado o doer da lâmina na cama a lhe resfolegar na barriga. E a dolorosa ardência do cigarro aceso esmagado em seu ventre também buscou alojar no esquecimento (Evaristo, 2016, p. 15).

Retomando o desenho, já mencionado no segundo capítulo desta pesquisa, do ciclo da violência, Aramides vivencia com o pai do seu filho a etapa da lua de mel, com o tratamento de "rainha" que viera recebendo dele, a fazendo deixar no esquecimento os atos violentos cujo alvo era seu ventre. Tal representação demonstra o retrato de muitas mulheres, que vítimas da violência não denunciam, acreditando serem atos impensados dos seus parceiros, que ocorrem em momentos de estresse, "atordoamento", e que, acreditando nas gentilezas e carinhos dessa etapa, não irão se repetir, exatamente o que ponderava Aramides ao buscar no fato do homem estar vivenciando a experiência primeira de ser pai.

Contudo, ainda na figura do ciclo da violência, a etapa da lua de mel dá lugar à etapa de tensão, quando o homem, em tom ciumento, questiona Aramides sobre "quando ela seria novamente dele, só dele" (Evaristo, 2016, p. 16). Aqui, faz-se mister destacar que o corpo de uma mulher que dera luz recentemente precisa de um resguardo para voltar ao normal, mas essa não era a preocupação dele naquele momento, pois o que ele queria era mostrar sua virilidade de homem que deseja o que pensa ser propriedade sua, o corpo de Aramides que servia de alimento para o seu filho na amamentação. O ciúme de Emildes, seu filho, configura uma característica do patriarcado que mantém viva nessa etapa do ciclo, pois o homem se vê ameaçado de perder a hierarquia no controle sobre o corpo da mulher e, ao destacar no seu discurso "só dele", evidencia que pela linguagem ele exige esse controle, o que preconizam Mackinnon (1989) e Butler (2003, 2021).

O momento de tensão continua, quando, ao tentar acalmar seu marido, Aramides se aproxima e ele levanta bruscamente. "E foi tão violento o bater de porta, quando ele abandonou o quarto, que o bebê, antes tão em paz, acordou chorando" (Evaristo, 2016, p. 16). A partir desse episódio narrativo, o homem passa a ser mais agressivo, tomado pelo desejo de posse e ciúmes em relação à sua esposa. As gentilezas acabaram e seu comportamento deixava nutrir em Aramides um medo do que essas grosserias poderiam culminar.

> Um medo começou a rondar o coração e o corpo de Aramides. Antes, o olhar caloroso e convidativo do homem, que tanto lhe agradava, e a que ela correspondia de bom grado, com sentimentos de pré-gozo, passou a incomodá-la. Já não era mais um olhar sedutor, como fora inclusive durante quase toda a gravidez, e sim uma mirada de olhos como se ele quisesse agarrá-la à força (Evaristo, 2016, p. 16).

O episódio narrativo revela como Conceição usa a linguagem com intento de demonstrar as sensações de uma mulher vítima de violência doméstica, que diante do seu agressor não culpa o destino pela violência, nem como natural, nem como denúncia, mas desenvolve pela linguagem, a mesma que, por séculos, foi usada por homens para protegê-los

e culpar a mulher, para, em favor delas, descrever eventos de opressão como o que a personagem Aramides sofre, em um processo de ressignificação da linguagem, o que para Butler é essencial para a desconstrução do discurso de ódio que o discurso machista desenvolve, pois "a palavra que machuca se torna um instrumento de resistência na reorganização que destrói o território em que ela operava anteriormente" (Butler, 2021, p. 267).

Emildes, mesmo bebê, também passou a sentir repulsa pelo pai que não mais se vangloriava pela família figurada na trindade dele. E convivendo nesse ciclo entre uma etapa e outra, Aramides e seu filho vivem a etapa de explosão cuja descrição se dá pela violência física e sexual ao corpo da mulher, podendo culminar, ou não, no feminicídio. A comedida paz logo após o nascimento de Emildes representa a fase da lua de mel, uma fase efêmera que pode, em um momento de tensão, dar espaço para a fase explosiva, o que ocorre com o uso da expressão "o dique foi rompido". Dique, no sentido estrito da palavra, é abertura para algo, no contexto, para a violência ao corpo de Aramides, que relata, com detalhes, como o terceiro atentado ao seu corpo se deu (Evaristo, 2016, p. 16).

> Estava eu amamentando o meu filho – me disse Aramides enfatizando o sentido da frase, ao pronunciar pausadamente cada palavra – quando o pai de Emildes chegou. De chofre arrancou o menino de meus braços, colocando-o no bercinho sem nenhum cuidado. Só faltou arremessar a criança. Tive a sensação de que tinha sido esse o desejo dele. No mesmo instante, eu já estava de pé agarrando-o pelas costas e gritando desesperadamente. Ninguém por perto para socorrer o meu filho e a mim (Evaristo, 2016, p. 17).

A questão da amamentação do filho novamente é retomada na representação de modo enfático, o que pode justificar a relação dos dois, mãe e filho, em relação a essa conexão, tendo em vista o pai ter interrompido esse momento de modo violento. A narração da personagem visitante procura dar o máximo de realidade à dimensão narrativa do relato de Aramides, o que revela que mais uma vez a autora emprega a linguagem como elemento de representação da violência, fazendo o leitor sentir as emoções da personagem, enquanto uma raiva engasgada. Nesse mesmo trecho, fica interdito nos gritos dados por Aramides que ninguém ousou "meter a colher" assim como no conto "Gesso", de Arraes (2019), tendo em vista que moram em um apartamento cuja construção permite ouvir até conversas em tom alto, quem dirá os gritos como pedido de socorro, denunciando a inércia de quem acredita na ideia da separação do público do privado como explicitado por Biroli (2014) e Saffioti (2015) no segundo capítulo.

> [...] tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto no ato de amamentação de meu filho. [...] E, em mim, o que ainda doía um pouco pela passagem de meu filho, de dor aprofundada sofri, sentindo o sangue jorrar. Do outro

> seio, o que ele não havia tocado, pois defensivamente eu conseguira cobrir com parte do lençol, eu sentia o leite irromper (Evaristo, 2016, p. 17).

Nesse trecho há a representação do estupro de Aramides cujo corpo ainda estava de resguardo devido à chegada de seu filho, o que para a mulher é um momento de muito cuidado que precisa de amor e espera. Pode-se perceber o estupro quando a expressão "o que ainda doía um pouco pela passagem de meu filho" é usada para se referir à vagina da mulher. Nesse relato, o poderio machista e a vulnerabilidade da personagem representam mais uma característica cruel do patriarcado que vê o casamento como um contrato em que o homem se vê proprietário do corpo feminino, exatamente como Pateman (1993) dispôs em *O contrato sexual*, em que a mulher é objetificada sexualmente para sempre satisfazê-lo.

O desfecho do conto mais uma vez destaca a presença de uma linguagem que não reduz a mulher, que não a vê como culpada de uma violência ao seu próprio corpo, que não a julga. Observa-se que a violência, reflexo de um processo de dominação, foi causada pelo homem, construído linguisticamente e linguisticamente protegido, não havendo justificativas machistas ou estereotipadas que o vitimizam. A figura desse homem, sem falas diretas, sem nome, comparada a um animal, é carregada de simbologia, com metáforas que se juntam ao "cão" em "O caso de Ruth", de Júlia Lopes de Almeida (2020) no século passado, e ao "demônio", em "Gesso", de Jarid Arraes (2019). O homem, sem nome, de Aramides, a toma em seu poder como um objeto e depois de feito e satisfeito vai embora. Por conseguinte, pode-se perceber, pela linguagem empregada, a compreensão profunda da relação entre o poderio machista e a violência doméstica como o primeiro sendo a causa do segundo.

Shirley Paixão é a personagem do conto, cujo nome é o mesmo, que não sofre a violência em seu corpo, mas que vivencia uma situação em que a violência ocorre ao corpo de uma de suas filhas. Shirley, assim como o homem com quem casou-se, veio de outro relacionamento que deu origem a suas filhas, e, ao unir-se a esse homem viúvo, passou a ter as filhas dele como suas também, não havendo distinção de carinho. Contudo, mesmo as tratando com a mesma atenção, a filha mais velha, Seni, sempre fora a mais retraída e a quem o pai vivia desprezando. A descoberta do que vinha acontecendo à Seni é a essência do conto.

Assim como no início do conto "Aramides Florença", em "Shirley Paixão" há a representação de fala e escuta em um movimento duplo de narração em que há a alternância entre duas personagens na narração dos fatos e novamente Conceição Evaristo destaca a importância de se dar espaço ao corpo feminino, de alguma forma marcado pela violência. Desse modo, o conto tem início com a personagem Shirley Paixão explicitando como deixara

seu ex-marido, como vira através da violência uma solução para um problema que nunca passara por sua cabeça estar vivendo.

> Foi assim – me contou Shirley Paixão – quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão tive. E se não fosse uma vizinha, eu continuaria o meu insano ato. Queria matá-lo, queria acabar com aquele malacafacento, mas ele é tão ruim que não morreu! Não adianta me perguntar se me arrependi. Arrependi não. Confessei à polícia o meu desejo, a minha intenção. Não que eu tivesse planejado, nunca (Evaristo, 2016, p. 27).

A linguagem empregada no discurso de Shirley revela revolta, como se a violência praticada por ela fora em troca de uma outra pelo homem praticada e realmente foi, o que evidencia um dado já apontado no segundo capítulo sobre como a maioria das mulheres vítimas de violência doméstica optam por resolver sozinhas o problema, fazendo uso da violência, não denunciando aos órgãos competentes (Instituto Patrícia Galvão, 2023). Situação semelhante fora representada no conto "Gesso", de Arraes (2019), quando a personagem Doralice opta, num gesto desesperado, matar Sérgio pressentindo que ele a mataria. No caso de Shirley, não era ela, mas era sua igual, sua filha Seni, filha de coração, que tinha o corpo atravessado pela violência, por um estupro, por isso a certeza ao considerar depois de presenciar tal evento, de que "aquele homem não merecia viver" (Evaristo, 2016, p. 27). Novamente, aqui, Conceição não nomeia o agressor.

Após a situação inicial com o relato da violência praticada em defesa da sua filha, a personagem mãe e mulher relata quando o conheceu e como resolveram morar juntos, explicitando como se deu a relação dela e de suas filhas com as filhas dele e ele.

> Assim como as minhas meninas pareciam ter esquecido a fugaz presença de um pai, evadido no tempo e no espaço, que tinha ido embora sem nunca dar notícia, e adotaram, como verdadeiro pai, aquele que se fazia presente e parecia gostar delas, as meninas dele ganharam meu coração. O desamparo delas, a silenciosa lembrança da mãe morta, de quem elas não falavam nunca, tudo me fez enternecer por elas. As meninas, filhas dele, se tornaram tão minhas quanto as minhas (Evaristo, 2016, p. 27-28).

O trecho acima representa um pouco de como a separação do primeiro relacionamento de Shirley aconteceu através de um abandono, uma violência tanto para Shirley quanto para suas filhas, não apontando outra violência desse homem, além dessa, com a negligência ao cuidado das filhas e a falta de suporte à mãe que sozinha foi pai e mãe. Aqui, mais uma vez, Conceição Evaristo retrata uma situação que figura a realidade com Shirley representando mais um número dentre os 11 milhões de mulheres brasileiras criando sozinhas seus filhos (Prazer,

2023). Ademais, a resiliência dessa mulher não a permitiu se abater e, ao iniciar um novo relacionamento, busca desempenhar com dedicação o seu papel, o que para Anderson (2023) e Saffioti (2015) foi socialmente construído, de dona do lar e educadora das suas cinco filhas, com o cuidado especial às três recém-chegadas que ainda sofrem com a partida prematura da mãe biológica.

Apesar da união entre Shirley e as meninas, Seni sempre mantinha um diálogo escasso, vivendo boa parte de sua vida retraída em um silêncio que escondia a vergonha, o medo e a culpa de uma violência que repetidas vezes acontecia.

> Seni, a mais velha de minhas filhas, a menina que havia chegado a minha casa quando faltavam três meses para completar nove anos, sempre foi a mais arredia. Não por gestos, mas por palavras. Era capaz de ficar longo tempo de mãos dadas com as irmãs, ou comigo, sem dizer nada, em profundo silêncio. Nos primeiros tempos de nosso convívio, era mais caladinha ainda. Respeitei sua pouca fala, imaginei saudades contidas e incompreensão diante da morte da mãe. Ao pai, faltava paciência, vivia implicando com ela. Via-se que Seni não era a sua preferida, pelo contrário. Eu percebendo a dificuldade com a menina, procurei ampará-la, abrigá-la mais e mais em mim (Evaristo, 2016, p. 28-29).

Nas linhas finais do trecho, observa-se Shirley buscando indícios da relação entre o pai e Seni, uma situação que na realidade assim como na ficção não é associada à violência, porque a vítima silencia e o agressor implica, humilha, zomba, a faz sentir-se culpada da situação, novamente concordando com o que Mackinnon (1989) e Langton (1993) relatam sobre o silenciamento, silenciamento esse também denunciado em “O caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida (2020), em “A língua do P”, de Clarice Lispector (1998) e em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei (2017), nas situações em que a vítima, por medo, sabe que sua palavra diante da de um homem é sem valor. Seni, assim como Ruth, vivia presa nas lembranças de uma violência praticada por um agressor com quem convivia e assim como a narradora sem nome de Bei (2017) tinha o silêncio como desenho de sua dor, o que lembra outras personagens de Conceição Evaristo (2003), Ponciá Vivêncio e Fuizinha.

Diferente da realidade, o silêncio em um texto literário apresenta riqueza de significados, estratégia para um dizer poético que recusa “o peso da acumulação histórica”, da linguagem que lhe impõe múltiplos significados, configurando uma abertura dialética do texto para dizer do que é provável, do que a linguagem não diz, mas circunda (Sontag, 1987, p. 22). Desse modo, o silêncio de Seni e todo seu comportamento de cobrança pela perfeição em tudo que faz, bem como sua extrema timidez, instigou sua professora a iniciar uma investigação.

> Certa vez, uma das professoras me chamou, para saber, se em casa, éramos severos com ela. Ela observara que Seni tinha mania de perfeição e uma autocensura muito grande. Expliquei para a moça que não. Que o pai implicava muito com ela, mas pouco ou nada exigia. [...]. Na época, ficou combinado que, com auxílio da escola, procuraríamos um acompanhamento psicológico para Seni (Evaristo, 2016, p. 29-30).

Ao ser abordada pela professora de Seni sobre o comportamento de autocensura da filha, Shirley viu-se preocupada, tentando visualizar como justificativa a morte da mãe biológica da menina e como o pai a tratava. E, ao comentar com o seu esposo que fora chamada na escola para conversar com a professora sobre o que se passava com Seni e dos conselhos dados, o enfrenta diante do comportamento agressivo que apresentou contra Seni ao saber. Nesse ínterim, "Seni entrou em pânico", o seu desespero descrito em choro representa um desabafo que foi controlado por Shirley que coloca para fora o homem, que se descontrola, decidindo mais tarde, quando todas dormem, praticar novamente o estupro ao corpo de Seni, como vinha praticando há anos (Evaristo, 2016, p. 30). Tal representação literária é o retrato de um número que representa 88,2% dos casos registrados no Brasil de meninas violadas por um total de 84,7% de familiares ou conhecidos, agressores, em 61,7% nas residências das vítimas (Agência Senado, 2024).

A tentativa de violar novamente o corpo da Seni ocorre quando, ao voltar para casa no horário em que todas dormiam, sobe ao quarto das meninas e a ataca violentamente. Ela, por sua vez, num ato corajoso, grita, fazendo suas irmãs a acompanharem, despertando a mãe duplamente do sono e do que estava realmente acontecendo por anos em sua casa.

> Naquele instante, a vida para mim perdeu o sentido, ou ganhou mais, nem sei. [...] Seria matar ou morrer. Morrer eu não poderia, senão ele seria vitorioso e levaria seu intento até o fim. E a salvação veio. Uma pequena barra de ferro, que funcionava como tranca para a janela, jazia em um dos cantos do quarto. Foi só um levantar e baixar a barra (Evaristo, 2016, p. 32).

Shirley não viu outra solução naquele momento frente a fúria do homem que, disfarçadamente era bom, a quem as meninas pediam ajuda sem entender que era dele que deviam se proteger e "na metade do segundo movimento, alguém me segurou – uma vizinha" (Evaristo, 2016, p. 32). Nesse momento, outras pessoas passam a ter conhecimento do que estava acontecendo diante da cena dolorosa para Shirley e para Seni. E são essas pessoas que ajudam Shirley a efetuar a denúncia e a fugir do flagrante, levando Seni ao exame de corpo de delito, essas pessoas foram diferentes das pessoas que presenciavam a violência à Fuizinha, de *Becos da memória* (2006). Seni, por sua vez, mergulha novamente no vazio do seu silêncio,

embebida pela dor da vergonha diante da verdade exposta de um crime cometido por muito tempo no silêncio da noite.

> Só quando vi o maldito estendido no chão, foi que corri para proteger Seni, e a sensação que experimentei foi a de que pegava um bebê estrangulado no meu colo. Naquele momento de total incompreensão diante da vida, eu não sabia o que dizer a Seni. Somente a embrulhei no lençol e fiquei com ela no colo, chorávamos. Ela, as irmãs e eu (Evaristo, 2016, p. 33).

A dor apontada por Shirley revela como essa violência atravessou a todas e como romper o silêncio é necessário para que agressores sejam culpados por seus crimes, mesmo aqueles que convivem diariamente com a vítima, além de ser importante o acolhimento a ela. Seni e Shirley lembram Natália e Raquel, que na versão atual de Cruz (2022), são fortalecidas uma pela outra para denunciar o agressor, Pedro.

O desfecho do conto enreda como Shirley Paixão fez da paixão por suas filhas uma criação de meninas, após trinta anos do acontecido, felizes que trilharam seus caminhos como três filhas-mulheres formando suas famílias e já com filhos, mesmo com a mais nova e a Seni ainda morando com ela. Seni ainda cuida das feridas deixadas por quem devia protegê-la, mas impede que o trauma a faça parar de viver, ficando claro com a profissão que passou a desempenhar de médica pediatra. Aqui observa-se uma relação da profissão de Seni com a ideia de cuidado desempenhada pela mãe Shirley em sua vida, mesmo Seni não conseguindo relacionar-se com outro homem e tendo filhos, "aprofunda a cada dia o dom de proteger e de cuidar das pessoas", principalmente crianças, assim como ela precisou (Evaristo, 2016, p. 34). Desse modo, o escrever de Conceição Evaristo no conto, ao tratar de uma violência tão comum ao passo que monstruosa, representa como ela é ocultada pelo poder de agressores-pais ou outros familiares e conhecidos ou nem tão conhecidos assim que se aproveitam da vulnerabilidade de crianças para estuprá-las e, em muitos casos, essas crianças são silenciadas por anos por medo das ameaças que recebem.

"Lia Gabriel", décimo conto da coletânea e terceiro desta análise, possui uma narrativa de situações que evidenciam o discurso de vida de uma mulher que se dedicou aos cuidados do lar, do marido e dos três filhos, mas, mesmo possuindo a profissão de professora, estabilizada financeiramente, foi vítima da violência doméstica. Lia Gabriel, assim como Aramides Florença, deixa claro que o fator condição financeira não muda o comportamento dos agressores. Desse modo, a protagonista vivencia episódios de violência que a marcaram tanto na presença quanto na ausência física desse agressor, o que gera o conflito do conto: a presença

desse agressor na memória do filho mais novo de Lia, Máximo Gabriel, que, assim como presenciou os atos violentos contra a mãe, também a sofre, acarretando uma doença mental.

A representação do relato de Lia à personagem-visita, inicialmente, aponta a doença do filho da personagem-vítima como sendo uma problemática que a fez mudar sua vida, até então estabilizada, precisando se dedicar ainda mais ao cuidado dele, deixando de trabalhar fora para trabalhar em casa, com o reforço escolar e com consertos de eletrodomésticos. A condição do filho e o fato de precisar ficar mais em casa foi o que influenciou relembrar seu passado de dor, pois após se separar do pai dos seus filhos, uma batalha com o filho Máximo Gabriel evidenciou um diagnóstico médico que para Lia foi um absurdo: seu filho mais novo estaria com esquizofrenia.

> Tamanha foi a dor, quando o pediatra me disse, antes de qualquer exame mais detalhado, que o mais novo dos meus três filhos, com quatro anos apenas, poderia não estar fazendo só birras mas caminhando para um estado de surto. Sem qualquer rodeio, fui informada pelo médico de que Máximo Gabriel provavelmente era esquizofrênico (Evaristo, 2016, p. 95-96).

Os comportamentos ora de calmaria, ora agressivos do menino passaram a influenciar intensamente a família, mas Lia não se cansou de ir atrás de recursos e de outras opiniões que pudessem ajudá-la com ele. Na sequência, Lia entra no assunto pai dos seus filhos que não estava com ela por ter ido embora após uma briga. No conto o homem e pai não é nomeado, característica já evidenciada nos outros contos como inerentes ao processo criativo de Conceição Evaristo e que mais adiante será retomada na análise.

> - Do pai, com certeza, você deve estar me perguntando sem perguntar. – Nesse momento de nossa conversa, Lia Gabriel se levantou, foi até a janela e lá ficou por uns instantes. – Naquele tempo – continuou ela – o pai já tinha ido embora, havia quase dois anos. Saíra de casa, depois de uma briga, em que, para me proteger, peguei as crianças e fui para a casa de minha mãe, cuidar de nossas feridas do corpo e da alma (Evaristo, 2016, p. 97-98).

Nesse momento do conto, observa-se um movimento da personagem, do silêncio à fala, para lembrar do pai dos filhos. Lia, a segunda voz narradora, aponta que a doença do seu filho estava associada ao dia que o pai dele foi embora após uma violenta briga. Não que esse abandono, assim como nos outros dois contos, fosse ruim, tendo em vista que a presença desse homem gerava episódios de muita violência a Lia e a seus filhos, a contar pelo dia da briga em que todos foram afetados, inclusive o pequeno Gabriel.

> Quando retornei com as crianças, todos os compartimentos estavam vazios. Nem uma cama ele deixou. Por vingança havia levado tudo, inclusive nossas roupas. Forrei o chão com as poucas que nos restaram, as que eu tinha levado e passamos a noite. [...] As meninas dormiram um conturbado sono. [...] Gabriel teve febre e gemeu durante toda a noite. A todo momento, seus braços, com as mãozinhas em punho, tinham movimentos como se estivesse esbofeteando o espaço (Evaristo, 2016, p. 98).

O trecho revela como a violência doméstica perpetua suas marcas no psicológico, na alma de quem as sofre. No conto, além da mãe, os filhos têm suas almas marcadas e isso é o que adoece Gabriel. Outrossim, a volta para casa, após essa briga, foi motivada pela mãe da Lia que, apesar de ter acolhido a filha e os netos, a aconselha voltar para casa e tentar um entendimento com o homem que, apesar de agressor, era seu marido e pai dos seus filhos. O discurso mesmo ficcional mostra como o patriarcado influencia na maneira como as vítimas de abuso e violência não rompem com o padrão por internalizar o discurso dominante que possibilita poderes abusivos aos homens, acreditando que a preservação da família está acima de tudo, inclusive de suas vidas. Contudo, o homem evade-se do espaço, deixando vazios cômodos, ao passo que preenchida de dor a memória das personagens-vítimas. Assim, o processo criativo de Conceição Evaristo, como nos outros contos, enredou-se em torno da vítima de violência doméstica dando-a voz para apontar seu agressor, como nos trechos abaixo:

> Era uma tarde de domingo, eu estava com as crianças assentadas no chão da sala, fazendo uns joguinhos de armar, quando ele entrou pisando grosso e perguntando pelo almoço. Assentada eu continuei e respondi que o prato dele estava no micro-ondas, era só ele ligar. Passado uns instantes, ele, o cão raivoso, retornou à sala, avançou sobre mim, arrastando-me para a área de trabalho. Não era a primeira vez que ele me agredia. As crianças choravam aturdidas. Eu só escutava os gritos e imaginava o temor delas [...] (Evaristo, 2016, p. 101-102).

No trecho acima, observa-se o uso de uma linguagem de modo a descrever quem é o agressor, pela forma de tratamento dele com a vítima. As ações desse agressor e a própria denominação de "cão raivoso" evidenciam as características de um homem fruto do ideário machista em que, acima de tudo, quer demonstrar seu poder de sujeito dominador sobre o objeto manipulável. Vale ressaltar, também, que o início da violência se dá pelo fato de Lia não ir servir o almoço a ele, exemplo considerado por Saffioti (2015) e Biroli (2014) característico do patriarcado que é contrário às divisões das tarefas do lar. Ainda sobre esse trecho, é importante frisar que a personagem inclui seus filhos como vítimas também da violência que era frequente, e, quando diz imaginar o temor das crianças, revela, pela constância desses atos, que elas já esperavam pelo pior. E o pior nos casos de violência à mulher é o feminicídio, o mesmo que, para se livrar, a personagem Doralice, de Arraes (2019), agiu antes do seu agressor. Para tanto

essa representação é o retrato do que caracteriza o feminicídio quando, por vezes, é um contínuo de violência, pois, geralmente, antes de ser assassinada, a mulher já passou por todo o ciclo de violência repetidas vezes.

> [...] Depois, ele voltou à sala e me trouxe o meu menino, já nu, arremessando a criança contra mim. Aparei meu filho em meus braços, que já sangravam. Começou, então, nova sessão de torturas. Ele me chicoteando e eu com o Gabriel no colo. E, quando uma das chicotadas pegou o corpo do menino, eu só tive tempo de me envergar sobre meu filho e oferecer as minhas costas e as minhas nádegas nuas ao homem que me torturava (Evaristo, 2016, p. 102).

A passagem acima, novamente, apresenta as ações desse homem e pai que na necessidade de se mostrar poderoso e servido atenta mais uma vez ao corpo de Lia e agora ao psicológico e ao corpo do filho, Máximo Gabriel. O ato de ir até o filho, tirar sua roupa, arremessá-lo, chicoteá-lo, é mais um exemplo da necessidade desse agressor mostrar-se dominante nas relações intrafamiliares, no que tange a tornar o filho, do sexo masculino, homem, isso porque a criança estava aos prantos e, segundo discursos machistas, "homem não chora". Desse modo, nessa mesma situação, observa-se como o patriarcado geralmente é passado de geração para geração.

Ademais, o desfecho narrativo evidencia, no discurso da personagem-vítima, o momento em que a doença mental do filho apresenta ter uma relação com a violência sofrida por eles quando, internado, "de observações a observações, de perguntas a perguntas, surgiu, então o nome do pai", o que motivou Lia Gabriel a relatar o episódio da violenta briga à médica que, por sua vez, compreendeu ser tal episódio o motivo para o desequilíbrio de Máximo Gabriel, o que facilitou encaminhar um tratamento (Evaristo, 2016, p. 101). E, ao ouvir da médica que o diagnóstico apontado estava relacionado ao pai que escolheu para seus filhos, Lia Gabriel sentiu-se culpada, ao passo que esperançosa frente à cura do seu filho.

Findada a análise do conto, observa-se o valor representativo que o enunciado metafórico "'Tudo tem conserto'. E tem. Consertei a minha vida, cuja a mola estava enferrujando" adquire sobre o quanto a vida da personagem foi reinventada por ela mesma como mulher e mãe, desafiando o discurso dominante que incentiva o silêncio e o medo frente a violência (Evaristo, 2016, p. 99). Além disso, os trechos analisados evidenciam como a linguagem literária de autoria feminina pode ser empregada de modo a designar as emoções de vítimas de opressão da violência doméstica, em um movimento narrativo que dá voz ao que antes era silenciado pela própria linguagem. As descrições do agressor se constroem numa

perspectiva para além do discurso, no sentindo de desvendar o oculto, a dor de uma violência sofrida pela personagem Lia Gabriel e seu filho.

Nesse cenário, o seguinte subcapítulo buscará analisar no processo criativo da autora a *escrevivência*, a presença do feminismo negro com passagens de falas dela e como esse movimento também se faz presente nos contos desta análise que representam as emoções de corpos femininos negros atravessados pela violência. E, ao passo que feita esta análise, serão verificadas todas as representações em torno dos agressores das personagens Aramides Florença, Shirley Paixão, Seni, Lia Gabriel e Máximo Gabriel, numa perspectiva, vale ressaltar, do texto literário enquanto espaço do feminismo que não marginaliza a questão racial, até porque, ao considerar tanto os números de mulheres vítimas da violência doméstica, quanto a representação delas nas personagens de Conceição Evaristo, se faz necessária essa abordagem. Para tanto serão verificadas as metáforas que os agressores assumem nos discursos dessas personagens tecidos em um escreviver de violência.

4.1 O feminismo negro na "escrevivência" e a representação metafórica do personagem-agressor

Nesse viés de representação da violência doméstica nos contos de Conceição Evaristo, faz-se de extrema importância, antes de tratar das metáforas, objeto de análise desta pesquisa, falar brevemente do processo criativo da autora que utiliza o mesmo mecanismo em todas as produções de sua autoria, a escrevivência, tendo em vista que, segundo ela,

> a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados à meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos, fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor, dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes (Evaristo, 2005, p. 2).

Como já mencionado no capítulo anterior, Conceição Evaristo fez de suas produções, de veio afrodescendente, que mistura a história não-oficial de memória coletiva com tecer literário, um espaço para descontruir a representação do negro na literatura, seguindo a tradição defendida pelo feminismo negro das ativistas Ribeiro (2018) e González (2009, 2020), encorajando os autores negros a falarem de si. Nessa perspectiva, Conceição Evaristo em entrevista ao jornal Estado de Minas (2004) afirma que a literatura produzida pelas escritoras negras assume um procedimento literário que funciona, rotineiramente, como admissão do que

ficou silenciado historicamente. É nesse contexto que o termo escrevivência surge de modo a concordar, intrinsecamente, o ato de escrever literatura e a finalidade de expor o que foi vivenciado por negros e negras ao longo da história brasileira (Fonseca, 2023, p. 17).

Esse concordar se desenvolve em toda a produção da autora mineira motivando a escuta de histórias desde a sua infância, de modo que a escrevivência na sua escrita é algo dotado de muito valor e representatividade, sendo por ela mesma considerada vinda do "surgimento de uma prática literária cuja natureza é negra, feminina e pobre" (Evaristo, 2020. p. 39). Nesse sentido, a produção de Conceição Evaristo, por possuir o símbolo resgatado dessas escutas e de sua própria vivência, faz-se estruturada em uma obra tanto poética quanto ficcional, que parte do oral e do visto para o escrito, e é uma estratégia relacionada ao coletivo em que realidade e ficção se fazem presente, em que a autora se funde ao seu tecer literário para fortalecer o nós em um plural tão marcado socialmente e que o feminismo negro ajudou a fortalecer.

Essa relação entre feminismo negro e escrevivência se faz presente nos contos de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, tendo em vista que possuem a presença de um foco narrativo que costura as histórias, figurando uma mediação entre personagens e leitores. A narração feminina em primeira pessoa é descrita como "alguém que gosta de ouvir" e que procura as mulheres, provocando um lembrar de episódios dolorosos do passado (Evaristo, 2016, p. 07). Além disso, conduz o leitor a comparar os relatos quando nos contos relembra outro anterior, como ocorre no conto "Lia Gabriel", em que há uma menção aos contos "Aramides Florença", "Shirley Paixão" e a outros da coletânea, apresentando uma relação da realidade com a ficção devido à construção dos contos lembrar relatos de violência.

> Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con) fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então as histórias são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido (Evaristo, 2011 *apud* Duarte, 2023, p. 9).

Nessa confusão de histórias, fica evidente que, em relação aos contos, a primeira voz narradora apresenta uma característica de quem acolhe as mulheres, que vivenciaram episódios de dor, de quem escuta e guarda, fazendo-a relacionar as narrativas. Por isso as narrativas possuem duas partes antes e depois da violência. Inicialmente, a mulher é apresentada ao leitor e é levada a voltar ao passado, fazendo um movimento espontâneo para relatar o acontecido. Aqui, o escrever e o viver, radicais que morfologicamente compõem a palavra escrevivência se

faz exemplificado, assumindo um protagonismo nesse processo de ruptura de paradigmas, principalmente no que se refere à brecha ao gênero e ao racismo estrutural que o feminismo negro denuncia. E sobre essa relação do ouvir mulheres e suas violências, acrescenta:

> Como ouvi conversas de mulheres! Falar e ouvir entre nós era talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos. Venho de uma família em que mulheres mesmo não estando totalmente livres de uma dominação machista, primeira dos patrões, depois a dos homens seus familiares, raramente se permitiam fragilizar (Evaristo, 2020, p. 52).

Acima, Conceição Evaristo explica que a essência do feminismo negro está na escuta mesmo se tratando da sua produção aqui em análise, tendo em vista que representa exatamente o que expõe em sua fala quando da luta dessas mulheres à insubmissão. Nesse viés, no primeiro conto desta análise, percebe-se, como primeiro movimento narrativo, a escuta de uma mulher negra acerca da vivência de outra negra. "Quando cheguei à casa de Aramides Florença, a minha igual estava assentada em uma pequena cadeira de balanço" (Evaristo, 2016, p. 09). O fato de identificá-la como sua igual representa um traço da produção de Evaristo no que tange a dar espaço para que a voz negra como a sua tenha destaque mesmo que em situações de denúncia em um movimento duplo de narração, pois, como ela mesma afirma, "se ontem nem a voz pertencia às mulheres negras escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também" (Evaristo, 2020 p. 30). Essa afirmação colabora para explicar a ideia do coletivo feminino e negro no espaço literário.

Em "Shirley Paixão", observa-se essa compreensão de coletivo na relação entre mãe e filhas quando unidas causavam incômodo ao homem agressor, que investia "contra a feminina aliança" que as fortalecia, uma "confraria de mulheres" que "selaram irmandade" para uma luta unidas, o que simboliza a ideia de coletivo de luta do feminismo negro, com uma mulher negra apoiando outra em vivências e sentimentos (Ribeiro, 2018, p. 90).

Ademais, esse escreviver ficcional da obra chega a parecer autobiográfico com a segunda voz narradora e os seus relatos, gerando uma sutil confusão entre o real e a ficção em quem lê, não pela importância atual que a violência representa socialmente, mas por indícios pessoais da autora na primeira voz narradora que menciona sua mãe no último conto da coletânea, Joana Josefina Evaristo, "tão rainha quanto ela", além de viagens a países africanos como Moçambique que pessoalmente fez (Evaristo, 2016, p. 128). Todavia, apesar desses indícios e dos mais gerais relacionados a sua inspiração para produzir, a narradora-personagem continua ficcional, o que configura um jogo com o leitor em que o falso e o verdadeiro se

confundem para representar a sororidade feminina na imagem de uma mulher-personagem negra dando espaço e voz a outra, sua igual, vítima de violência (Duarte, 2023, p. 222).

Sobre o processo criativo acerca desse perfil narrativo da coletânea, observa-se que este possibilita o ato de insubordinação que revê a história manipulada contra a mulher negra, cruzando contexto, intencionalidade e funcionalidade do texto literário tanto no ato de contar e relatar a vivência, colocada em prática por cada personagem, quanto na ação de narrar essas histórias a outros, culminando na escrita e publicação dessas narrativas, ao passo que individuais, coletivas.

Para Conceição Evaristo (2020), apropriar-se da escrita para narrar a si em um sistema literário diz muito sobre o registro de identidades e lutas com vistas a uma tendência política pela legitimação de narrativas, pela ruptura de estereótipos e pela possibilidade concreta de um porvir justo e equânime quanto à narrativa afro-brasileira, espaço de fala da mulher negra que muito sofreu e tem sofrido com o patriarcado racista. Isso, na visão de Dalcastagnè (2012), não se trata apenas de narrar a si, mas da força para desconstruir estereótipos difundidos nas narrativas de poder. Trata-se de "se contrapor a representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, de reafirmar a legitimidade de sua própria construção" (Dalcastagnè, 2012, p. 15).

É justamente nesse contrapor a representações já fixadas na literatura que, por meio da escrita de Conceição Evaristo, a metáfora se faz importante recurso da linguagem, antes silenciadora, que facilita a representação das emoções femininas e dos eventos de violência. Essa facilitação ocorre pelo que Ricoeur (2002) considera de imaginação produtora esquematizante em que esquemas que envolvem a linguagem, no caso dos contos evaristianos, ficcionalmente oral, é observada nas vivências ouvidas de mulheres reais, em que a autora destaca o discurso das personagens-vítimas acerca da violência, rico em enunciados metafóricos não apenas em relação às ações violentas, mas principalmente ao agressor que é representado sem nome, assumindo as denominações de pai, homem, companheiro, marido e pronomes em terceira pessoa ele, dele.

Sobre essa representação comum nos contos, ao contrário de Aline Bei e de sua narradora sem nome e da personagem, também sem nome, vítima de feminicídio de *Becos da Memória*, a mãe de Fuizinha, Conceição Evaristo destaca a não nomeação dos agressores. Essa diferença pode se explicar pela denúncia do silenciamento representado pelas personagens acima, tendo em vista que não conseguiam expor o que sofriam ao outro que não o leitor. No caso dos agressores sem nome configura-se uma estratégia de Conceição para diminuí-los a algo menos digno, uma vez que são autores da violência contra mulheres e filhos, ao passo que

tal escolha de não especificar os nomes desses personagens-agressores facilita às narrativas uma transgressão de tempo e espaço. A violência doméstica causada por esses personagens representa a violência de muitos outros homens que na realidade abusam, torturam e estupram mulheres, o que implica dizer que o não-dizer desses nomes seja para mostrar como a violência, construída, naturalizada e praticada por eles é um dano para a democracia de uma nação, porque, embora sejam culpados por suas ações, homens também estão inseridos em paradigmas dicotômicos da cultura dominante patriarcal que sustenta a cultura do estupro, paradigmas contrários a uma sociedade que busca igualdade (Oliveira, 2023, p. 237).

Ao passo que tais personagens-agressores não possuem nomes próprios, notou-se que a representação deles é feita mediante o esquema ricoeuriano em que a metáfora se faz essencial para a representação de imagens e, em se tratando dos contos, tal método se faz evidente na representação da insubmissão feminina ao silêncio frente à violência doméstica. Assim, a produção de Conceição Evaristo apresenta enunciados metafóricos que denunciam os personagens-agressores, partindo de imagens romantizadas pelo sistema patriarcal para imagens de um furioso animal, um mal, que invisível se faz presente no discurso das personagens-vítimas, figurando a insubmissão delas.

4.1.1 “Era esse homem que me violentava, que machucava meu corpo”: da metáfora do príncipe à metáfora da fera em “Aramides Florença”

No conto “Aramides Florença”, observa-se que o agressor é representado, antes dos eventos violentos, sob a imagem romantizada do homem idealizada por Aramides ao pensar uma felicidade, uma família na presença de um parceiro, cuja estabilidade financeira condissesse com os seus planos de ter um filho de modo que, antes de mais nada, o espera para decidir viver o que sonhou. A essa imagem romantizada, aqui será considerada como a metáfora do príncipe, por estar relacionada ao homem idealizado pelo gênero narrativo por muito tempo e acolhido pelo público leitor. É importante frisar que mediante a romantização do homem, muitas violências contra mulheres costumam ser justificadas socialmente colocando em descredibilidade a fala de denúncia da vítima.

“Vivia a espera de um encontro, em que o homem certo lhe chegaria, para ser seu companheiro e pai de seu filho. Um dia, realmente esse homem apareceu. Foram felizes no namoro. E mais felizes quando decidiram ficar juntos” (Evaristo, 2016, p. 11). Mediante esse enunciado, a metáfora do príncipe se destaca quando viver a espera figura a espera das personagens-mulheres, algumas ainda não princesas, por seus príncipes e a partir de tal encontro

é que suas vidas passam a ter sentido, casam, adquirem o título de alteza e são felizes para sempre, formando família ou não. Desse modo, o sentido do enunciado metafórico liga-se a uma referência, o que para Ricoeur (2002) faz parte da imaginação produtora.

Contudo, como já discutido em uma análise sociofilosófica do conto no capítulo anterior, essa imagem de homem-príncipe é desconstruída ao passo que eventos de violência ao corpo de Aramides passam a ser narrados por ela, que chega a justificar tal comportamento por ele experimentar "pela primeira vez a sensação de paternidade", mas que revelam o ciúme desmedido de um homem que a tinha como sua na disputa da sua atenção com o filho (Evaristo, 2016, p. 15).

> Um dia, a sutil fronteira da comedida paz, que nos últimos tempos reinava entre o homem e a mulher, se rompeu. O dique foi rompido. À mostra, o engano velado, que se instalara entre os dois desde a gravidez, e que ambos tentavam ignorar, ganhou corpo concreto. E foi por meio do corpo concreto dos dois que a eclosão se deu (Evaristo, 2016, p. 16-17).

A passagem acima revela como esse homem, que logo após o nascimento de Emildes exaltava a família, tratando Aramides como uma rainha, voltou a ter atos violentos, porém já não disfarçados, a comedida paz idealizada pela metáfora do príncipe desfaz-se ou melhor mostra-se um disfarce, que assim como nos contos de fadas é usado pelos personagens do "mal", geralmente outras mulheres, as bruxas, para matar as princesas. Nesse ínterim, o personagem-agressor passa a receber características associadas a um animal, que sucederam aos episódios do barbeador e do cigarro, em uma linguagem literária que desenvolve os atos de fúria, no bater agressivamente a porta, no quase arremessar a criança, seu próprio filho, no berço, e nos olhares de quem busca uma presa, em ações que desenham esse personagem, principalmente ao narrar o estupro ao corpo de Aramides ainda de resguardo do parto do filho. "E dessa forma o pai de Emildes me violentou [...] Nunca a boca de um homem, como todo o seu corpo, me causara tanta dor e tanto asco, até então" (Evaristo, 2016, p. 17).

O príncipe de Aramides assumira a característica designada às mulheres pelo patriarcado que é o da dissimulação, dissimulara ser o homem ideal, companheiro e pai, mas, quando se deu o estupro, assumira a imagem de uma fera selvagem sobre o corpo de uma caça. Inexplicavelmente para Aramides,

> Esse era o homem. Aquele que eu havia escolhido para ser o meu e com quem eu havia compartilhado sonhos, desejos, segredos, prazeres... E, mais que isso, havia deixado conceber em mim um filho. Era esse homem, que me violentava, que machucava meu corpo e a minha pessoa no que eu tinha de mais íntimo. Esse homem

> estava me fazendo coisa dele, sem se importar com nada, nem com o nosso filho, que chorava no berço ao lado.
> E quando ele se levantou com o seu membro murcho e satisfeito, a escorrer o sangue que jorrava de mim, ainda murmurou entre os dentes que não me queria mais, pois eu não havia sido dele, como sempre fora, nos outros momentos de prazer (Evaristo, 2016, p. 18).

Entende-se, no início da passagem, que a romantização da figura do homem é uma referência naturalizada em narrativas do papel especial de protagonista que costuma ser dado a ele, embora agressor, é o herói, o príncipe que dá sentido à vida da mulher, pois aos homens, assim como na realidade, foi instituído um papel importante na valorização dela, que seria menos valorizável caso optasse por uma vida sem a sua presença. Nesse sentido, a linguagem verbal figura uma violência, acima de tudo, na alma de Aramides, no que havia idealizado naquele homem que, embora seu companheiro, comportava-se como um animal, avançando em seu corpo ainda machucado pela passagem do filho.

A referência ao fato do agressor murcho a escorrer o sangue da vítima, nas linhas finais do conto, revela a selvageria, a animália, enfatizando o desenho metafórico a esse agressor da fera, que findando o ataque à presa, murmura entre os dentes que não a quer mais, pois ela não tinha sido só dele, abandonando-a. Essa representação ocorre em uma esquematização verbal pela personagem-vítima que mais uma vez desenha esse homem não mais como um príncipe, mas como um animal.

Portanto, mediante as análises dos enunciados metafóricos, a representação do agressor se dá através da esquematização da imaginação produtora que liga sentido e referência pela abertura semântica de ambos, partindo da romantização da figura do agressor, da metáfora do príncipe, à inovação semântica, a metáfora da fera, produzida pelo discurso da personagem-vítima, um processo criativo em que o papel dessa imaginação envolve a função de gerar a imagem significativa através da síntese do heterogêneo, expondo no ficcional a realidade.

4.1.2 “Um homem tentando agarrar o corpo nu de uma menina”: da metáfora da proteção para a metáfora do monstro em “Shirley Paixão”

O personagem-agressor do conto “Shirley Paixão” é representado por Shirley, em meio a um tom de raiva, como um monstro frente a crueldade do crime contra a própria filha, Seni. Ao iniciar sua conversa com a narradora-ouvinte, começa por falar do crime que cometeu, tentativa de homicídio, em resposta à tentativa de estupro contra Seni, sua filha de coração, em que o próprio pai fora o culpado. Assim como no discurso de Aramides Florença, o agressor

recebe uma romantização do homem por ser um pai “presente” e parecer “gostar delas”, suas filhas, como ela das filhas dele, fator crucial para engatarem um relacionamento e durar anos, apesar das brigas que, segundo narra, era comum a qualquer casal (Evaristo, 2016, p. 28).

Nesta análise, a metáfora do agressor parte do enunciado metafórico da proteção para o da monstruosidade, entendendo a primeira como artifício para mascarar a segunda, tendo em vista a aparente violência simbólica à Seni. Assim, o homem viúvo, pai de três filhas mais as duas filhas de Shirley, transmitia, mediante o discurso da personagem, a figura masculina associada à proteção de quem estava ali para ajudá-la a cuidar do bem mais precioso para Shirley, bem mais que a própria vida, que são as filhas, as cinco filhas. Desse modo, a paternidade fora associada à figura do homem protetor - fazendo alusão ao provedor familiar, sendo completada pela imagem do ser presente. Sobre essa ideia, o estudo de Botton (2011) acerca da família em livros infantis verificou a ausência de um pai no seio da família como causa da desestruturação emocional da esposa e da filha, que só retomaram sua organização psíquica na possibilidade de reencontrá-lo enfatizando a importância da presença paterna e, portanto, a proteção. Logo, assim como a metáfora do príncipe, a metáfora da proteção também está associada ao homem herói e pode ser considerada uma romantização do agressor.

Nesse ínterim, como já apontado na análise sociofilosófica, humilhações, implicações a essa filha por parte desse pai aconteciam e refletiam num comportamento tímido, retraído da menina que vivia em um profundo silêncio, desenho da dor, vazio, e em uma exigência a si mesma da perfeição que fora o que motivou o olhar clínico de uma professora que, por sua vez, em acordo com Shirley, providenciou uma consulta psicológica. É nesse cenário que, pelo discurso da personagem, esse agressor, desfigurando-se de pai, percebendo a possibilidade de seu crime ser descoberto, vai se desenhando um monstro.

> Ele olhava de modo estranho para a filha. Temi por ela e por mim. Gritei, com raiva, para que ele saísse da sala e me deixasse com Seni, que era filha dele – não era tanto assim, já que ele não tinha por ela o amor de pai. [...]
> E tamanha foi a crueldade dele. Horas depois de ter sido enxotado da sala por Shirley Paixão, o homem retornou à casa e, aproveitando que ela já estava dormindo, se encaminhou devagar para o quarto das meninas. Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando naquela noite a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa para machucá-la, como acontecendo há anos. Naquela noite, o animal estava tão furioso – afirma Shirley, chorando [...] (Evaristo, 2016, p. 30-31).

Mediante o enunciado metafórico, percebe-se como o agressor usava sua figura de proteção paterna para manter a prática desse crime ao corpo da própria filha, o que não foi observado na representação do pai de Fuizinha de *Becos da memória* que, assim como o pai da

Seni, após a morte da mãe, passa a possuí-la, sentindo-se dono dela, mas com a diferença de que Fuinha não escondia de ninguém essa monstruosidade, seus atos, em momento algum, foram romantizados.

Na narrativa, o agressor continua a ser representado por sua monstruosidade mediante os gritos de Seni, que pareciam estar engasgados por anos de silêncio pela dor pungente e traumática que seu pai causava. Os gritos de Seni, na noite narrada, foram gritos de liberdade que acordaram suas irmãs e, "engrossando a gritaria e o pedido de socorro", pensam inicialmente o monstro se tratar de um estranho e não do pai, pedindo inclusive socorro a ele. Essa proteção que fora resguardada em lei e que em narrativas do mesmo gênero constituiu-se inerente ao pai homem protetor da família dissimulava os inúmeros estupros.

> Nem assim o desgraçado recuou. E avançou sobre Seni, gritando, xingando os maiores impropérios, rasgando suas vestes e expondo à nudez aquele corpo ainda meio menina [...]. Foi quando assisti à cena mais dolorosa da minha vida. Um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina, enquanto outras vozes suplicantes, desesperadas, desamparadas, chamavam por socorro. Pediam ajuda ao pai, sem perceberem que ele era o próprio algoz (Evaristo, 2016, p. 31-32).

No discurso da personagem, há uma representação da monstruosidade do agressor que parecia um desconhecido para as meninas, tamanha era a fúria animal que revelava, o que motivou Shirley a usar da violência, tendo em vista que precisava salvar a filha "que, literalmente, estava sob as garras daquele monstro!", e assim "o animal ruim caiu escatelado no chão" (Evaristo, 2016, p. 32). E, embora tendo ficado três anos presa por quase matar "aquele animal", e entendendo ser errado fazer justiça por conta própria, não se arrepende, pois "só um golpe bem dado poderia conter a força bruta dele" (Evaristo, 2016, p. 34).

Todo esse processo criativo de mudança de uma metáfora para a outra se dá em um discurso metafórico que liga uma representação à outra do personagem-agressor, de modo que o leitor compreende haver na metáfora da proteção também uma monstruosidade. Aqui observa-se que o núcleo da relação entre imagem e sentido ilustrado pelo "ver como" harmoniza o imaginário numa relação intuitiva do sentido e da imagem – trata-se de ter a imagem de uma figura ambígua, através de sua construção. Essa noção de referência duplicada que provém, por sua vez, da noção de verdade metafórica, favorece a função cognitiva do fazer literário. Trata-se de uma referência metafórica própria da experiência estética, onde cognitivo e emotivo não estão em contraste e onde a linguagem torna manifesta outra maneira do "ser das coisas". Essa compreensão do real pela metáfora é o que permite ligar a questão semântica à questão hermenêutica, permitindo uma associação ao desenho proposto do conto.

4.1.3 “O cão raivoso”: da metáfora do monstro à maldição invisível em “Lia Gabriel”

O agressor no conto “Lia Gabriel” desde o início de sua representação é imageticamente figurado sob a perspectiva de animal devido a sua agressividade às personagens-vítimas: Lia e os três filhos. Dessa representação animalesca, a metáfora do monstro, aqui colocada como a construção que esse agressor obtém pelo discurso da personagem Lia, ocorre pelas ações desse homem que só começa a ser mencionado na narrativa após ser apresentada à personagem-visita, a doença mental do filho mais novo, Máximo Gabriel.

Diferente dos outros dois contos, em Lia Gabriel não há uma passagem por parte do discurso da personagem-vítima em que esse personagem-agressor é romantizado, ou seja, o agressor em todos os momentos narrativos age como tal. Porém, na volta de Lia para casa após o episódio da briga, que para proteger a si e aos filhos vai para casa da mãe, evidencia-se uma tentativa de romantização, fruto de um conselho da mãe: “pensar nas crianças”, pensar na criação delas, talvez, financeiramente, porque mesmo a personagem possuindo profissão, trabalhando fora, em casa não abdicava de suas funções patriarcalmente condicionadas, ao passo que o pai não colocava nem o próprio almoço no prato.

Assim, mediante a narração da personagem-vítima sobre sua luta frente ao que passou com os filhos e, em específico com o Gabriel, o nome do pai vem à tona, pois a doença do filho, como visto na análise sociofilosófica, apresentara total ligação com a violência que sofreram, a última após tantas, antes do seu sumiço no espaço físico, tendo em vista que a presença desse “monstro” continuava marcando a vida de Lia e dos filhos.

Ao denominá-lo “cão raivoso” associando-o ao pisar grosso do homem, marido e pai, enquanto ela ludicamente ensinava as crianças, evidencia uma internalização dessa imagem, devido à ocorrência de outros eventos como esse em que a agressão era o recurso para esse homem mostrar-se “o homem da casa”. Ele, ao arrastá-la para “a área de trabalho” e, em seguida, levá-la para “o quartinho de empregada” para violentar seu corpo, associa-se a uma referência aos homens donos e patrões que, assim como o marido de Lia, exerciam sobre o corpo de mulheres negras violências às quais foram silenciadas nesses cômodos. Tais homens não eram representados ou retratados historicamente como “monstros”, porque tais monstruosidades não foram reveladas por suas vítimas que nem a alcunha de vítimas recebiam.

A representação do agressor, após sua partida, passa a ser visitada, partindo da sua presença na memória de Máximo Gabriel, quando de punhos fechados esbofeteia o espaço, quando após um “choro desesperado” agredia verbalmente “um inimigo invisível”. A partir

desse momento narrativo, percebeu-se como a metáfora do monstro passou a ser representada como uma maldição em torno do que estava acontecendo às personagens-vítimas que passavam por momentos de muita tormenta frente aos comportamentos de Máximo, vivendo uma paz esporádica da mesma forma como quando o pai estava presente.

Nota-se nessa mudança acerca do personagem-agressor, o que Ricoeur (1991) considera "inovação semântica", que seria criada a partir de uma tensão entre duas forças presentes na linguagem nem sempre perceptíveis na linguagem cotidiana, mas evidentes nos textos literários: o homem enquanto agressor ficcionalmente representado como monstro. Em seguida, partindo da metáfora do monstro, o personagem aqui em análise assume a metáfora de inimigo invisível e mais tarde, maldição. Essa representação comum em poemas, é o que Ricoeur admite ser uma "rede de metáforas", tendo em vista que uma metáfora "exige a outra e cada uma permanece viva ao conservar o seu poder" (Ricoeur, 1987, p. 76).

Desse modo, a imaginação produtora da escrita literária, pelo discurso da personagem-vítima, recria o agressor/monstro, que enquanto figura paterna e que pensava estar na deslembrança da personagem-vítima, reaparece associado a algo que é amaldiçoado ou que merece ser maldito. Isso ocorre devido à investigação da psiquiatra de Máximo Gabriel ao ter verificado nos comportamentos do rapaz um momento de desequilíbrio frente a um monstro que o perseguia, foi aí que "[...] surgiu, então, o nome do pai. O maldito nome do pai, o nome da má hora trouxe, então, a lembrança da tormenta que ele um dia infligiu a mim e às crianças" (Evaristo, 2016, p. 101). O menino havia guardado a lembrança do dia que um monstro o atacava e, por isso, na tentativa de defender-se, queria matá-lo, matar o monstro, que era seu pai.

4.1.4 O pai como metáfora do patriarcado em "Aramides Florença", "Shirley Paixão" e "Lia Gabriel"

Nos três contos desta análise, observou-se como as metáforas relacionavam os agressores, inicialmente, à imagem de marido, companheiro e pai. Esta última associação, que nas três narrativas induz a um pensamento discutido em toda a investigação deste trabalho, representa três homens em que suas atribuições sociais foram construídas linguisticamente para ter poder e, por meio delas, praticar violências. O pai, em cada conto, figura uma atribuição de poder instituída patriarcalmente e a partir dela a metáfora do agressor se fazia evidente, ou seja, o agressor usava a metáfora de pai para praticar as violências, por isso, nos dois primeiros contos há, o que se considerou, uma romantização desses agressores.

Nessa perspectiva e no que Paul Ricoeur (1987, 2005) aponta como rede de metáforas, a romantização dos agressores pelas metáforas do príncipe e da proteção está intrinsecamente associada à metáfora do pai. Assim, da metáfora do pai origina-se a metáfora do príncipe, do homem ideal para dele ter um filho, e a metáfora da proteção, do homem, arrimo do lar que ajuda na criação, no sustento dos filhos e na proteção deles contra um mal. E, desse desenho metafórico que proporciona a romantização, as metáforas da fera, do cão, do monstro, do invisível, da maldição se fazem presentes, não que estas últimas estivessem ausentes do processo criativo de Conceição Evaristo, pois os momentos narrativos já denunciavam tais metáforas camufladas antes de destacá-las explicitamente.

No conto "Aramides Florença", o pai de Emildes que antes de seu nascimento estava feliz e enaltecia a sagrada família, passa por uma mudança, tomado pelo ciúme, por estar, de certa maneira, dando espaço a outro nas atenções da, até então, sua mulher. Esse pai, funcionário de um grande banco, financeiramente estabelecido, que planejou ter um filho, mesmo dividindo com a mulher a função de arrimo do lar, mantinha o discurso de poder diante do corpo de Aramides, na tentativa de eliminar esse filho. Esse pai visualizava o filho como alguém que competia a mesma mulher.

Mesmo compreendendo haver uma relação com a psicanálise[13], em que o filho passa a ser objeto de desejo da mãe, principalmente no resguardo, como foi o caso de Aramides, a mudança no corpo da mulher e as suas novas formas fazem com que do ciúme atos violentos ocorram, atos esses que, devido à uma romantização prévia desse pai, foram "justificados", sob a ideia de descuido de alguém que pela primeira vez experimentava a paternidade, mas que cai por terra quando essa mãe dedica ao filho atenção e amor principalmente quando o amamenta, o que justifica a felicidade do filho em não o ter por perto. Isso porque o pai, no dia que violentou Aramides, interrompeu bruscamente essa conexão entre mãe e filho com destaque para o ato de tomar o mesmo seio que o filho mamava como parte da sua ação animal. Outrossim, as repetições de "o pai de Emildes", "o pai de meu filho", "o pai", seguida de "o homem" em toda a narrativa para substituir o nome, como já colocado em discussão, fortalecem esse argumento.

[13] "O pai é aquele que interdita a satisfação do impulso da criança à medida que ela percebe que é para o pai que a mãe se dirige. A entrada do pai na relação intersubjetiva mãe-criança, como quem tem o direito àquilo que diz respeito à mãe, é vivida pela criança como uma frustração. Por outro lado, também a mãe se vê privada do falo suposto, a criança identificada como seu objeto de desejo. Dessa forma, a criança é introduzida no registro da castração pela entrada em cena da dimensão paterna, e passa a se interrogar sobre ser ou não ser o falo". (Ramirez, 2004, p. 94).

O pai no conto “Shirley Paixão” é representado previamente, mesmo em meio a um discurso de muita raiva, como um homem experiente em relacionamentos, embora que viúvo, que possui três filhas. Esse pai tem um comportamento em relação às filhas de Shirley que a faz pensar ser ele um pai diferente, mais atencioso, presente, protetor, diferente do que as abandonou, o seu primeiro marido. Nesse momento narrativo, o pai das filhas de Shirley é romantizado, tanto que o comportamento retrativo da filha Seni, por anos, não foi associado à agressão dele apesar de toda a humilhação por parte desse pai à filha. O pai de Seni usava da coação para mantê-la em silêncio. “Quando se dirigia à menina, era sempre para desvalorizá-la, constantemente com palavras de deboche, apesar da minha insistência em apontar o modo cruel com que ele tratava a filha” (Evaristo, 2016, p. 29-30). Ele usava a sua condição de pai presente, genitor que o romantizavam, para praticar os frequentes estupros.

Lia Gabriel, ao apresentar o personagem-agressor, também pai, não o representa de modo romantizado, mas a metáfora do patriarcado é um forte condicionante para as metáforas que representam esse pai violento. Esse pai que em toda a narrativa é tido como opressor, que frequentemente violentava a mulher, que gostava de ser servido, que causava medo nos filhos e que violentou o próprio filho de dois anos por estar chorando, tivera todas essas ações relevadas quando Lia tenta um entendimento, que só não ocorre de fato, porque vai embora. Nesse ínterim, a tentativa de romantização desse pai frente às suas atribuições sociais está no pensar do feminino em reproduzir que na presença de um pai a criação dos filhos se faz eficaz. E o mais interessante é que se observa um ciclo nesse pensar, que passa da mãe de Lia para ela, representando como o patriarcado se faz presente nos dias atuais e que, por isso, sua desconstrução é necessária.

Em todos os contos, os pais, após a violência narrada, vão embora, um abandono que dos “males, o melhor”, pois mesmo sendo considerado pelo patriarcado essencial na vida dos filhos, a presença deles, enquanto agressores, causa traumas, dores. Contudo, com o abandono por parte desses homens em “Lia Gabriel” e “Aramides Florença”, observa-se a metáfora da invisibilidade, não pelo abandono em si, mas pela consequente impunidade pela justiça, tendo em vista ser um crime sem flagrante ou testemunhas apesar dos gritos e pedidos de socorro das personagens-vítimas.

Em suma, o patriarcado que tem origem no grego e significa pai ou chefe é representado em todos os contos como tal e de modo que tem suas ações em torno desse representar romantizadas com metáforas que se voltam para ele. Assim os personagens-agressores, pelo discurso das personagens-vítimas, são homens e pais que usam dessas atribuições sociais, para ocultar violências. E, em se tratando da linguagem literária, as

metáforas proporcionaram identificar um relacionar de metáforas que levaram a esse entender e que, por se tratar de uma escrita feminina em posição de fala, Conceição Evaristo recria mulheres negras vítimas de violência em personagens femininas porta-vozes da realidade.

5 CONCLUSÃO

O tecer literário em vistas de um escreviver nesta pesquisa está para além do que o cerne canônico prescreveu, assim como a história para análise das metáforas aqui investigadas está para além do que a linguagem construiu. Nesse sentindo, a opção por traçar um percurso investigativo pelo movimento feminista foi de suma importância para compreender como a linguagem dominada por homens, que também dominam o conhecer e os espaços construídos linguisticamente, trabalhou para o silenciamento de mulheres vítimas de violência, ao passo que por esse movimento também se verificou como, partindo da própria linguagem, esse silenciamento pode ser rompido com o poder das metáforas como defende Lakoff (1993) na Linguística, e Ricoeur (1987), (2002) e (2005) no texto literário.

A partir desse olhar pela política filosófica feminista que, ao colocar em debate o quanto a pesquisa feminista possuía uma visão mais representativa da realidade, no sentido mais democrático da palavra, eventos de violência e as emoções femininas frente a esses fenômenos passaram a ser objetos de estudos científicos, logo, espaços como o texto literário possibilitaram a presença feminina, antes restrita aos homens. Além disso, verificou-se como a separação do público do privado permitiu um lento implementar de medidas de proteção à mulher de modo que condicionava além de inúmeras violências fincadas no ambiente doméstico, feminicídios que dificilmente iam a julgamento, o que facilitava o silenciamento das vítimas assim como a propagação de discursos machistas.

Nesse sentido, ao analisar como as relações estão para o poder, observou-se como a linguagem tornou-se instrumento para o patriarcado se consolidar um sistema de opressão à mulher, que vítima, passou a ser culpada em crimes para lavar a honra masculina, que vítima de um agressor, passou a ser vítima de um destino patriarcalmente desenhado por homens para os vitimizar. Contudo, através dessa mesma linguagem que, viva como afirma Butler (2003, 2021), pode ressignificar situações discursivas, verificou-se como as metáforas, enquanto esquemas cognitivos podem assumir esse papel, facilitando o discurso de vítimas de violência, como aponta o estudo de Carneiro (2014). Ou seja, as metáforas são essenciais para além do ficcional romper silêncios.

Nesse ínterim, retomando o percurso investigativo que parte do movimento feminista, dados extraídos de registros jornalísticos foram tomados também como respaldo argumentativo na relação com o que teóricas feministas, como a professora Spender (1985), a jurista Mackinnon (1989), a cientista política Biroli (2014), a socióloga Saffioti (2015) e como as filósofas Anderson (2023), Langton (1993), Butler (2003) e Pateman (1993) discorreram a

respeito da opressão feminina na sociedade partindo das suas áreas de pesquisa. Em seguida, na observação de um dado também jornalístico frente ao número de mulheres negras vítimas da violência doméstica, a atuação investigativa trouxe para a discussão Ribeiro (2018), Moreira (2007), Hooks (2018) e González (2009), teóricas e estudiosas do feminismo negro, retomando a ideia de ressignificação de um pensar feminista despreocupado com a questão racial.

Tais estudos proporcionaram uma fundamentação teórica importante para a verificação do fenômeno da violência no texto literário, o entendendo como espaço que reescreve a realidade, que a vê como parte do processo do representar. Assim, realidades de violência contra a mulher como feminicídios, ciclos da violência doméstica passaram a fazer parte dos enredos. Embora que, assim como a sociedade, esteja impregnado de ideologias que o definem como mais um espaço em que o homem branco heterossexual domina, o movimento feminista também atuou para que os grupos, o outro excluído, ganhasse vez e voz no sistema editorial, o que proporcionou no século XX um destaque à escrita de autoria feminina apesar de tímido frente à escrita de autoria masculina.

Foi nesse caminhar investigativo que a linguagem literária passou a ter total destaque nesta pesquisa, não abandonando o que serviu de respaldo para entender o movimento feminista na busca pelo espaço de fala e por uma linguagem que facilitasse a defesa feminina no que tange a expor suas emoções, que a tornasse insubmissa frente às falas machistas. Foi nesse caminhar que os estudos de Dalcastagnè (2021), Candido (2012), Pietrani (2012) propiciaram uma análise do texto literário em comunhão com o movimento feminista seja na apresentação comparativa de dados da representação feminina no texto literário e como autoria, seja na importância formativa que o texto literário possui, seja na visualização da linguagem literária como um ato político. Nesse sentido, a importância de o sistema editorial facilitar publicações de produções de autoria feminina é um ato não apenas social, mas também político.

Foi nesse analisar que, ao comparar as narrativas de autorias masculina – com as produções de Aranha (2014) e de Amado (2012) – e feminina – com as produções de Almeida (2020) e de Cruz (1972) , identificou-se diferenças quanto à exposição das personagens femininas vítimas de violência, pois, enquanto as personagens dos autores frente às violências não expunham suas emoções seja em falas ou através do foco narrativo, as autoras destacavam nessas personagens, além de falas e focos narrativos embebidos emocionalmente por uma dor que atravessa suas almas embora que ficcionalmente, o homem, os seus agressores, denunciando como esse ser linguisticamente construído age sobre seus corpos, fazendo uso das metáforas para representar esse homem.

Nesse sentido, após analisar outras narrativas que, assim como as de Conceição Evaristo, representam a violência doméstica, iniciou-se o percurso investigativo gancho para a análise das metáforas nos contos selecionados da autora. E apesar da extensão do capítulo destinado à análise dessas narrativas, serviu para, além de enfatizar a importância das autorias femininas para o que temos hoje na literatura, enriquecer a discussão argumentativa desta pesquisa no que tange a representação do personagem-agressor.

Em virtude dos resultados já mencionados compreendidos na investigação, a análise dos contos “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel” se deu, primeiramente, sob o viés literário e sociofilosófico no entendimento da situação narrativa em cada conto, relacionando-os aos dados extraídos dos textos jornalísticos e das teorias feministas com ênfase nas que defendem o feminismo negro, como Ribeiro (2018), Hooks (2018) e González (2020). Entrementes, a visitação aos primeiros romances da autora foi importante para, além de destacar outras obras suas que possuem a representação da violência doméstica à mulher negra, demonstrar como o feminismo negro na produção de Conceição Evaristo se faz latente desde suas primeiras obras de ficção, *Becos da memória* (2018) e *Ponciá Vivêncio* (2017), não sendo diferente da coletânea *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016) que destacou-se no movimento de duplo narrativo que levaram a uma confusão entre realidade e ficção quando a autora apresenta indícios de ser dela a primeira narração, uma mulher negra que ouve outra igual.

A análise dos contos também possibilitou a exposição do que a Conceição Evaristo destaca como gênese da sua escrita que é a escrevivência, em que o viver feminino, negro e pobre, e aqui inclui o dela mesma, é o que conduz o escrever das suas produções, ou seja, na prática é o que o feminismo negro buscou fortalecer para que em todos os espaços, a negra, em posição de fala, assumisse o seu protagonismo.

Ao passo que a análise dos contos se dava, a representação do personagem-agressor chamou atenção diante dos enunciados metafóricos para o denominar com termos mais genéricos como pai, marido, companheiro, homem, pois não possuíam nomes que os definissem, valorizando o discurso da personagem-vítima frente às violências que transgridem o tempo e o espaço com os mesmos agressores. Observou-se que esses homens ficcionalmente representados, pelo discurso das personagens-vítimas, possuíam um movimento narrativo envolto por uma rede de metáforas, o que para Ricoeur (1987) é o movimento vivo da inovação semântica fruto de uma imaginação produtora em que do verbo se tem uma imagem.

Nesse sentido várias imagens foram observadas mediante enunciados metafóricos iniciais que ocultavam outros, exigindo-os. Logo, no primeiro conto, “Aramides Florença”, a

metáfora do príncipe se destaca no desenho idealizado de homem que a personagem esperava para com ele formar uma família e desta metáfora outra conduziu a narrativa, a metáfora da fera. No conto “Shirley Paixão”, inicialmente se destaca a metáfora da proteção que a personagem, assim como Aramides, idealizava do homem que era pai de suas filhas, mas que ocultava a metáfora do monstro. Já no conto “Lia Gabriel”, a metáfora do monstro, de um marido e um pai sempre violento, passa a exigir a metáfora da maldição invisível. Nessas metáforas iniciais, o agressor nos dois primeiros contos é romantizado, resultados do homem construído pelo patriarcado, o que na realidade justifica em muitas relações o ciclo da violência. No terceiro conto, “Lia Gabriel”, uma tentativa de romantização desse homem ocorre também pelo mesmo motivo, porém não parte da personagem-vítima e sim de sua mãe, o que chama atenção para como essa idealização de homem é passada de geração para geração de mulheres.

Das metáforas iniciais dos personagens-agressores pelo movimento narrativo, evidenciaram-se outras, todas relacionadas à violência, em enunciados metafóricos conduzidos pela dor das personagens-vítimas. A metáfora da fera, em “Aramides Florença”, evidencia-se pelas ações desse marido ao corpo da mulher que, tomado pelo ciúme do próprio filho recém-nascido, a estupra para satisfazer-se sexualmente e em uma sequência narrativa que o apresenta como um animal. A metáfora do monstro camuflada, em “Shirley Paixão”, mostra-se quando esse homem e pai, que por anos estupra a filha Seni silenciosamente, é flagrado atacando-a violentamente. Em “Lia Gabriel”, a metáfora da maldição refere-se à lembrança que atormenta Máximo Gabriel em muitos momentos que em desequilíbrio atenta contra si e tenta atacar um monstro invisível que o persegue, o que tira a paz da mãe e das irmãs do mesmo modo quando o pai estava presente; tal monstro era seu pai.

A análise encerra-se quando além dessas metáforas de cada conto mais uma é notada e liga todas a ela, a metáfora do pai que o patriarcado, com todas as suas formas de opressão à mulher, construiu como chefe da família, como um homem que protege os filhos, que lhes dá o sustento, um homem pretendido por muitas mulheres que sonham ter uma família tradicional ou foram ensinadas a sonhar, mas também um homem que, quando contrariada essa autoridade, praticava atos violentos à mãe e aos filhos.

Enfim, foi nesse caminhar investigativo, no encontro de outros caminhos, que as análises se sucederam, num avançar que permitiu o objetivo geral desta pesquisa, analisar a metáfora do agressor nos contos selecionados de Conceição Evaristo, que permitiu verificar como as metáforas têm o poder de facilitar denúncias de violências, embora que no texto ficcional, mas que reescreve a realidade. Muitas realidades as quais a linguagem possibilitou, inclusive por metáforas, estereótipos à mulher, e o silêncio, proteger agressores. Foi nesse

caminhar que se verificou como, também pela linguagem, a ressignificação de discursos machistas pode, inclusive no espaço literário, dar voz para quem por muito tempo se calou, assumindo a culpa do agressor vitimizado pelo patriarcado construído linguisticamente.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA SENADO. **Data Senado divulga pesquisa de violência contra a mulher nos estados e no DF**. 2024. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/02/28/datasenado-divulga-pesquisa-de-violencia-contra-a-mulher-nos-estados-e-no-df. Acesso em: 20 set. 2024.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Eterna Ânsia**. Brasília: Senado Federal, 2020.

ALMEIDA, Rai de; MORALES, Silva Maria. **Dicionário de expressões machistas**. Piracicaba, 2023. Disponível em: https://www.camarapiracicaba.sp.gov.br/documentos/Dicionario_Machista.pdf. Acesso em: 15 out. 2024.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDERSON, E. **Feminist Epistemology and Philosophy of Science**. Tradução Beatriz Sorrentino Marques; Patrícia Ketzer. In: BARBOSA, Eduarda (org.). **Textos selecionados de filosofia feminista**. Pelotas: NEPFIL Online, 2023. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/nepfil/files/2023/07/FF_SIF.pdf. Acesso em: 30 maio 2024.

ARANHA, Graça. **Canaã**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2014.

ARRAES, Jarid. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

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

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

BENJAMIN, Walter. Teses sobre a Filosofia da História. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1993.

BIROLI, Flávia. O público e o privado. In: MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. **Feminismo e Política**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BOTTON, Andressa. "**E o prêmio vai para**...": os estereótipos de gênero nos livros infantis premiados na última década. Porto Alegre, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro, 2003.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio – uma política do performativo**. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinicius (org.). **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 81-92.

CARNEIRO, Monica Fontenelle. **Emergência de metáforas sistemáticas na fala de mulheres vítimas diretas de violência doméstica**: uma análise cognitivo-discursiva. Orientadora: Ana Cristina Pelosi Silva de Macedo. 2014. 303f. – Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2014.

CRAIDE, Sabrina. **Saiba como é a legislação sobre aborto pelo mundo**: em 21 países o aborto é proibido totalmente. 2024. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2024-06/saiba-como-e-legislacao-sobre-aborto-pelo-mundo. Acesso em: 05 mar. 2025.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Compasso binário**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1972.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Compasso binário**. 2. ed. São Luís, 2022.

DELCASTAGNÈ, Regina. Colocar-se em palavras: memórias de um percurso íntimo. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.40, p. 15-28, jul./dez. 2012.

DELCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. **Letras Hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan./abr. 2021.

DEL PRIORE, Del. **História do amor no Brasil**. Paulo: Contexto, 2005.

DOMINGUES. Joelza Ester. **Cinto de castidade**: um mito inventado para ridicularizar a Idade Média. 2019. Disponível em: https://ensinarhistoria.com.br/cinto-de-castidade-um-mito-inventado-para-ridicularizar-a-idade-media/. Acesso em: 20 nov. 2024.

DROWNE, Kathleen; HUBER, Patrick. **The 1920s**: American Popular Culture Through History. Connecticut: Greenwood Publishing, 2004, p. 41

DUARTE, Constância Lima. **Escrevivência**: **identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2023.

ESTAÇÃO CAPIXABA. Traslado dos autos crime, em que é autora a Justiça Pública por seu promotor e Guilhermina Lübk, ré presa. Transcrição e revisão: alunos do Centro Educacional Leonardo Da Vinci. Reprodução autorizada pelo Centro Educacional Leonardo Da Vinci, Vitória, ES, 2004. Disponível em: https://estacaocapixaba.com.br/traslado-de-autos-do-crime-de-que-e/ Acesso em: 11 jan. 2025.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabela Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória** [livro eletrônico]. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

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

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vivêncio**. 3ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2013.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afrolatinoamericano**. Havana, 2009. Disponível em: https://www.patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/GONZAL3.pdf. Acesso em: 05 jun. 2024.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminino afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução Ana Luiza Libânio. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. Disponível: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6969603/mod_resource/content/1/bell_hooks_O_feminismo_%C3%A9_para_todo_mundo_Pol%C3%ADticas_arrebatadoras%20%282%29.pdf. Acesso em: 22 out. 2024.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**. São Paulo: Elefante, 2019. Disponível em: https://libgen.lc/ads.php?md5=423cd1752d198ee51e16d4718ff635d4. Acesso em: 12 jan. 2025.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. **Visível e invisível**: a vitimização de mulheres no Brasil. 4. ed. 2023. Disponível em: https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/visivel-e-invisivel-a-vitimizacao-de-mulheres-no-brasil-4a-edicao-datafolha-fbsp-2023/. Acesso em: 15 set. 2024.

INTEMANN, Kristen. Feminism, Underdetermination, and Values in Science. **Philosophy of Science**, v. 72, n. 5, p. 1001-1012, 2005. Disponível em: https://www.semanticscholar.org/paper/Feminism%2C-Underdetermination%2C-and-Values-in-Science-Intemann/13378677322c8624345febcb722c4a4b97a3b37b. Acesso em: 30 out. 2024.

KUFLA. Rebeca. **Performative Force, Convention, and Discursive Injustice**. Hypatia, 2014. Disponível em: https://r.jordan.im/download/language/kukla2014.pdf. Acesso em: 01 nov. 2024.

LAKOFF, George. The Contemporary Theory of Metaphor. In: ORTONY, Andrew (ed.). **Metaphor and Thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LANGTON, Rae. Speech Acts and Unspeakable Acts. **Philosophy and Public Affairs**, v. 22, n. 4, p. 293-330, 1993. Disponível em: https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/voices.uchicago.edu/dist/9/177/files/2008/01/langtonspeechactsunspeakableacts.pdf. Acesso em: 31 out. 2024.

LIRA, Bruno Carneiro de. **Reflexões linguísticas**. São Paulo: Editorial Editora Paulinas, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio Janeiro, 1998. Disponível em: https://kbook.com.br/wp-content/files_mf/aviacrucisdocorpo.pdf. Acesso em: 27 jun. 2024.

MACKINNON, Catharine. **Toward a Feminist Theory of the State**. Trad. Cambridge. Mass: Harvard University Press, 1989. Disponível: https://wp.ufpel.edu.br/nepfil/files/2023/07/FF_SIF.pdf. Acesso em: 11 ago. 2024.

MACKINNON, Catharine. **Are Women Human? And Other International Dialogues**. Cambridge, MS: Harvard University Press, 2006.

MIGUEL, Luis Felipe. O feminismo e a política. In: MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. **Feminismo e Política**. São Paulo: Boitempo, 2014.

MOREIRA, Nubia. Feminismo negro brasileiro: Igualdade, diferença e representação. In:31° ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 31., 2007, Caxambu. **Anais** [...]. Caxambu: ANPOCS, 2007.

OLIVEIRA, Natália Fontes de. Os condenados da terra: violência doméstica e maternidade em Insubmissas Lágrimas de Mulheres. In: DUARTE, Constância Lima. **Escrevivência: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2023.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PATRÍCIO, Rosana Maria Ribeiro. **Gabriela e as outras**: a representação da mulher em Gabriela, Cravo e Canela de Jorge Amado. 1992. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1992.

PAULA, Adna Candido de; SPERBER, Suzi Frankl. **Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana**: Um diálogo possível. Dourados: EDUFGD, v. 1, 2011.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Fazer e dizer a literatura e a mulher. **Revista Graphos**, v. 14, n. 2, 2012.

PRAZER, Ana Luísa. **No Brasil, 11 milhões de mulheres criam sozinhas os filhos**. 2023. Disponível: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-08/no-brasil-11-milhoes-de-mulheres-criam-sozinhas-os-filhos#. Acesso em: 30 out. 2024.

RAMIREZ, Heloísa Helena Aragão e. Sobre a metáfora paterna e a foraclusão do nome-do-pai: uma introdução. **Mental**, Barbacena, v. 2, n. 3, p. 89-105, nov. 2004. Disponível em

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272004000200008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 02 mar. 2025.

REGO, José Lins. **Menino de Engenho**. Maria Amélia Mello (org.). Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**, São Paulo: Companhia da Letras, 2018. Disponível em: https://professor.pucgoias.edu.br/sitedocente/admin/arquivosUpload/4069/material/Quem%20Tem%20Medo%20do%20Feminismo%20Negro%20-%20Djamila%20Ribeiro.pdf. Acesso em: 15 jul. 2024.

RIBEIRO, Raisa Duarte da Silva. Reflexões sobre o caráter performativo dos discursos de ódio. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 31, n. 1, e90799, 2023.

RICOEUR, Paul. **Cinque lezioni: dal linguaggio all'immagine**. Aesthetica Preprint, n. 66, 2002.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Tradução: Artur MORÃO. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

RICOEUR, Paul. **A crítica e a convicção**. Tradução António Hall. Lisboa: Edições 70, 1995. 254 p. (Biblioteca de filosofia contemporânea).

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad.: Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2015.

SANFELICE. Vinícius Oliveira. **Metáfora e imaginação poética em Paul Ricœur**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

SANTANA, Andreia. **Bell Hooks**: uma grande mulher em letras minúsculas. 2009. Disponível em: https://mardehistorias.wordpress.com/2009/03/07/bell-hooks-uma-grande-mulher-em-letras-minusculas/. Acesso: 11 jan. 2025.

SAUL, Jennifer; DIAZ-LEON, Esa Feminist Philosophy of Language. Trad. Eduarda C. Barbosa; Thaís M.M. de Sá. In: BARBOSA, Eduarda (org.). **Textos selecionados de filosofia feminista**. Pelotas: NEPFIL Online, 2023. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/nepfil/files/2023/07/FF_SIF.pdf. Acesso em: 30 mai. 2024.

SPENDER, Dale. **Man Made Language**. 2. ed. New York: Routledge, 1985. Disponível em: https://pdfcoffee.com/qdownload/spender-dale-man-made-language-pdf-4-pdf-free.html. Acesso em: 01 nov. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia da Letras, 1987, p. 11-40.

TAYLOR, Roger L. **Arte, inimiga do povo**. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad, 2005 [1978].

TOFANELO, Gabriela Fonseca. Violência contra a mulher? A literatura de autoria feminina contemporânea mete a colher. In: SANTOS, Estela Pereira dos; TOFANELO, Gabriela Fonseca; MUZI, Joyce Luciane Correia. **Faces da violência contra a mulher na literatura contemporânea de autoria feminina**. Catu: Bordô-Grená, 2021. p. 73-83. Disponível: https://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/BibliotecaDigital/BibDigitalLivros/TodosOsLivros/Faces-da-violencia-contra-a-mulher-na-literatura-contemporanea.pdf. Acesso em: 23 ago. 2024.

VENDRAME, Maíra Ines. Imigração e gênero: reflexões sobre os estudos migratórios femininos. In: CLIO: **Revista de Pesquisa Histórica - CLIO (Recife. Online)**, v. 41, jan./jun, 2023.