

PPGLL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGUÍSTICA

FL
FACULDADE DE
LETRAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

LIGIA VANESSA PENHA OLIVEIRA

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA
LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: A
CRÔNICA FEMININA E O PROCESSO VIOLETA, DE INÊS
PEDROSA**

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

LIGIA VANESSA PENHA OLIVEIRA

3. Título do trabalho

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: A CRÔNICA FEMININA E O PROCESSO VIOLETA, DE INÊS PEDROSA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 14/04/2025, às 12:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ligia Vanessa Penha Oliveira, Usuário Externo**, em 24/04/2025, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5309370** e o código CRC **9D70DD7A**.

LIGIA VANESSA PENHA OLIVEIRA

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA
LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: A
CRÔNICA FEMININA E O PROCESSO VIOLETA, DE INÊS
PEDROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de doutora em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários
Linha de Pesquisa: Literatura comparada e estudos culturais

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

GOIÂNIA
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Ligia Vanessa Penha
REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA
PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: [manuscrito] : A CRÔNICA
FEMININA E O PROCESSO VIOLETA, DE INÊS PEDROSA / Ligia
Vanessa Penha Oliveira. - 2025.
CLI, 151 f.: il.

Orientador: Prof. Jorge Alves Santana.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, abreviaturas, gráfico, lista de figuras.

1. Inês Pedrosa. 2. Violência de gênero. 3. Representação. 4.
Patriarcado. 5. Literatura contemporânea portuguesa.. I. Santana,
Jorge Alves, orient. II. Título.

CDU 82.091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 12 da sessão de defesa de tese de **LIGIA VANESSA PENHA OLIVEIRA** que confere o título de **Doutora** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **dezesete** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e cinco**, a partir das **quatorze horas e trinta minutos**, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de tese intitulada **“REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: A CRÔNICA FEMININA E O PROCESSO VIOLETA, DE INÊS PEDROSA”**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Jorge Alves Santana** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho** (PPGEL/UFCAT), **Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes** (PPGL/UEMA/UESPI) e **Prof. Dr. Rosicley Andrade Coimbra** (FL/UFG), membro titular externos e **Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva** (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Jorge Alves Santana**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **dezesete** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 18/03/2025, às 10:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canedo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 18/03/2025, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosicley Andrade Coimbra, Usuário Externo**, em 19/03/2025, às 13:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Pereira Camargo, Coordenador de Pós-Graduação**, em 25/03/2025, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ALGEMIRA DE MACÊDO MENDES, Usuário Externo**, em 09/04/2025, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5227584** e o código CRC **9C4B3F75**.

PPGLL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGUÍSTICA

FL
FACULDADE DE
LETRAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA
LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: A
CRÔNICA FEMININA E O PROCESSO VIOLETA, DE INÊS
PEDROSA**

LIGIA VANESSA PENHA OLIVEIRA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Alves Santana (PPGLL/FL/UFG)
Orientador e Presidente da Banca

Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho (PPGEL/FL/UFCAT)

Prof. Dra. Algemira de Macedo Mendes (PPGL/UEMA/UESPI)

Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva (PPGL/FL/UFG)

Prof. Dr. Rosicley Andrade Coimbra (PPGLL/FL/UFG)

*A memória de minha avó
Maria dos Anjos da Penha Oliveira
Saudade constante em mim!*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder coragem, resiliência e determinação para persistir sempre, por nunca me desamparar e guiar-me pelo curso da vida.

Agradeço o apoio dos meus pais, à minha mãe Maria do Socorro Penha Oliveira, obrigada por partilhar comigo a sua sabedoria, o seu tempo, o seu afeto e a sua sensibilidade, percebendo minhas necessidades, minhas angústias e me ajudando a trilhar essa trajetória intelectual mais seguramente. E a meu pai Joaquim Geraldo de Oliveira Filho, pelas manifestações de afeto e de incentivo. À minha irmã Jéssica Larissa Penha Oliveira e meus sobrinhos Heitor Benício Santos Oliveira e Davi Lucas Santos Oliveira, por me fazer rir nos momentos mais difíceis, por serem quem são, e por me amar mesmo nas minhas ausências. A vocês dedico esta tese com amor e admiração.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Alves Santana, por confiar em mim para a construção desta tese quando nem eu mesma acreditava que fosse possível. Obrigada pela paciência, alegria constante e tranquilidade com que conduziu esta orientação, aceitando sempre minhas ideias e as muitas mudanças que ocorreram ao longo desse processo, seu incentivo e suporte foram incríveis.

À minha amiga Francisca Maria de Figuéredo Lima, pela amizade, palavras de conforto, pelas muitas leituras, pelas sugestões, interesse e ânimo nos momentos de maior trabalho. Pela companhia nas caminhadas, pelas conversas e por compartilhar comigo dessa jornada que nos torna melhores a cada dia. Por se fazer sempre presente em todos os momentos alegres e tristes da minha vida.

À minha amiga Alícia Dandara, pela compreensão, pelas conversas e risadas, por sua juventude que me faz querer ser sempre jovem. Por estar sempre pronta de alguma forma a ajudar, por me inspirar a ler mais.

À minhas irmãs de orientação: Jaqueline dos Santos Cunha, Liara Magalhães, Sabryna Thais Silva Nogueira, Wanice Garcia Barbosa e Nicole Garrido Saddi, Maria Eduarda de Azevedo Gusmão e ao irmão de orientação Carlos Andrade Faria Filho, a eles pelo compartilhamento de leituras e olhares, pelas trocas intelectuais, pela partilha de conhecimentos e companheirismo nas angústias da pesquisa.

À minha família de professoras, por me apresentarem o mundo da literatura, minhas Marias: Maria dos Anjos Penha Oliveira, Maria Eliana Penha Oliveira, Maria Edileuza Oliveira dos Santos e Maria de Jesus da Penha Oliveira. Aos meus tios José da Penha Oliveira e Geraldo Alves de Oliveira, que me oportunizam risadas e ensinamentos sempre que estão presentes, aos meus primos, primas e afilhados por me proporcionarem sempre momentos de muitas risadas e diversão que, por vezes, me permitiram ocasiões de ataraxia.

Aos meus professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, em especial aos da área de Estudos Literários, por proverem seus ensinamentos, os quais fundamentaram o desenvolvimento desta tese. Agradeço também à Vera Lúcia que sempre foi muito solícita em retirar minhas dúvidas sobre as etapas deste processo e aos demais funcionários da secretaria do PPGLL da UFG.

Aos professores Flávio Pereira Camargo e Ulysses Rocha Filho, pelas leituras e contribuições valiosas a esse texto que agora apresento, quando ainda estava em fase de qualificação.

Também agradeço aos amigos professores: Emanuel Pires, Solange Moraes, Sanatiana Gomes, Antônia Miramar, Natércia Garrido, Rosângela Veloso, Cláudia Mota, Marcus Vinicius, Yasminne Nunes, Keiliane Araújo, Jonas Albuquerque, Rute Lages, Eloilma Pires, Andressa Sousa e demais integrantes do Núcleo de Pesquisas LAMID/UEMA, do qual ainda faço parte, apesar das ausências. É onde reflito e experiencio não apenas sobre as pesquisas, mas sobre as trocas, os diálogos e os afetos como em poucos lugares.

Agradeço aos professores dos cursos de Letras da Universidade Estadual do Maranhão, especialmente às professoras Noeme Cunha Pereira e Maura Rejanne Amaral Rodrigues Amorim, minhas orientadoras no projeto de TCC e no TCC, respectivamente. Também agradeço aos professores do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí, em especial a professora e pesquisadora Algemira de Macedo Mendes, que faz parte das duas instituições, me apresentou Literatura Portuguesa contemporânea em uma disciplina e contribuiu para a construção da minha dissertação, me orientou desde a iniciação científica até o mestrado.

Ao meu amigo Prince, meu doguíneo, como diz Jorge, por me apoiar emocionalmente, me acompanhar nos passeios de distração e se fazer presente nas reuniões de orientação.

Aos membros da Revista de Letras Juçara, com os quais aprendo sempre.

À CAPES, pelo fomento da bolsa que me permitiu dedicação à pesquisa que agora apresento.

Aos alunos que já tive e aos que ainda terei, a sala de aula continua a ser refúgio para mim; nela faço amigos, ensino e aprendo, cuido e sou cuidada, compartilho histórias e conheço novas. Já chorei e já fui muito feliz nesse espaço que me permite sempre a reinvenção.

A todos aqueles que me atravessaram nessa jornada, que partilharam de si e levaram um pouco de mim, que me presentearam com textos ou leram os que eu indiquei, aos que foram gentis e aos que por algum motivo não foram, aos que sabem quem são e aos que ainda estão se descobrindo. A todos aqueles que fazem da minha vida uma grande rodovia e, tal como uma estrada: possui aberturas, desvios de rota, viagens tranquilas ou dias chuvosos em que a pressa tem que esperar para seguir, pois o sol sempre renasce e os fluxos continuam em direção ao horizonte ou até o final do arco-íris.

Muitíssimo obrigada!

O nome dele era privilégio, mas o dela era possibilidade. A história dele era a mesma velha história de sempre, mas a dela era uma nova história – sobre a possibilidade de mudar uma história que continua inacabada, que inclui todos nós, que tem tanta importância, que vamos assistir, mas também vamos relatar, nas semanas, meses, anos e décadas vindouros (Solnit, 2017, p. 71).

Pois que toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício (Barreiro *et al*, 1974, p.09).

No fim, descobriremos que a vida, a nossa própria vida, não estava exactamente no lugar onde pensávamos. Descobriremos que aquilo que somos avança cegamente sobre nós, sem se deter no que pensamos. Ou que pensamos muito para lá do que pensamos. Desde o primeiro conto, uma descida aos inferos secretos de um bem sucedido executivo, obcecado com a segurança, caminhamos sobre uma silenciosa paisagem de ruínas e precipícios, agigantados pelo poder contrastante das palavras solares, límpidas que os desenham (Pedrosa, 2005, p. 125).

O círculo do tempo para numa nova idade barroca, trabalhamos o supérfluo, a ideia de arte vale mais do que a arte, a ideia de cultura separa-se da cultura possível e particular de cada um, em rendilhados infinitos, citação da citação da citação, fragmento do fragmento do fragmento, intermitências de luz cosidas em brocados de sombra, a religião da ironia substituindo perfeitamente a religião dos deuses (Pedrosa, 2008, p. 25).

RESUMO

Esta pesquisa examina as definições de violência de gênero e representação feminina nas obras *Crônica Feminina* (2005) e *O Processo Violeta* (2019), ambas escritas pela contemporânea portuguesa, Inês Pedrosa. A partir dos estudos de gênero e da crítica literária feminista, consideram-se os trabalhos de Eurídice Figuerêdo (2020), Elaine Showalter (2002), Heleieth Saffioti (2015), Gayatri Spivak (2010), Judith Butler (2017) e Pierre Bourdieu (2010), e também as reflexões sobre violência de gênero, encontradas em distintas áreas de investigação como a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia e o Direito. A abordagem de pesquisa empregada envolve a exploração de teorias de gênero, violência e representação feminina. Além disso, inclui a análise das narrativas escolhidas, conduzida por meio de estudos comparativos originados de pesquisa bibliográfica. Anota-se como resultados que, embora provenham da mesma autoria, as narrativas apresentam diversas perspectivas imagéticas sobre a violência sofrida pelas mulheres na historiografia literária contemporânea portuguesa. Assim, apresentam-se as obras da autora portuguesa, sua recepção nas academias, discutem-se conceitos de gênero, violência de gênero, representação e micropolíticas.

Palavras-chave: Inês Pedrosa. Violência de gênero. Representação. Patriarcado. Literatura contemporânea portuguesa.

ABSTRACT

This research examines the definitions of gender violence and female representation in the literary works *Crônica Feminina* (2005) and *O Processo Violeta* (2019), both written by Portuguese contemporary Inês Pedrosa. Based on gender studies and feminist literary criticism, we consider the works of Eurídice Figuerêdo (2020), Elaine Showalter (2002), Heleieth Saffioti (2015), Gayatri Spivak (2010), Judith Butler (2017) and Pierre Bourdieu (2010), as well as the reflections on gender violence found in different areas of research such as Anthropology, Sociology, Psychology and Law. The research approach employed involves exploring theories of gender, violence and female representation. It also includes an analysis of the chosen narratives, conducted by means of comparative studies originating from bibliographical research. The results show that, although they come from the same author, the narratives present different perspectives on the violence suffered by women in contemporary Portuguese literary historiography. Thus, the works of the Portuguese author are presented, as well as their reception in academia, and concepts of gender, gender violence, representation and micro-politics are discussed.

Keywords: Inês Pedrosa. Gender violence. Representation. Patriarchy. Contemporary Portuguese literature.

RESUMEN

Esta tesis doctoral examina las definiciones de violencia de género y la representación femenina en las obras *Crónica Feminina* (2005) y *O Processo Violeta* (2019), ambas escritas por la contemporánea portuguesa, Inês Pedrosa. A partir de los estudios de género y de la crítica literaria feminista, se consideran los trabajos de Eurídice Figuerêdo (2020), Elaine Showalter (2002), Heleieth Saffioti (2015), Gayatri Spivak (2010), Judith Butler (2017) y Pierre Bourdieu (2010), y también las reflexiones sobre violencia de género, encontradas en distintas áreas de del conocimiento como la Antropología, la Sociología, la Psicología y el Derecho. El abordaje de investigación empleado involucra la exploración de teorías de género, violencia y representación femenina. Además, incluye el análisis de las narrativas seleccionadas, dirigido por medio de estudios comparativos originados de la investigación bibliográfica. Se señala como resultados que, aunque provengan de la misma autoría, las narrativas escogidas presentan diversas perspectivas imagéticas sobre la violencia sufrida por las mujeres en la historiografía literaria contemporánea portuguesa. Por lo tanto, se exponen las obras de la autora portuguesa, su recepción en las academias, se discuten los conceptos de género, de violencia de género, de representación y de micropolíticas.

Palabras clave: Inês Pedrosa. Violencia de género. Representación. Patriarcado. Literatura contemporánea portuguesa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gráfico UMAR	50
Figura 2 - Gráfico da evolução das vítimas - RVSP	51
Figura 3 - Gráfico - Tipos de Violência	52
Figura 4 - Capa de "Crônica Feminina"	86
Figura 5 - Capa de "O Processo Violeta"	103
Figura 6 - O cão Andaluz	122

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1 A NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA	17
1.1 As narrativas pedrosianas	25
1.2 Recepção crítica das obras de Inês Pedrosa.....	34
1.3 Vozes que calaram, mas produziram eco nas leituras pedrosianas.....	38
2 CONFIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO	47
2.1 Índices e tipologias de violência contra a mulher	47
2.2 Violências de gênero	59
2.3 Micropolíticas: naturalização das violências na literatura.....	72
3 DA CRÔNICA AO ROMANCE PEDROSIANO: A VIOLÊNCIA ASSENTE.....	83
3.1 O gênero crônica	83
3.1.1 Crônicas pedrosianas e as violências.....	86
3.2 O Processo Violeta	103
3.2.1 A história dentro da estória	105
3.2.2 Clarisse, a mulher ingênua ou esperta?.....	115
3.2.3 Ana Lúcia, insânia ou lúcida?	120
3.2.4 Violeta, transgressora ou apaixonada?.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	142
ANEXOS.....	150

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Aos homens, admite-se-lhes não só que nunca cresçam (desde que usem gravata e o burocrático verbo <<implementar>>, para que não se dê por isso), como que tenham uma meia-idade infinita: a partir dos quarenta até aos setenta (Pedrosa, 2005, p. 39).

A adoração da mãe de Ana Lúcia pelo filho primogênito não tinha qualquer hipótese de fronteira nacional; ele estaria sempre certo, a filha estaria sempre errada e, caso a inversa fosse inequívoca, ela teria necessariamente um privilégio a descontar para que o rapaz continuasse a merecer a sua preferência (Pedrosa, 2019, p. 43).

As epígrafes que introduzem esta seção são, respectivamente, das obras, *Crônica feminina* (2005) e *O processo Violeta* (2019), da escritora portuguesa Inês Pedrosa, e das quais fazemos aqui uma leitura analítica que perpassa as definições de gênero, violência, representação e micropolíticas.

Embora se constitua um problema que atravessa gerações e esteja cada vez mais imbuído na sociedade, a violência de gênero é ainda espaço para discussões literárias, pois sua ausência nessa perspectiva é notável, e essa lacuna precisa ser, se não preenchida, ao menos dirimida. Esta pesquisa move-se no sentido de analisar as definições de violência de gênero e representação feminina nas obras, *Crônica Feminina* (2005) e *O Processo Violeta* (2019), da escritora portuguesa Inês Pedrosa.

Ao iniciarmos as análises sobre a produção ficcional de Inês Pedrosa, chamou-nos atenção a presença das violências de gênero em vários livros da autora, a começar do primeiro romance, *A instrução dos amantes*, publicado em 1992. Nesta obra, o elemento já prefigura no enredo, em que uma personagem sofre um episódio de abuso: “a Cravo e Canela estrebuchava debaixo do bruto corpo do Traficâncias, que tentava violá-la ali mesmo, em cima da mota, à entrada da garagem do 41...” (Pedrosa, 1992, p. 08).

A mobilização para esta pesquisa dá-se também por analisar a construção da história das mulheres por meio dos estereótipos institucionalizados na historiografia literária, a partir de um recorte das obras de Inês Pedrosa sob a estética feminista. Por meio disso, intentamos compreender o que essa ausência de representação ou a representação de maneira estereotipada poderia suscitar, bem como entender em que medida diferentes perspectivas sociais influenciariam essa representação da violência de gênero na literatura portuguesa contemporânea.

Desse modo, discutiremos sobre o contexto cultural e sociopolítico que as obras pedrosianas apresentam e nos quais foram elaboradas. Além disso, relacionaremos as analogias decorrentes das sociedades patriarcais representadas nas obras de Inês Pedrosa através da figuração de mulheres pertencentes a espaços históricos e literários.

Para a escolha do *corpus* de investigação, obedecemos ao critério temático: narrativas pedrosianas que tratassem de forma significativa das violências contra a mulher em diferentes contextos. Neste sentido, elencamos a obra *A crônica feminina* (2005), em que Inês Pedrosa nos apresenta sua experiência enquanto jornalista e também observadora dos papéis sociais, pois “sua trajetória literária acabou por modelar uma sensibilidade estruturada na vivência da escrita e da realidade social” (Laguardia, 2011, p. 06). Desse modo, sua escrita manifesta-se, constantemente, apontando e questionando os tratamentos, as violências, as condutas nos divergentes tratamentos direcionados aos gêneros, o que a faz comprometida com o seu tempo.

A obra mais recente de Inês Pedrosa, *O Processo Violeta* (2019), é nosso outro objeto de investigação e compreende personalidades da história e da ficção, que são trazidas ao contexto português como exemplos. São mulheres que não tinham idade para consentir qualquer tipo de relação, no entanto, foram por muito tempo obrigadas a “consentir” em uniões matrimoniais e relações de subordinação pela sociedade da qual faziam parte, sofrendo inúmeras violências que por vezes são vistas de modo naturalizado na sociedade lusitana. Inês Pedrosa ressignifica a voz dessas mulheres colocando em exposição as muitas vozes femininas envolvidas na historiografia literária ocidental, em particular as que não se legitimaram historicamente.

Entendemos as obras de Inês Pedrosa como a representação figurada dos silêncios que acompanham a história das mulheres, através da exposição da vivência de personalidades e personagens que tiveram sua vida íntima revelada, seus sentimentos questionados e suas experiências inferiorizadas ao longo do tempo. A hipótese de leitura das narrativas selecionadas foi a de que, apesar de partirem da mesma autoria, contemplam diferentes perspectivas de representação das violências às quais são acometidas as mulheres na historiografia literária contemporânea portuguesa.

Ressaltamos que foi necessário adotar um enfoque mais interdisciplinar, que compreende os Estudos Culturais e considera que estes “estão necessariamente e profundamente implicados em relações de poder e são partes dos próprios circuitos que buscam descrever” (Johnson, 2006, p.51), em virtude de a temática abordada contar com um significativo referencial especulativo em outras áreas de estudo e, apesar de sua complexidade, a violência de gênero ainda ser pouco discutida teoricamente nos estudos literários.

A metodologia de pesquisa utilizada consiste na discussão de teorias de gênero, violência e representação feminina, bem como na leitura analítica das narrativas selecionadas, por meio de estudos comparativos que se constituem através de pesquisa bibliográfica desenvolvida sobre as temáticas pertencentes às teorias da literatura, história e ficção.

Esta tese está estruturada conforme o que segue: no primeiro capítulo apresentamos um breve histórico de como atualmente se elabora a literatura portuguesa contemporânea, considerando a apresentação das obras que constituem o *corpus* da investigação, bem como da produção de Inês Pedrosa e de sua recepção nas análises literárias. Neste capítulo ainda evidenciamos a intertextualidade que se confere nas obras pedrosianas através da figuração de personagens e personalidades que foram silenciadas na historiografia literária.

Considerando os relatórios mais recentes da violência contra a mulher no âmbito nacional e internacional, é salutar a discussão da temática para os estudos literários, desse modo, o segundo capítulo constitui-se numa reflexão que contempla o aporte teórico adotado neste estudo, discutindo conceitos importantes para a análise do *corpus* nos capítulos seguintes, como as definições de gênero, violência de gênero, representação e micropolíticas. Assim, apresentamos ainda uma leitura analítica das micropolíticas convencionadas nas obras de Inês Pedrosa que contemplam personagens femininas. Além disso, observaremos como a representação das violências de gênero tem figurado nas obras literárias e como isso contribui para a reprodução de estereótipos e preconceitos na literatura ocidental. Objetiva-se com esse capítulo explorar como as estruturas do ambiente de trabalho escolar/universitário e mesmo a comunidade colaboram para a reprodução de preconceitos na literatura, tendo em vista que as obras pedrosianas selecionados apresentam essas personagens.

No capítulo 3 apresenta-se uma análise das narrativas laboradas por Inês Pedrosa, a saber: *Crônica Feminina* (2005) e *O processo Violeta* (2019). Nesse capítulo, envolve-se na análise a representação das violências sexuais, domésticas, no campo de trabalho e mesmo em ambientes coletivos, como a rua, evidenciando que, infelizmente, as mulheres não estão seguras e que, a representação de suas vivências e mostra dessas violências na literatura se faz necessária para o seu reconhecimento em todas as áreas.

Ao concluir nossa trajetória epistêmica, apresentamos as considerações finais, que sintetizam as análises comparativas realizadas ao longo dos capítulos. Com esta investigação, almeja-se ampliar a busca e a análise teórica das manifestações de violência na literatura portuguesa contemporânea, na literatura brasileira e em outras áreas do conhecimento.

1 A NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós que as constituímos como objeto de nossa compreensão (Hutcheon, 1991, p.135).

A Literatura Portuguesa caracteriza-se contemporaneamente por uma diversidade de temáticas e estilos literários. No romance, contribuem para enriquecer a literatura lusófona autores como José Saramago, António Lobo Antunes, Valter Hugo Mãe, Teolinda Gersão, Lídia Jorge e Inês Pedrosa, entre outros.

Atualmente, há uma tendência para a reflexão das questões sociais, políticas e culturais, ponderando-se sobre os desafios enfrentados pela sociedade portuguesa; nas narrativas, isso tem se voltado também para os dilemas universais. Há, ainda, uma valorização da linguagem e da experimentação narrativa, com a utilização de diferentes estruturas e técnicas literárias.

O romance contemporâneo em Portugal também tem explorado as relações interculturais, o passado histórico do país e a identidade nacional. Essa diversidade contribui para sua projeção internacional, uma vez que o romance português contemporâneo se destaca por sua originalidade, profundidade e capacidade de emocionar leitores em todo o mundo, pois alguns escritores portugueses têm buscado retratar a realidade e provocar reflexões sobre a condição humana.

Compreendemos que a Revolução de Cravos (1974), apesar do silêncio criativo que se deu durante alguns anos após este marco para o romance português contemporâneo, este que já estava estabelecido antes mesmo da inquietação sobre a definição do pós-modernismo, porém, não teve uma absorção tão imediata.

A priori, é mister considerar-se a definição de pós-modernismo e como suas características podem ser visualizadas no romance português contemporâneo. Para perceber como essa tipologia do gênero se abrigou no cenário literário português, faz-se necessária a investigação do que é a literatura pós-modernista e o que envolve esse período historicamente compreendido como pós-moderno.

A aproximação entre os dois, contudo, encontra-se apenas no plano fônico; conforme a obra *Post-Modernismo no romance português contemporâneo* (2002), de Ana Paula Arnaut, o primeiro comportaria o espaço da literatura, enquanto ao segundo é reservado o domínio sociopolítico-cultural. Essa diferenciação se faz útil, uma vez que é partindo da delimitação do

campo de origem que será possível compreender as particularidades do romance português contemporâneo.

Segundo Arnaut (2002), apesar de suas definições serem distintas, os dois períodos estão imbricados, pois “a pós-modernidade, relativa a um mais amplo domínio sociopolítico-cultural e outra, o pós-modernismo, atinente ao mais restrito domínio da literatura que, como não podia deixar de acontecer, se encontra inserido no primeiro” (Arnaud, 2002, p. 355). Importa-nos entender também em que consiste a terminologia literatura pós-moderna, mas, inicialmente, é imperativo chegar a um consenso, determinando se esta converte-se em uma continuação do modernismo ou se é uma ruptura com o passado, para, posteriormente, apontar suas características.

No texto *Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo* (2010), Ana Paula Arnaut reitera que há uma falta de consenso sobre a terminologia, uma vez que se deve observar em torno do que se situa sua utilização:

[...] em primeiro lugar, estabelecimento de fronteiras relativas às áreas a que se reporta. Daí a utilização quase sempre sinonímica dos termos *Post-Modernismo* e *Post-modernidade*, independente da referência à Literatura (domínio para o qual preferimos o primeiro) ou a uma determinada época histórica e social. Em segundo lugar, a dificuldade reside na delimitação *a quo* de ambos os períodos. Em terceiro lugar, e intrinsecamente ligado ao ponto anterior, põe-se a questão das relações estabelecidas com o passado: continuidade? ruptura? continuidade e ruptura? (Arnaud, 2010, p. 130).

O mundo ocidental, nas primeiras décadas do século XX, apresentava-se marcado por mudanças profundas em diferentes setores: econômico, político, social e cultural. Movimentos operários, guerras, revoluções e crise econômica conviviam, lado a lado, com o surto da industrialização e de importantes invenções, como o automóvel, o avião e o cinema.

A começar pelo modernismo, este foi um movimento artístico e literário principiado em meados do séc. XX, com o intuito de romper com o conservadorismo (parnasianismo, simbolismo e a arte acadêmica), a libertação estética, a experimentação constante e, principalmente, a independência cultural. Essa abertura estava ligada aos movimentos de vanguarda que se firmavam à época na Europa.

As vanguardas europeias surgem, nesse contexto, como movimentações artísticas que ocorreram por toda a Europa no século XX. O termo vanguarda é oriundo da expressão '*avant garde*', que significa estar à frente, e essa definição expressa o que foram esses movimentos. Ebulições artísticas à frente de seu tempo, que contemplaram as artes plásticas, a literatura, a

música e o teatro. Os vanguardistas romperam bruscamente com a produção artística e o senso estético que se fazia na Europa à época.

Eles produziam arte para lutar pela liberdade de expressão através da transformação de como a arte pode ser feita e entendida em suas obras. Esse movimento teve início na Europa, mas influenciou o mundo todo. A arte, antes das vanguardas, considerava a ideia mimética de representação da realidade, refletindo isso como padrão estético que julgava artístico tudo aquilo que o artista produzia em termos de reprodução do real. Desse modo, valorizava-se a ordem, o equilíbrio das formas e sua sobriedade.

A partir da ampliação do movimento vanguardista, a mimesis antes representada por meio da arte foi desconsiderada, dando espaço para o seu total oposto, por esse motivo, durante algum tempo os vanguardistas foram incompreendidos.

Seu surgimento se deu quando o mundo passava por grandes transformações, quando tinha acabado de presenciar a revolução industrial de 1940, também nasce em meio à 1.^a guerra mundial e à ascensão de ideologias como o fascismo e o nazismo, que começavam a ser difundidas. As mudanças pelas quais o mundo passava se refletiam nas obras artísticas, ora as contestando, ora as ratificando. Todas as vanguardas negavam a lógica estabelecida e beiravam o absurdo. Podemos destacar, por sua relevância, movimentos de vanguarda conhecidos, como futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo.

Ainda que as vanguardas europeias sejam mais conhecidas através das artes como pinturas e esculturas, tratam-se de movimentos artísticos e culturais amplos e que atravessaram diversas categorias de arte, entre elas, a literatura. Conforme a premissa de cada vanguarda, essa se manifestou de uma maneira na literatura. No texto *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985), Fredric Jameson pontua sobre a estética modernista:

[...] a estética da modernidade estava, de certo modo, organicamente vinculada à concepção de um eu singular e de uma identidade privada, uma personalidade e uma individualidade únicas das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, singular e inconfundível (Jameson, 1985, p. 19).

Em *A Literatura Portuguesa* (1970), Massaud Moisés, em sua classificação das correntes e movimentos literários, alude ao Modernismo em Portugal, observando que este surge a partir da publicação da revista *Orpheu*, cujo primeiro número corresponde ao primeiro trimestre do ano de 1915 e conta com contribuições, na poesia, de jovens como Fernando

Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, Almada Negreiros, Rui Coelho, Tomás de Almeida, Alfredo Guisado e outros (Moisés, 1970, p.285). Esses autores:

De acordo com ideias estetizantes e confessadamente esotéricas, põem-se a criar uma poesia alucinada, chocante, irritante, irreverente, com o fito de provocar o burguês, símbolo acabado da estagnação em que se encontra a cultura portuguesa. A poesia, elevada ao mais alto grau, entroniza-se como a forma ideal de expressar o espanto de existir, e sintetiza toda uma filosofia de vida estética, sem compromisso com qualquer ideologia de caráter histórico, político, científico ou equivalente. A aderência ao modernismo significa, pois, o rompimento com o passado, inclusive em sua feição simbolista (Moisés, 1970, p. 286).

Em um segundo momento do movimento modernista em Portugal, denominado de Presencismo, devido à revista literária *Presença*, publicada pela primeira vez em 1927, Moisés (1970), reflexiona sobre a ampliação do primeiro movimento, inclusive, buscando nele a crítica que se fazia ao domínio burguês e acrescentando a anteposição anárquica do individual ao social “a instituição a qualquer verdade objetiva ou racional, o ‘mistério’ ao realismo fotográfico, etc.” (*idem*, p. 306). Os autores constituintes desse movimento (José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho Fonseca, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro, e outros), preconizam a literatura enquanto espaço de arte e defendem:

O primado da ‘literatura viva’ sobre a ‘literatura livresca’[...] Em busca duma ‘literatura original, viva, espontânea’, associam-se a metafísicas e abstratas concepções de arte, embora submetidas a rigoroso crivo crítico. Ao mesmo tempo, ‘descobrem’ e divulgam alguns escritores europeus, como um Proust, um André Gidé, um Apollinaire, um Jean Cocteau, um Max Jacob, um Valéry, um André Salmon, um Pirandello, um Reverdy, etc. (Moisés, 1970, p. 308).

Em uma terceira vertente modernista portuguesa, inspirada pelas tendências em voga nos anos 1940, Neo-Realismo e Surrealismo, surgem novas revistas que tentam a divulgação literária e bebendo das fontes anteriores “esses últimos anos têm sido verdadeiramente de esplendor para a ficção em Portugal, quer pela quantidade, quer, sobretudo, pela qualidade das obras aparecidas” (Moisés, 1970, p. 326-327), assim, autores como Urbano Tavares Rodrigues, José Cardoso Pires, Rogério Freitas e Augusto Abelaira são representantes desse momento.

Nesse momento, também se mostram as prosadoras, mulheres, que passam a escrever “refletindo um afã de altitude estética que só certas condições modernas permitiram à mulher” (Moisés, 1970, p. 327). Podemos citar dentre as representantes desse momento: Maria Lamas, Maria Archer, Maria da Graça Freire, Celeste Andrade, Pina Graça de Moraes, Irene Lisboa, Fernanda Botelho, Agustina Bessa-Luís e Maria Judite Carvalho (Moisés, 1970).

Notamos que o movimento modernista não sofreu transformações rápidas com a chegada do Pós-modernismo. A mudança ocorreu de forma contínua e progressiva, incorporando o novo e não encerrando um para o nascimento de outro, como pontua Arnaut (2002):

Esta nova corrente literária post-modernista desenvolve-se simultaneamente numa linha de ruptura e de continuação da estética modernista cujo início, de modo relativamente consensual, com ligeiras oscilações de um para outro autor, remonta a 1915, ou à geração de Orpheu. (Arnaut, 2002, p. 74).

Apesar da força do movimento literário modernista, a sua base se encontra nas artes plásticas, destacando-se a pintura. Era um movimento já discutido por alguns escritores, mesmo antes de 1945, e naquela época já era entendido como obsoleto, não atendendo às demandas da época. Diante disso, alguns escritores tomaram a iniciativa de fazer surgir um novo movimento, o pós-modernismo, que causou estranhamento entre muitos, mas essa adversidade foi positiva, revelando-se um novo período cheio de inovações. Inúmeras e vantajosas foram as discussões sobre a definição do termo pós-modernismo e o que se nota é que, após a virada do século XIX para o XX, grandes são as mudanças no cenário mundial que influenciaram também a literatura.

Para Jean-François Lyotard (2009, p. XV), a condição pós-moderna designa “[...] o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX”. Nesse sentido, ressaltamos que a literatura no pós-modernismo tende a apresentar o próprio processo de construção da obra de maneira mais evidente, contudo, essa metaliteratura não é um fenômeno restrito à literatura pós-modernista, visto que produções desse tipo são encontradas desde o século XVIII. Segundo o mesmo autor:

[...] legitimando o saber por um metarrelato, que implica uma filosofia da história, somos conduzidos a questionar a validade das instituições que regem o vínculo social: elas também devem ser legitimadas. A justiça relaciona-se assim com o grande relato, no mesmo grau que a verdade. (Lyotard, 2009, p. XVI).

Sua postulação nos faz refletir sobre as verdades literárias que foram, durante muitos anos, disseminadas por diferentes meios, os metarrelatos, nesse sentido, além de corroborar um saber podem também questionar, e mesmo invalidar, alguns equívocos propagados em outros tempos. Lyotard resume da seguinte forma: “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (2009, p. XVI).

Assim, a função de narrar na pós-modernidade submerge às grandes narrativas cheias de grandes perigos, heróis, enredos que induzem a um final espetacular; ao invés disso, ela se espalha dentre elementos de linguagem narrativos diversificados. A narrativa, contudo, não deixa de ser denotativa, prescritiva, descritiva, entre outras coisas.

Linda Hutcheon (1991) destaca o que seria o empreendimento pós-moderno na literatura. Ela afirma que este “ultrapassa as fronteiras da teoria e da prática, muitas vezes envolvendo uma na outra e uma pela outra” (1991, p. 123), assim, a literatura pós-moderna ou contemporânea não se trata de uma literatura acomodada às formas do romance tradicional. Segundo Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1991, p. 19). Entendemos que este é um prolongamento do modernismo, e concomitantemente falseia-o, na medida em que o revisita ironicamente, de maneira perspicaz. Assim, segundo ela:

[...] o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ – um enorme palavrão de três letras [...] a relação do pós-modernismo com o modernismo é contraditória [...] ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos (Hutcheon, 1991, p. 36).

Nessa perspectiva, apreendemos que o pós-modernismo se apresenta mais do que somente como uma escola literária ou um movimento artístico, é um fenômeno, um acontecimento histórico e também político e econômico, uma vez que grande parte dessas produções se e é designa lançada ao mercado. As formas e delimitações dos temas desenvolvidos no romance pós-moderno, principalmente dos enredos históricos não foram descartados, foram tão somente ampliados através dos distanciamentos provocados pela ironia. O que Linda Hutcheon (1991) assinala é a precisão de se idealizar uma nova teoria que contemple os produtos culturais contemporâneos, uma teoria que não seja imóvel, que dê entrada às inclusões e apropriações diversas, assim como é construída a maioria das produções da atualidade.

Assim, tendo como cenário da problematização pós-moderna a história, e reconhecendo que o passado, tal como defendeu Humberto Eco em *Entre a mentira e a ironia* (2006), “não pode ser realmente destruído, pois sua destruição conduziria ao silêncio”, esse cenário precisa ser reavaliado sem inocência, partindo de tons irônicos. Destacamos aqui a fala de Gobbi, que, em *A ficcionalização da História: Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*, reafirma o pensamento de Eco sobre o romance português:

É preciso enfatizar, ainda, [...] que esta recuperação do passado – um dos grandes motes do romance português na contemporaneidade – faz-se via de regra, de forma paródica, na medida em que este passado é lido a uma distância que permite a ironia, lançada, o mais das vezes, para a referida (e quase onipresente) mitologia lusíada. (Gobbi, 2011, p. 19).

Ao reaver os acontecimentos passados é inevitável a utilização da paródia enquanto fomentadora desta discussão, pois, tentando entender o que passou buscamos, além de palavras, ideias do presente – e estando no presente – a nossa tendência é fazer comparações dos diferentes contextos.

Seguindo a reflexão de Gobbi, ela constata que a paródia é “uma repetição alargada com diferença crítica que permite uma abordagem igualmente crítica e produtiva da tradição, fundada no jogo irônico” (Gobbi, 2011, p. 49), ou seja, a ironia permite que se critiquem os padrões estabelecidos como positivos – endógenos, patriarcalistas – e através dela as mulheres podem contar o seu lado da história.

Na sociedade contemporânea que se faz presente na ficção há uma desintegração que também é inerente à paródia, pois, na medida em que ela se coloca com impertinência à frente dos comportamentos e convenções que foram estereotipados ao longo dos anos, ela desconstrói mitos justificados na sociedade patriarcal.

Em seu estudo intitulado *A ficção portuguesa entre a revolução e o fim do século* (2004), Carlos Reis faz-nos refletir sobre a ficção contemporânea portuguesa, depreendendo que esta deu maior destaque aos dramas de guerra, sejam eles coletivos ou individuais, além de explorar a condição pós-colonial e refletir sobre as identidades inseridas no contexto de mudanças de fronteira, explicitando que:

A evolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX acha-se balizada por dois marcos cronológicos e, mais do que isso, por aquilo que eles significam na consciência coletiva que os assimila: pela Revolução de 25 de Abril de 1974, acontecimento histórico com profundas implicações no plano da criação literária em geral; e pelo fim do século propriamente dito, tendo em atenção o que significou de consciência mais ou menos nítida (e algumas vezes expressamente problematizada) de uma dupla passagem para outro tempo, para o século seguinte e para o novo milênio que com ele veio. De um ponto de vista periodológico – e mesmo sendo prematuro, com o escasso distanciamento de que dispomos, estabelecer aqui dominantes irrefutáveis – este último quartel do século é fortemente marcado, nalguma da ficção portuguesa, pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas (Reis, 2004, p. 16).

Uma vez destacadas as influências para a literatura contemporânea portuguesa como a conhecemos hoje, é preciso destacar suas particularidades. Dessa literatura contemporânea ou

pós-moderna sobressaem-se alguns aspectos caracterizadores, como o hibridismo de gênero e a decorrente fluidez genológica, a polifonia, o apagamento do personagem principal ou sua fragmentação, além da perda da narratividade. Arnaut (2011) também reflete sobre o que distingue a nova literatura de outras já postas, afirmando que:

Da nova literatura sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de gêneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e periodológicos (Arnaut, 2011, p. 131).

Gabriela Silva, em seu artigo *A novíssima Literatura portuguesa: novas identidades de escrita* (2016), aponta ainda que esta apresenta:

Construções diferentes em seus aspectos constitutivos [...] configura-se como uma nova visão do sujeito português, não através da representação de personagens que tragam em sua constituição traços típicos de identidade, mas pela forma como tratam a memória cultural pertencente ao mundo todo (Silva, 2016, p. 20).

Destacamos a narratividade que, assim reinventada, é uma das características do pós-modernismo, passando o homem ou a mulher a ser o centro do objeto literário, ou seja, a linearidade habitual da narrativa não mais basta para esse novo tempo, pois o narrador deixou de ser o centro da narrativa romanesca, dando esse papel ao personagem. Silva (2016) destaca a respeito dessas narrativas que:

Os recentes processos narrativos do português incluem não somente perspectivas do texto literário e da própria *mimese* como representação desse modo organizacional da sociedade portuguesa e mundial, mas uma forma diferente de ver o texto como o conjunto de fragmentos que se tornou o contemporâneo independente de sua nacionalidade (Silva, 2016, p. 09).

Dessa forma, os escritores já reconhecidos intensificaram suas produções, enquanto novos autores e autoras surgem para explorar os aspectos do pós-modernismo. A criatividade exercida nessa elaboração é particularmente relevante para a construção de um novo panorama literário, que dará vazão às inquietações e anseios literários, dando forma ao romance português contemporâneo.

A seguir alinharemos as características aqui apresentadas, evidenciando-as nas obras de Inês Pedrosa, compreendendo-as dentro do período estabelecido como contemporâneo ou pós-moderno.

1.1 As narrativas pedrosianas

A felicidade era como um bolo que nunca se podia comer inteiro (Pedrosa, 2019, p.78).

“Os professores de Humanidades deliram com a palavra vocação.” (Pedrosa, 2019, p. 21). Fazemos isso? Inês Pedrosa faz, sua vocação é a escrita e nela inscreve a humanidade, tal como um campo limpo que necessita de vegetação, plantando as ideias que refletem o amarelado das vivências portuguesas. Em sua escrita professa sobre as lutas internas, as mulheres, as professoras, o ambiente escolar, o ambiente dos jornais, o círculo português. Essas nuances de sua vivência mesclam-se aos diversos tons das passagens por outros países, estes que se destacam em suas obras, convertendo-se num colorido de ideias, juízos e imagens.

A afirmação que dá início a esse tópico é de sua obra mais recente, *O processo Violeta* (2019), que nos apresenta a visualização de Portugal na década de 1980 e é uma das obras selecionadas para análise nesta tese. Iniciaremos nossa tarefa visualizando as vivências da autora das obras que aqui são investigadas.

Inês Margarida Pereira Pedrosa nasceu em Coimbra, em 1962. Sua mãe era professora do primário, dela Inês herdou o amor pelos livros e, de seu avô materno, o estímulo à escrita. Do avô também herdou uma máquina de escrever, na qual por décadas redigiu seus textos, também os jornalísticos, e herdou ainda o amor pela fotografia.

De seu pai, um militar e de hábitos antigos, herdou a biblioteca, onde, na década de 1970, em meio a outros livros escondidos em uma gaveta, descobriu Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, na obra *Novas Cartas Portuguesas* (1974), e também as revistas Marie Claire da mãe, ambas, a seu modo, incluíam artigos a respeito das reivindicações das mulheres no mundo todo.

Destes espólios, Inês Pedrosa fundamentou sua escrita, tanto na área jornalística quanto na literária, em relação ao universo feminino, uma vez que a autora patenteia, em seus romances, a mulher portuguesa, empenhando-se por resguardar, por meio de suas obras, os direitos da mulher contemporânea. Conforme Deolinda M. Adão (2020):

Nos seus textos a noção de feminilidade esconde-se e revela-se em contínuos jogos de luz e sombra [...] A proposta de Pedrosa é que a construção do feminino está inerentemente ligada à sociedade em que está inserida e sujeita às particularidades socioculturais dessa sociedade (Adão, 2020, p. 35-36).

Desse modo, o reconhecimento internacional do trabalho de Inês Pedrosa é uma demonstração da capacidade de lidar com temas de força universal que atingem qualquer assunto. Além disso, como seus contemporâneos Lídia Jorge, Teolinda Gersão e Mário de Carvalho, é notável perceber a constante conexão que a escritora estabelece com as questões sociais de seu país. Sua prosa não esquece nem mascara o Portugal fascista e colonizador, porém, Pedrosa faz parte de uma geração de autores que, conforme destaca Miguel Real (2012, p. 118), “é oportuna, pois rompe com o tradicionalismo dos romances portugueses pós-25 de abril”.

Como resultado da confluência de sua experiência no jornalismo e sua carreira literária, sua escrita tende a associar a linguagem estética à crítica da realidade sociopolítica, seja sobre questões de gênero, os efeitos da globalização na identidade portuguesa, as consequências da tecnologia, ou outras questões relacionadas às relações humanas.

Suas obras refletem o caminho e a maturação desta escritora que começou como jornalista em 1983, com um estágio em *O Jornal*, antes mesmo de se formar em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa, em 1984. Conforme Ulisses Rocha Filho, a experiência do jornalismo e a trajetória literária acabaram moldando uma sensibilidade estruturada na experiência da escrita e da realidade social, dando-lhe uma narrativa comprometida, atravessada por um espírito inquieto, comprometido com seu tempo – seja na consciência de uma memória cultural, nas discussões sobre gênero, ou na militância política (Rocha Filho, 2013). Ainda para o estudioso,

A escritora Inês Pedrosa tem se destacado no contexto português e internacional pela maneira lúcida e original que escreve suas obras sob a égide de múltiplos enfoques, manifestações e abordagens buscando apresentar uma demanda de pesquisa em que se sobrepõem múltiplos ângulos, recortes e enfoques literários, visando ao diálogo da literatura com a tradição cultural, com a modernidade ou o polêmico conceito de pós-modernidade, suas problematizações, contextos e temas (Rocha Filho, 2013, p.14).

Destacamos a relevância das publicações da autora para a literatura portuguesa. Pedrosa publicou ao longo de sua vida literária 26 livros, os quais demonstram sua versatilidade literária, com romances, peças teatrais, obras infantojuvenis, antologias, biografias, crônicas e novelas fotográficas. Sua obra encontra-se editada em países como Brasil, Espanha, Itália, Croácia, Alemanha e Estados Unidos.

Aqui elencaremos breves exposições das obras que serão analisadas nesta tese, bem como das demais obras da autora portuguesa no cenário literário. Iniciaremos por sua primeira publicação, *Mais ninguém tem* (1991), uma ficção direcionada ao público infantil que conta, em 56 páginas, a aventura vivenciada pelas personagens Bruno e Margarida, na busca por um par de sapatos azuis, que desemboca numa viagem para uma cidade mágica.

Muito diferente da sua obra de estreia, a publicação seguinte de Inês Pedrosa é *A Instrução dos amantes* (1992), em que nos apresenta a juventude e as aventuras adolescentes de personagens no lumiar de suas identidades. É um romance que contempla principalmente o amor, em suas diversas nuances: amor fraternal, amor romântico, amor familiar e dos amores passageiros, temáticas que se tornaram recorrentes em outras obras da escritora.

O primeiro romance de Inês Pedrosa compreende ainda sua atitude jornalística ampliada agora pela escrita ficcional, em que nos apresenta personagens jovens como Cláudia e suas amigas, que se contrapõem ao universo masculino, representados na obra por um namorado e um amante da personagem citada, além disso, *A Instrução dos amantes* também realiza um diálogo com as disputas políticas e familiares que ecoam a partir da Revolução de Cravos.

Após a publicação de *A instrução dos amantes* (1992), maturou-se a escrita da autora e, depois de um período de quatro anos, em 1997, publicou o romance *Nas tuas mãos*, o qual ainda contempla a temática do amor, também de modo fraternal, que se estabelece por meio de memórias que partem de três gerações de mulheres da mesma família. Conforme as realizações dessas mulheres, entrelaçam-se as memórias também das mudanças sociais e históricas de Portugal.

Em 1998, com *Nas tuas mãos*, Inês Pedrosa recebe pela primeira vez o Prêmio Máxima da Literatura. O romance apresenta diferentes espaços de registros narrativos, pelos quais ocorre um diálogo entre três gerações de mulheres: um diário, um álbum de fotografias e um maço de cartas. Estes constroem um interessante cruzamento de trajetórias através da memória dessas mulheres: Jenny, a avó; Camila, a mãe e Natália, a neta.

Dois anos da publicação de *Nas tuas mãos*, Inês Pedrosa publica *Fotobiografia — José Cardoso Pires* (1999), como uma homenagem ao autor português de quem fora amiga em vida, diferente dos outros livros, este compreende em maior parte suas habilidades enquanto jornalista, pois uma pesquisa da vida e obra de José Cardoso Pires é nos apresentada a partir de imagens e causos vivenciados. Ele teve grande participação na publicação, até mesmo na legenda das imagens; em entrevista concedida para a introdução do livro, no entanto, quando

da publicação, não estava mais vivo, e Inês Pedrosa, juntamente com a esposa do autor, Edite Cardoso Pires, concluíram a obra e a publicaram em 1999.

Em um resumo do século XX, Inês Pedrosa publica logo nos anos 2000 a culminância de um projeto iniciado para o semanário *Expresso*, no qual trabalhou. A obra *Vinte Mulheres para o século XX* (2000), compreende a biografia de mulheres que, para a autora, foram figuras expressivas neste século emancipatório, segundo ela, “foram felizmente muito mais de vinte as mulheres que marcaram o mundo neste primeiro século de emancipação. Esta é, por conseguinte, uma escolha – necessariamente parcial, assumidamente subjetiva” (Pedrosa, 2000, p. 15).

A publicação reúne as biografias de mulheres que ocuparam diferentes espaços em épocas em que a presença feminina era constantemente preterida e até mesmo silenciada, mas que conseguiram se movimentar na direção contrária, deixando marcas de seus feitos na literatura, na moda, na filosofia, nas comunicações, nas religiões, nas ciências, nas artes, entre outros espaços, são elas: Simone de Beauvoir, Madre Teresa de Calcutá, Coco Chanel, Agustina Bessa-Luís, Lou Andreas Salomé, Marie Curie, Isadora Duncan, Virginia Woolf, Agatha Christie, Golda Meir, Hanna Arendt, Frida Kahlo, Bette Davis, Carson McCullers, Evita Peron, Sophia de Melo Breyner Andresen, Amália Rodrigues, Marilyn Monroe, Paula Rego e Maria João Pires.

Em 2001, a autora que aqui apresentamos publica o livro *Poemas de Amor*, não de sua inteira autoria, pois a obra é uma antologia que, conforme a seleção subjetiva de Inês Pedrosa, compreende essa temática tão recorrente. Nas demais obras da autora o amor é sempre um assunto que perdura, pois é de seu interesse, como pontuou em entrevista concedida ao *Jornal das Letras* “Se existe nos meus livros alguma interrogação permanente é sobre o amor – como se faz que perdure?” (Laguardia, 2007, p.114).

No ano seguinte, Inês Pedrosa escreve e publica *Fazes-me falta* (2002). Conforme destaca Fernanda Trein, em seu artigo *O amor e a morte enredados no tempo e no espaço de Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa* (2019):

O romance *Fazes-me Falta*, publicado em 2002, é o terceiro romance de Inês Pedrosa, e o primeiro publicado no Brasil, na Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro. De acordo com Laguardia (2007), *Fazes-me falta* teve sua escrita iniciada em 1999, em um momento difícil da vida da autora, em que nasceu sua filha e também morreu seu pai. A autora conta ter ficado obcecada com a ideia da morte, sendo que, um ano mais tarde, surgia-lhe a ideia de escrever sobre uma jovem mulher que morria e mantinha profundos laços de amizade com um homem mais velho (Laguardia *apud* Trein, 2019, p. 75).

O romance labora-se em 50 capítulos, que são divididos igualmente, e constitui-se num diálogo que atravessa vida e morte, num eco entre duas vozes que intercalam suas histórias, amplificado pela imensa distância entre os planos, como num espelhamento de capítulos, a percepção da diferença de quem fala se faz pela fonte em que o texto foi editado.

Uma mulher que acabara de morrer e um homem que acabara de voltar da guerra colonial africana, ambos inominados, tentando compreender como se comportar nesse novo espaço e pensando nas diversas oportunidades da vida e nas impossibilidades da morte. Conforme Trein (2019), o espaço temporal é que conduz a narrativa de *Fazes-me falta*, permitindo ou não os encontros na dimensão ficcional, pois:

Ele não é linear, não abrange apenas uma dimensão e o que observamos é justamente o entrelaçamento de tempos e o movimento oscilatório de dimensões temporais e espaciais. Emaranhado à justaposição temporal está o espaço, que demarca a separação das duas vozes: ela morta no limbo da eternidade, e ele vivo, perdido na saudade (Trein, 2019, p. 76).

O fato de ambas as personagens que narram serem inominadas nos leva a inferir que a autora tenta unificar o discurso entre a vida e a morte, sugerindo a onnipresença dos protagonistas. Apesar dessa observação, nota-se também que ambos os narradores têm suas próprias trajetórias e têm sua história em comum de amor e amizade, iniciada no período em que ele fora aluno dela.

Profícua na escrita, Inês Pedrosa também publica em 2002 a obra infantil *A menina que roubava gargalhadas*, livro que homenageia sua filha Laura. E além disso, em 2003 lança o livro *Fica comigo esta noite*, sua primeira obra de contos, no qual reúne quatorze histórias cujas temáticas são reconhecidas de suas demais obras: amor, amizade, traições, relações familiares e políticas.

Já em 2004, realiza um apanhado das entrevistas que a ela foram concedidas durante seus anos como jornalista e publica uma coleção desses diálogos com diversos autores e autoras, a qual intitula *Anos Luz – Trinta conversas para celebrar o 25 de abril*. A partir das entrevistas é possível visualizar as mudanças ocorridas em Portugal após os 40 anos que se passaram da Revolução de Cravos, pois os entrevistados colaboram com diversificados espaços sociais e culturais.

Por ter uma carreira jornalística consolidada, muitas das publicações em livros de Inês Pedrosa já haviam sido publicadas nos Jornais para os quais trabalhou, é o caso de *Crônica feminina* (2005), em que a autora reúne 110 crônicas, apenas algumas das que já estavam

publicadas no jornal semanal *Expresso*, e oito anos após sua saída desta redação é que decide por fazer a publicação.

Também é a partir da escrita de crônicas que a autora justifica sua produção de romances: “Devo à crônica a consciência que hoje tenho da capacidade de mobilização efectiva da palavra” (Pedrosa, 2005, p. 15). Além disso, sobre sua obra, esclarece que:

Ao fim de uns anos, as crônicas ganham a cor sépia e reveladora dos diários, mostram muito mais do que uma perspectiva individual acerca do mundo: são um estendal de sonhos e inquietações, prazeres, ódios e amores de estimação. Temas como o aborto, a discriminação, os abusos sobre crianças, a violência sobre as mulheres, a educação e a justiça atravessam os meus dias com uma constância recorrente. Porquê? Porque me parecem ser estas as pedras de toque da política actual. Ainda acredito que o mundo pode melhorar à vista desarmada durante o breve espaço da minha vida; se não acreditasse, não teria a perseverança de escrever todas as semanas, esteja onde e como estiver, feliz ou infeliz, varrida pela febre ou numa ebulição de festa. Dentro de todo cronista há um otimista furioso – a própria zanga serve de testemunha a esse contrato de encantamento com o mundo (Pedrosa, 2005, p. 13-14).

Ante o exposto, a autora demonstra que sua necessidade de escrever crônicas se constitui pelas relações diárias, pelas circunstâncias da vida e que, independentemente do espaço em que se estabeleça, a crônica sempre servirá para exprimir suas observações das modificações culturais e sociais e seus anseios para que estas sejam plenas de significação e realmente contribuam com o meio.

Em 2005, tocada pelas fotografias amadoras da médica Maria Irene Crespo, Inês Pedrosa escreve *Carta a uma amiga*, uma novela epistolar que é ilustrada pelas fotografias de uma amiga sua. A história desta reflete-se nas imagens, que servem de inspiração para a amizade contida nas páginas, imagens do cotidiano, de paisagens, de movimentos políticos, de encontros especiais. Constituindo-se numa homenagem ao próprio ato de registrar os instantes de amor fraternal pela eternidade das imagens fotografadas.

No ano seguinte, Pedrosa publica *Do grande e do Pequeno Amor* (2006), romance fotográfico em parceria com o ilustrador Jorge Colombo, também seu amigo. Neste, os autores refletem sobre os encontros e desencontros do amor, contando a história de um casal que se separa e se reúne e se afasta novamente, em um constante estado de amor e guerra.

Em *A eternidade e o Desejo*, publicação de 2007, Inês Pedrosa nos apresenta uma narrativa polifônica que mais uma vez abriga uma personagem professora, Clara, esta que ambiciona o encontro com o amor verdadeiro e para isso decide rumar ao Brasil, perfazendo o mesmo caminho que fez anos atrás a procurar Antônio, um homem por quem se apaixonou nessa expedição anterior. Contudo, sua busca é frustrada, pois um acidente ocasiona sua

cegueira física e, com a ajuda de outro personagem, Sebastião, ela consegue visualizar aquilo que antes, mesmo enxergando, não percebia.

Afirmas que esta imagem contém em simultâneo o louvor do corpo divino e o horror perante a tortura humana. Peço-te que não digas mais nada, e que me deixes ficar aqui um bocadinho, a sós. Sinto uma voz flutuando neste lugar, uma voz que me procura – mas não posso dizer-te isso, Sebastião, não quero que me tomes por louca. Se soubesses que ouço vozes, que trago dentro de mim vozes que desconheço, nunca mais serias capaz de voltar à tua vida, que não é a minha (Pedrosa, 2007, p. 107).

Clara permanece em constante estado de atenção e, após o acidente, questiona o que não mais pode ver e o que Sebastião à descreve em suas andanças. O trecho acima é do momento em que os dois estavam visitando uma igreja no centro de Salvador, na Bahia, em que ela sente a necessidade de se colocar diante do espaço como alguém que enxerga e sem mais auxílios, pois acredita que sua intuição lhe diz mais que as descrições proferidas por Sebastião. *A eternidade e o Desejo e No coração do Brasil – Seis Cartas de Viagem ao Padre António Vieira* (2008), também de Pedrosa, como aponta Angela Laguardia:

[...] são obras que se relacionam com um projecto do Centro Nacional de Cultura, ‘Os Portugueses ao Encontro de sua História’, que incluiu a visita às cidades em que missionou o Padre António Vieira (Salvador, Olinda, São Luís, Belém do Pará), no qual Inês Pedrosa participou (Laguardia, 2017, p.336).

Desse modo, o personagem Antônio na obra de 2007 também pode ser percebido como uma alusão ao padre Antônio Vieira, de quem são citados os sermões na narrativa pedrosiana, como num diálogo entre a construção ficcional de Vieira e a autora portuguesa. O assunto assente em *A eternidade e o Desejo* (2007) mais uma vez é o amor e a ele atrelado à vivência feminina, os quais se confinam em tempos históricos de Brasil e Portugal. Esta narrativa foi finalista em dois prêmios literários em 2009: Prêmio Literário Portugal Telecom e Prêmio Literário Correntes d'Escritas.

Na obra de 2008, juntamente com João Queiroz, que ilustra a narrativa, Inês Pedrosa percorre através do texto os lugares pelos quais passou Padre António Vieira, quando em sua peregrinação pelo Brasil e da escrita de seus sermões, o que torna seu texto uma revisitação desses lugares através das descrições e diálogos entre Portugal e Brasil, quando daquele tempo histórico.

Diferindo-se das histórias que vinham sendo escritas por Inês Pedrosa até 2008 sempre contando, em sua maioria, com as vozes femininas na narração das histórias, em *Os Íntimos*, romance de 2010, a autora preconiza as vozes masculinas, que, contudo, não deixam de estar

em diálogo com as mulheres. Esta narrativa conta a história de cinco homens, amigos, que se reúnem uma noite em um restaurante para tratar das vivências em comum do universo masculino, e refletem sobre questões existenciais, relações de amizade, companheirismo entre homens e assuntos íntimos; esta obra faz um contraponto com as vivências femininas, e por ela, mais uma vez, Inês Pedrosa recebe o Prêmio Máxima de Literatura no ano seguinte.

Em 2012, a autora portuguesa lança o romance *Fado ou Dentro de ti Ver o Mar*, em que novamente destaca a visualização feminina dos acontecimentos, e também retoma a descrição da comunidade brasileira e de sua miscigenação, por meio das indagações sobre a identidade feminina representadas aqui na figura de três mulheres: Rosa, Farimah e Luísa. Além dessa temática, a narrativa pedrosiana também revela as transformações ocasionadas pela migração para culturas divergentes e suas consequências no mundo globalizado, como os estereótipos, as discriminações, as violências e a intolerância religiosa.

A obra *Desamparo* (2015), de Inês Pedrosa retoma a temática da migração, corroborando essa movimentação por meio das personagens Jacinta e Raul. Também nesta observa-se novamente o diálogo entre as culturas brasileira e portuguesa. Conforme Mauro Dunder, no artigo *Do outro lado do mar: uma representação do Brasil em Desamparo, de Inês Pedrosa*, de 2019, nesta obra pedrosiana:

Diversas narrativas entrelaçam-se, todas elas pautadas por alguma forma de abandono, traição ou perda amorosa que acaba desaguando no desamparo do título. Raul, personagem nuclear no romance, é um arquiteto brasileiro que mora em Portugal. Sua mãe, Jacinta, é uma portuguesa que foi levada pelo pai para o Brasil aos três anos de idade, onde viveu por mais de cinquenta anos, tendo voltado a Portugal para cuidar da mãe idosa (Dunder, 2019, p. 233).

Em sua composição, *Desamparo* (2015), concentra uma gama de personagens brasileiros, que ao longo da narrativa nos fazem notar as diferenças culturais que se tornaram abismos diante da família dividida entre os países. Jacinta ainda na infância foi separada da convivência com sua mãe brasileira.

Por sua estrutura, ressaltam-se também narradores que nos confrontam com diferentes pontos de vista da história que se conta, mudando também as pessoas dos discursos, o que permite a compreensão de contrastes e quadros entre as culturas representadas na obra pedrosiana.

Atravessada pela tristeza, melancolia e, por vezes, o desespero, a obra publicada em 2016 por Inês Pedrosa intitula-se *Desnorte*, que, como o título anuncia, compreende o desconforto de perder-se em si mesmo e nos outros, numa eventual reflexão de vivências de

diversos personagens divididos em 14 contos, ilustrados por Gilson Lopes, perseguindo suas temáticas. São contos curtos, mas que deixam uma mensagem longa, pois retratam caminhos frequentes e que poderiam ser de quaisquer um dos leitores: amores platônicos, amor paterno, saudade, dedicação. Assim como *Desamparo*, observa-se o prefixo des no título de *Desnorte*, em relação a isso, a própria autora informou em entrevista que este prefixo não é de todo negativo, pois:

As pessoas que têm demasiado norte não são necessariamente mais positivas do que as que andam desnorteadas e por isso quando pensei no título deste livro comecei à procura de um título que pudesse dar uma ideia do conjunto. Embora eu tenha montado o livro por ciclos, há um ciclo inicial de histórias que tem a ver com relações familiares, a seguir com relações íntimas e eróticas, a seguir com relações com a sociedade e com o reconhecimento público e com o balanço de vida todos os níveis e, por isso, embora em cada uma destas histórias outros temas se cruzem, se há alguma coisa de comum a estas personagens é estarem em momentos em que o mundo que elas conheciam está a ser posto em causa. De certa maneira é como se estivesse a ondular e como se estivessem num barco e deixassem de ver o horizonte, vissem mar e mar e não vissem o que está à frente (Pedrosa, 2016, s.p.).

Desse modo, a questão identitária também pode ser um mote de investigação da obra pedrosiana de 2016, uma vez que ela reflete que suas personagens têm em comum a transformação de um mundo que elas conheciam, mas que “está a ser posto em causa”, o que, conforme Stuart Hall, evidencia-se a partir dos resultados da globalização, pois esta tem:

[...] o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas (Hall, 2015, p. 51).

Como uma produção iniciada em decorrência da 2ª edição do Festival Internacional da Cultura (FIC), Inês Pedrosa, a partir de discussões do evento, lança também em 2016, outra parceria com o ilustrador Gilson Lopes, a obra *As lições de vida de William Shakespeare*, em que seleciona múltiplas citações do aclamado escritor inglês. Tal como as obras da autora portuguesa elencadas até aqui, a escolha das citações de Shakespeare para esta, percorre temáticas como: sabedoria, amor, traição, melancolia, tristeza, ciúmes, amizade, as mulheres, entre outras.

Passados três anos da publicação de *Desnorte* e de *As lições de vida de William Shakespeare*, a autora portuguesa publica a obra *O processo Violeta* (2019), em que reflete sobre um problema que atravessa gerações e é cada vez mais imbuído na sociedade, a violência de

gênero. *O processo Violeta* nos convida a pensar sobre as inúmeras violências às quais as mulheres são submetidas.

Na obra pedrosiana mais recente, revela-se a história de quatro mulheres, que, em suas trajetórias, nos questionam sobre a moral que vigora na sociedade portuguesa daquela época e atualmente, como a própria Inês Pedrosa ressaltou em uma entrevista: “A única moral do romance é a interrogação de todas as morais instituídas” (Pedrosa, 2019a, p. 16). Assim, “seu romance indaga a permanência de alguns preconceitos fixados em uma sociedade que vive as mutações sociais dos anos 80 para os anos 90” (Oliveira, 2020, p. 192). Inês Pedrosa¹ consolida-se na literatura portuguesa contemporânea por revelar em seus escritos leituras da realidade de um Portugal que mascara suas vivências mais urgentes.

1.2 Recepção crítica das obras de Inês Pedrosa

A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.
Cândido, 2004, p.180

Em pesquisa realizada no repositório de dissertações e teses da CAPES, observamos que a maioria das análises que percorrem as obras de Inês Pedrosa no Brasil, são provenientes de investigações do Mestrado acadêmico de diferentes instituições deste país.

As pesquisas em nível de pós-graduação *Strictu Sensu* que estão disponíveis no repositório citado e, que giram em torno das obras pedrosianas, tiveram início no Brasil em 2007, com a publicação de Angela Maria Rodrigues Laguardia, *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da "saudade"*, apresentada ao programa de pós-graduação da UFMG, em que a autora disserta sobre os conceitos de vida/morte e saudade partindo dos relatos de memória das personagens do romance. À época, conforme a pesquisadora:

Inês Pedrosa integra o círculo dos novos autores portugueses da década de 1990, todos resultantes de uma grande tradição literária que agora dão voz à contemporaneidade e à pós-modernidade. Sua experiência enquanto jornalista reflete em sua escrita literária, que é sensível às questões sociais e políticas. *Fazes-me Falta*, por exemplo, através da ação política da voz feminina, retrata a situação daqueles que ocupam a margem da sociedade. A discussão de gênero, a militância política e a consciência de uma memória cultural também são questões presentes em suas obras, perpassando sua profissão de jornalista e demonstrando a posição de comprometimento com seu tempo (Laguardia, 2007, p. 76).

¹ Autoras como Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno fizeram partes de suas leituras enquanto escritora em formação e acredita-se que suas ideias baseiam as críticas que a autora também faz da realidade portuguesa.

Em 2011, mais duas dissertações tiveram como objeto de estudo a obra de Inês Pedrosa, desta vez, *Nas tuas mãos* (1997) foi alvo de investigação de: *Entre Memória, Imaginação e Narração em Nas tuas Mãos, de Inês Pedrosa*, de autoria de Cristiane Krumenauer, e *A Caminho do mar, mão na outra mão: A linguagem e a morte em Nas tuas mãos*, de Aline Pupato Couto Costa. Enquanto Krumenauer investiga memória, imaginação e narração na obra, Costa analisa as relações da linguagem e da morte no segundo romance pedrosiano.

A dissertação *O banquete em tempos líquidos: o amor e a amizade no romance Os íntimos, de Inês Pedrosa*, de Helitania dos Santos Pereira, publicada em 2014, explora a obra *Os íntimos* (2010), refletindo como as representações literárias estão em conformidade com as definições atuais da chamada modernidade líquida. A autora faz uma leitura das representações de amor e amizade na obra da contemporânea portuguesa.

Em 2018, investigando desta vez a obra *Fazes-me Falta* (2002), Telma Regina Ventura reflete sobre como se dá desconstrução do silenciamento da voz feminina na obra citada, na dissertação *A (des)construção do silenciamento da voz feminina na narrativa performática de Fazes-me falta*. Empreendendo sua análise a partir dos modos pelos quais os componentes formais do discurso da narrativa se constituem para produzir uma estrutura que a envolva dentro de uma narrativa performática.

O romance *Dentro de ti ver o mar* (2012), é objeto de análise na dissertação de Alyne Isabele Duarte da Silva, intitulada *Compleitude e falta: os contornos do amor no romance Dentro de ti ver o mar, de Inês Pedrosa* (2019). Neste, a autora investiga como, a partir dessa obra, as relações amorosas se ajustam e implicam na solidão dos sujeitos na literatura contemporânea e, além disso, conforme Duarte da Silva (2019) na obra analisada: “temas atemporais como casamento, adultério, conflitos familiares” (p. 8) são tratados, ao passo que também são contextualizadas as transformações vivenciadas por Portugal no início de século XXI.

Ainda em 2019, outra dissertação foi publicada, tendo como objeto de investigação um romance pedrosiano, desta vez *A eternidade e o desejo* (2007), figura em *Feminilidade em movimento: a escrita dialógica em Inês Pedrosa, Clarice Lispector e Teolinda Gersão*, de autoria de Deborah Simoes Colares Raposo. Conforme resumo do repositório, o trabalho considera a ligação entre dialogismo e feminilidade na estrutura dos romances *O Silêncio*, de Teolinda Gersão, *A eternidade e o desejo*, de Inês Pedrosa, e *Um sopro de vida (Pulsações)*, de Clarice Lispector.

Três dissertações com obras de Inês Pedrosa como objeto de suas investigações foram publicadas no repositório em 2021, a primeira, *Sob as asas de Eros: uma leitura dos relacionamentos amorosos em Os íntimos, de Inês Pedrosa*, objetivou o estudo, sob um viés teórico-analítico, das configurações dos relacionamentos amorosos no romance de 2010. Ao fim da análise, a autora Luzia Regina Alves Regis chegou à conclusão de que as vivências íntimas e afetivas das personagens desta obra são constituídas de infelicidades e incertezas, isto é, constituindo-se em relações amorosas não recíprocas, superficiais, aniquiladas e trágicas.

Fulgurações de Eros em “Nas tuas mãos”, de Inês Pedrosa (2021), de autoria de Jeane Freitas dos Reis, mais uma vez explora a obra de 1997, desta vez destacando as temáticas amor e erotismo, desviando sua crítica para os aspectos do erotismo na obra, bem como para o movimento das personagens entre o amor e sua negação e o conflito que essa busca provoca com os outros sujeitos e com sua própria subjetividade (Reis, 2021).

Clarissa de Moura Pereira, em sua pesquisa *Do cerceamento intelectual às imposições do corpo “perfeito”: as diferentes marcas da opressão feminina em Nas tuas mãos, de Inês Pedrosa (2021)*:

[...] analisa às diferentes formas de opressão feminina no decorrer do século XX, evidenciadas no romance *Nas tuas mãos* (2011), da escritora Portuguesa Contemporânea Inês Pedrosa, e de que forma as transformações políticas e sociais de cada período histórico atuam, modificando às estruturas de poder e fazendo surgir novas formas de controle social feminino (Pereira, 2021, p. 8).

No repositório, é a primeira vez que esse cerceamento em torno do corpo feminino é analisado numa dissertação tendo o romance pedrosiano como objeto de análise, apesar de, como se pode observar, o romance *Nas tuas mãos* (1997) já ter sido analisado por diferentes vieses até este ponto.

Observando as teses disponíveis no Repositório de dissertações e teses da CAPES, destacamos a pesquisa de Ulysses Rocha Filho, intitulada *Recorrências temáticas na poética de Inês Pedrosa: erotismo, amizade, memória e morte (2013)*, em que o autor empreende sua investigação a partir de cinco romances da autora portuguesa, são eles: *A Instrução dos Amantes* (1992), *Nas tuas Mãos* (1997), *Fazes-me Falta* (2002), *A Eternidade e o Desejo* (2007) e *Os Íntimos* (2010). Sua leitura parte da ótica dos estudos culturais, atravessada pelas temáticas de representação, vida e morte, amizade, tempo e memória, compreendendo as releituras da contemporaneidade nas obras pedrosianas.

Outra tese que elege mais de um romance da autora para análise é de autoria de Tainara Quintana da Cunha, intitulada *Muito além do mar: migração e alteridade nos romances de Inês*

Pedrosa (2018), a qual afirma, por meio das obras *A eternidade e o desejo* (2007), *Dentro de ti ver o mar* (2012) e *Desamparo* (2015), que há recorrência temática também da migração e da alteridade nos romances da autora portuguesa (Cunha, 2018), além disso, revela que a escrita literária de Inês Pedrosa é “representativa do período após o 25 de Abril de 1974” (Cunha, 2018, p. 09), período no qual a literatura portuguesa agencia mudanças de cunho temático, estrutural e formal.

Também em 2018, Erivelto da Silva Reis, publica sua pesquisa sobre as obras de Inês Pedrosa, *Nas tuas Mãos* (1997) e *Os íntimos* (2010). Na tese nomeada *A estética da intimidade nos romances de Inês Pedrosa* (2018), Reis analisa uma estética recorrente, entendida por ele como a ressignificação da intimidade e denominada em sua investigação como “estética da intimidade”, que, segundo o pesquisador, percorre a estrutura das obras lidas, confeccionando um mosaico de temáticas entre as narrativas de Inês Pedrosa.

Apesar de todas essas investigações diante da obra de Inês Pedrosa no Brasil, no repositório de dissertações e teses da Capes não encontramos nenhuma investigação que tivesse como objeto de estudo principal a obra *A crônica feminina* (2005), contudo Angela Maria Rodrigues Laguardia, em investigação de doutoramento, realizada na Universidade Nova de Lisboa - Portugal, elaborou a tese *Vozes Femininas em A Descoberta do Mundo, de Clarice Lispector, e Crônica Feminina, de Inês Pedrosa* (2014), em que, diferente de sua dissertação em que investiga o romance *Fazes-me Falta*, agora destaca as crônicas de Inês Pedrosa em um estudo comparado com as crônicas de Clarice Lispector.

A pesquisa de Laguardia (2014), conforme explicita a autora “pretende evocar, através de seu discurso cronístico, as duas vozes femininas das obras” (Laguardia, 2014, p. 05), recorrendo aos estudos sobre mulheres no Brasil e em Portugal, além de verificar as definições do gênero crônica e como este evoluiu nos dois países.

Sobre a obra mais recente de Inês Pedrosa, *O processo Violeta* (2019), no Brasil, sob meu conhecimento, ainda não há disponível no repositório da CAPES nenhuma pesquisa publicada. Uma resenha de minha autoria foi publicada no periódico *Caletroscópio*, do programa de pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto em junho de 2020, intitulada *O escândalo do consentimento sem maturidade: Inês pedrosa e O processo violeta*, em que apresento a obra portuguesa aos leitores do periódico brasileiros.

Dois artigos sobre a obra em questão foram encontrados em livro e periódico, respectivamente, um deles de autoria de Maria Lúcia Dal Farra, em uma coletânea dedicada a pesquisas sobre obras da autora portuguesa, intitulada *A obra em foco de Inês Pedrosa* (2020), o artigo de Dal Farra nesta obra nomeia-se *O processo (Violeta) da linguagem: leitura do*

romance O processo Violeta, de Inês Pedrosa. Tal como o título, o artigo faz uma leitura da estrutura linguística laborada por Inês Pedrosa na construção de seu romance.

O outro artigo publicado provém de apresentação de comunicação oral no XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Língua Portuguesa, realizado em 2019, e cuja publicação dos Anais se deu em 2022, intitula-se *Intimidação e violência: Uma análise de O processo violeta, de Inês Pedrosa*, de minha autoria, em que analiso a construção da ideologia patriarcal no romance pedrosiano, bem como as intimidações e violências, com ênfase no estupro, que são vivenciadas pelas personagens desta obra. Além disso, neste artigo proponho uma reflexão “sobre as relações entre a cultura que naturaliza o estupro na sociedade e a elaboração dessa realidade na ficção portuguesa contemporânea” (Oliveira, 2022, p. 620), visualizando como as cenas de violência são organizadas dentro da narrativa de Inês Pedrosa, como tais relações envolvem professoras e alunos e o espaço escolar ficcionalizado (Oliveira, 2022).

Outro artigo de minha autoria em parceria com o professor doutor Jorge Alves Santana, sobre a obra pedrosiana mais recente de Inês Pedrosa, nomeia-se *Faces da violência na narrativa portuguesa contemporânea: o caso de Ana Lúcia, personagem de O processo Violeta, de Inês Pedrosa*, o qual foi publicado recentemente no e-book *Pesquisas em ação: volume 2: estudos literários*, organizado pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFG (2023). Neste, reitero algumas definições de violência de gênero a partir dos estudos feministas e observo como essas violências são visualizadas no romance de Inês Pedrosa a partir da leitura da personagem Ana Lúcia.

Esperamos que este estudo contribua para a divulgação das obras da contemporânea portuguesa, principalmente daquelas que ainda possuem poucas discussões sobre o seu conteúdo no Brasil, a saber: *A crônica feminina* e *O processo Violeta*.

1.3 Vozes que calaram, mas produziram eco nas leituras pedrosianas.

O exercício da crônica alertou-me de uma forma muito concreta para a arquitectura proliferante da informação e para o seu corpo mutante de coreografias do caos. Os textos sussurram entre si como pessoas frágeis, provisórias, às vezes terríveis na teimosa inconsciência da sua força e precariedade sobre o mundo (Pedrosa, 2005, p. 17).

Reunindo as leituras das obras de Inês Pedrosa selecionadas para esta investigação, percebemos, além das recorrências temáticas apontadas por Rocha Filho (2013) e Cunha (2018), também a constante presença tematólogica das violências contra a mulher e violências

de gênero. A seleção que se fez das obras demonstra que a autora já preconizava, como jornalista, a manifestação desses tópicos.

Uma das primeiras pesquisadoras da obra de Pedrosa em Portugal, ao analisar *A instrução dos Amantes* (1992), Deolinda M. Adão, ressalta que “[...] para Pedrosa, o espaço de construção do feminino é forçosamente fora dos espaços fechados e através das vozes que se expressem em diálogos abertos e igualitários” (Adão, 2020, p. 11). Assim, sua construção dos romances é intrinsecamente influenciada por sua visão jornalística dos fatos da atualidade, correspondendo ao que Helena Carvalhão Buescu chamou de Literatura mundo (2013), e que Gabriela Silva retoma em seu artigo *A novíssima literatura portuguesa* (2016):

A literatura mundo, ao pressupor uma ideia de presente que acolhe diferenciados momentos históricos, localizações geográficas e pertencas histórico-simbólicas, reforça por um lado o seu caráter intempetivo e, por outro, investe-o de uma capacidade política e simbólica que qualquer atualidade não pode ignorar” (Buescu *apud* Silva, 2016, p. 11).

Desse modo, as narrativas de Inês Pedrosa compreendem temáticas atuais que estão conectadas aos diversos espaços de produção, as leituras da autora e as informações circundantes, correspondendo-se, assim, com as literaturas de outras partes do globo, tal como aponta novamente Buescu em *Literatura-mundo: perspectivas em português* (2013):

[...] é impossível falar de literatura portuguesa sem reconhecer as suas ligações umbilicais a uma série de outras literaturas que, por usarem também o português como língua de expressão literária, com ela encontram pontos de intersecção que devem ser reconhecidos e caracterizados de forma preferencial (Buescu, 2013, p. 216).

Ao pensar nas vozes que se mostram dentro das obras, percebemos uma variedade de culturas e da intertextualidade preconizada, principalmente trazendo aos textos personagens e personalidades de diferentes espaços literários e históricos. Em *A crônica Feminina* (2005), a autora reflete sobre as manifestações de outros suportes artísticos que influenciam sua escrita e que são encontrados na obra cronística, mas que entendemos que se desdobram nas demais narrativas laboradas pela autora, de modo que ela afirma:

Tento contagiar o entusiasmo que me vão causando certos filmes, livros, músicas, exposições, peças de teatro – ou, pelo menos, que as pessoas adiram à ideia da cultura como elemento amplificador da vida. Tento, através desta modalidade de escrita descendente do imprevisível deus Cronos – o deus do Tempo –, pensar livremente sobre os sinais de minha época, o que muda, o que se repete, o que resiste. Procuo fazê-lo com a maior transparência, embora sem perder a noção de que toda transparência é ilusória, e toda a liberdade intelectual uma fatia fina, imperfeita, muitas vezes cozida com os ingredientes trocados, do complexo bolo do sentido (Pedrosa, 2005, p. 14).

O trecho acima, apesar de referir-se à crônica, pode ser relacionado aos romances da autora, uma vez que neles também é possível encontrar essas manifestações culturais partindo das experiências das personagens, tal como a epígrafe que introduz esse tópico: “os textos sussurram entre si” (*idem*, p. 17).

Ao evocar os ecos que se estabelecem entre as obras, percebemos o silenciamento fundado sobre as vozes femininas, apesar de Inês Pedrosa tomar para si a incumbência de fazê-las serem ouvidas, como destaca Laguardia (2017):

[...] recortando em seus romances o papel da mulher portuguesa, emergente na década de 90, trazendo à memória as mulheres do passado, defendendo os direitos da mulher no presente, como cronista do *Expresso*, onde escreveu semanalmente em sua *Crônica Feminina*, até o dia 23 de fevereiro de 2011 (Laguardia, 2017, p. 112).

Em *A primeira vez*, crônica inicial de sua antologia, Inês Pedrosa já confia que sua publicação inicial em jornais se deu com *Uma carta a sua mãe*, e que sua prima enviou para o jornal, este que trazia uma seção intitulada Crônica feminina, em 1975, na qual Inês, aos 13 anos, fez sua estreia como cronista.

Esta parcela de sua vivência ficou durante um bom tempo guardada nas gavetas de sua avó e, quando a reencontrou, voltou à infância e lembrou-se de quando ganhou por meio dessa publicação o concurso “*Cartas de amor, quem as não tem*”, na evocação “Ganhou Inês, de Algés” (*idem*, p. 20) e nas gavetas lembrou, pois “a voz valente da minha avó ecoou nos tectos esfarrapados, com travo irônico que tinha em vida: Olha lá, tu não sabes que és tomarense?” (*idem*, p. 21).

Não é apenas o eco da voz de sua avó que ressoa em seus escritos, suas leituras já se mostravam nessas primeiras crônicas publicadas, como é o caso da menção a Ema Bovary, personagem da obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, já nesse texto primevo.

Do mesmo modo verificamos nas crônicas, as leituras socioculturais da autora que, em várias delas, reflete sobre as condições e formas de representação femininas, tanto em filmes, peças teatrais quanto em eventos comemorativos, além de falar sobre temáticas pouco tocadas em outros textos literários, como é o caso do aborto.

Na crônica *Um assunto de mulheres*, ao refletir sobre a lei que trata da questão do aborto em Portugal, verifica-se que a decisão quanto a isso recai sobre os homens, que fazem maior parte da Assembleia da República, e mesmo sobre os pais e maridos dessas mulheres, que

muitas vezes são abandonadas quando descobre-se a gravidez ou alguma má-formação do feto, elas, as maiores interessadas, costumam a perceber o desinteresse deles sobre seus corpos:

Neste ponto encontramos um dos nós cegos, não só do aborto mas da saúde em Portugal: a ideia arreigada e profundamente autoritária de que os senhores doutores é que tem direito de decidir sobre os destinos do corpo dos pobres ignoros que somos todos nós – e quanto mais pobres, materialmente falando, pior. Sabemos como continuam a nascer crianças com deficiências profundas de mães às quais os médicos sonegaram essa informação, para as impedir – contra a lei – de abortarem, se assim desejassem (Pedrosa, 2005, p. 28).

Na mesma crônica, a autora traz a figura de Isabelle Huppert, atriz francesa, que dá vida a Marie Latour, a última mulher que foi guilhotinada na França pela prática do aborto, em 1943. Não por coincidência, o filme intitula-se *Une Affaire de femmes* (1988), cuja tradução é *Um assunto de mulheres*, título da crônica pedrosiana, que mais uma vez, traz o eco do não dito, fala daquele silenciamento fatal.

A crônica *Quem defende Maria do céu*, mais uma vez aponta a leitura do aborto no espaço cultural português, Maria, assim como Marie Latour do filme de Chabrol, realizava abortos clandestinos em mulheres com poucas condições. Ela era parteira e enfermeira e “arriscava sua liberdade para arranjar a estas infelizes a benção de uma anestesia, e receitas médicas que lhes permitissem poupar na conta dos medicamentos (Pedrosa, 2005, p. 29). Por esse motivo, foi condenada a oito anos e meio de reclusão, no mesmo país em que, “há violadores e assassinos a cumprirem penas de seis ou quatro anos” (*idem*, p. 75), nos direcionando mais uma vez para a reflexão sobre a hipocrisia na aplicação das leis portuguesas.

Percebendo essas inconsistências da lei, a autora, em *Mulheres ao volante*, questiona as formas de punição governamentais àqueles que dirigem por aí embriagados, em sua maioria homens, como apontado na crônica: “70% dos condutores intervenientes em acidentes foram, em 2001, homens” (*idem*, p. 88), não ironicamente, complementa ela, são os mesmos que inventaram o provérbio “mulher no volante, perigo constante” (*idem*, p. 88), e, ainda retomando a preocupação desses homens como o corpo das mulheres e seu sistema reprodutor, pondera: “faz-me realmente confusão que um país tão estrénuo na defesa da vida intra-uterina seja tão frouxo na defesa da vida autónoma” (*idem*, p. 89).

Em outro texto, *A idade das mulheres*, Inês Pedrosa considera a comemoração do Dia internacional da Mulher, enfatizando como em Portugal vê-se a condição feminina, ao que expressa explicitamente que “em Portugal, na prática, não há mulheres. Só miúdas e velhas” (*idem*, p. 39). Essa relação exprime a posição das mulheres naquela sociedade, uma vez que

novas demais são silenciadas, pois não podem opinar nas decisões e nem tem acesso aos espaços que homens em idade igual, ou mesmo inferior, tem facilmente. Quando velhas já não podem exercer função nenhuma, pois já são velhas demais e, “por mais que se esforcem, poucos lhes perdoarão os anos” (*idem*, p. 40).

Novamente outra leitura da autora é trazida ao citar Wendy, a personagem do clássico infantil *Peter Pan*, que magicamente cresce de um dia para o outro, tal como as meninas portuguesas, porém com uma diferença, essas quando crescem já acordam velhas. Enquanto “Aos homens, admite-se-lhes não só que nunca cresçam (desde que usem gravata e o burocrático verbo << implementar >>, para que não se dê por isso), como que tenham uma meia-idade infinita: a partir dos quarenta até aos setenta” (Pedrosa, 2005, p. 39).

Observa-se no trecho a violência intergeracional institucionalizada pelo poder patriarcal, uma vez que todas as decisões dentro e fora do ambiente doméstico naquela sociedade passam pelo crivo masculino e deles tem apoio ou recusa, mesmo que sejam jovens ou velhos ou que estejam nessa “meia-idade infinita” a que se refere a cronista.

Deste ponto revela-se a hierarquia convencionada por Aristóteles e retomada por Gerda Lerner em *A Criação do Patriarcado* (2019), quando aquele explicou as diferentes formas de dominação de escravos por um homem, na obra *Política*:

Pois o escravo não tem faculdades deliberativas; a mulher tem, mas sem autoridade; e a criança tem; mas sem maturidade. De modo semelhante, a virtude moral é diferente: “a coragem do homem se mostra ao comandar, a da mulher, ao obedecer (Aristóteles, 1921 *apud* Lerner, 2019, p. 255).

Percebe-se a conduta patriarcalista representada em muitas crônicas pedrosianas, por vezes de forma dicotômica, como o pensamento aristotélico já indicava. No entanto, considera-se que este comportamento resulta dos modelos arcaicos de família considerados ocidentalmente pelo Estado, também referendado por Aristóteles em *Política*, em que “A família patriarcal é a célula de onde surge a maior parte da dominância patriarcal. A dominância sexual é a base da dominância de classe e raça” (Lerner, 2019, p. 257). Outras crônicas de Inês Pedrosa serão lidas fiando-se às definições e ocorrências das violências de gênero em capítulo específico. Continuaremos a visualizar os ecos de leitura da autora nas obras selecionadas para esta tese.

Fazes-me falta (2003) é uma das obras pedrosianas analisadas com mais recorrência no Brasil, é narrada por personagens sem nome, o que aponta para a universalidade dos seres, como

ressalta Fernand Trein em seu texto *O amor e a morte enredados no tempo e no espaço de Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa* (2020).

A obra pedrosiana labora-se sobre um diálogo impossível, entre vivos e mortos, um amor que se findou pela ausência eterna de uma mulher que, mesmo após sua morte, reclama a um homem o desejo e a necessidade de viver. Os ecos que ressoam das leituras da autora nessa obra versam principalmente sobre sua leitura de mundo, quando em 1999 nasceu sua filha, Laura, e morreu seu pai, Ricardo Pedrosa. Conforme Trein, “a autora conta ter ficado obcecada com a ideia da morte” (2020, p. 75). É na possibilidade da vida que a narradora morre, após engravidar aos 37 anos e sofrer complicações na gestação:

Morri em eco, desdobrada. Morri com um sem-abrigo perdido no caminho para o meu útero, morri porque o meu corpo decidiu gerar uma vida nova e se enganou. Percebi que a morte abria as comportas do meu sangue, mas só no fim desse rio vermelho percebi que levava comigo um filho impossível (Pedrosa, 2003, p. 15).

Esse aborto espontâneo confluindo com a urgência da morte materna ecoa em toda a obra a partir da visualização de outras finalizações terrenas, aquelas que ficam, como: os planos para o futuro, os amores deixados, as novas gerações, e mesmo as dores que acabam com o início do fim, a múltipla morte, a morte dos sonhos.

A narradora ainda convoca seu interlocutor a fazer barulho, fazê-la viva por meio da mobilização dos que ficam, daqueles que também já sofreram uma dor como a sua, pede que faça isso conferindo “beleza aos dias póstumos” (Pedrosa, 2003, p. 54). Convoca a sociedade portuguesa a voltar-se para os que morrem todos os dias a vista de todos sem clamores, cita o caso de um bebê de nove meses que morreu esquecido em casa:

Havia uma criança abandonada chorando por detrás de uma porta, no centro da nossa cidade. Havia uma criança que acabou de morrer de fome, arranhando a porta sem que os vizinhos, ouvindo esse choro incessante, se movessem. E se nessa criança habitasse o segredo derradeiro da teoria quântica? Há tão poucas pessoas cujo talento possa salvar-nos – e nem sequer sabemos descobri-las e salvá-las. Consolamo-nos na beleza imediata das coincidências, escapa-nos a beleza catastrófica dos acasos (Pedrosa, 2003, p. 54).

A mãe desse bebê fora presa em outro local por traficar heroína, ela avisou um amigo para buscá-lo, mas isso nunca aconteceu por uma sequência de acasos que impediram que alguém o salvasse: “ela deixou recado num telemóvel que o amigo já não usava” (*idem*, 2003, p. 55). Uma funcionária da prisão por acaso ouviu o recado e acionou o Serviço Social por meio de um fax com menção de urgência “Deu-se o acaso de a responsável pela distribuição de faxes

estar de férias” (*idem*, 2003, p. 55), em seguida a chefe daquele serviço cansada de tantas funções se irritou com o excesso de faxes no chão e “atirou-os para o caixote do lixo” (*idem*, 2003, p. 55) e assim a mãe, que não arriscou a posse do filho, o perdeu para sempre.

A construção que ecoa em *Fazes-me falta* (2003) é a sociocultural, quantas mães perdem seus filhos todos os dias? Quais delas podem lutar contra essa sucessão de acasos? Como a morte social da mãe ensejou na morte física do filho? O que pensa uma sociedade que não presta socorro a um bebê porque ele não é seu?

Muitas indagações podem surgir ainda desta obra, a narrativa também questiona como a mulher é representada na sociedade, ao passo que o narrador, que fora aluno da narradora percebeu nas aulas a defesa das musas ao invés das mentalidades: “Para ti, toda a História da civilização fora construída sobre o objectivo sistemático da exclusão das mulheres” (Pedrosa, 2003, p. 25). Apesar disso, ela decide por deixar a docência para se tornar deputada, ocupando assim outro espaço pouco disputado por mulheres e no qual elas raramente têm chances de defender suas ideias sem ser interrompidas, ou mesmo impedidas.

A próxima obra pedrosiana em que se visualizam ecos de vozes silenciadas é *A eternidade e o Desejo* (2008), a voz é o principal instrumento de Clara para o contato com o mundo, após o acidente que a levou ao estado de cegueira, assim ela justifica seu inquietante falar:

Agora todas as vozes me inquietam e mesmo sozinha, falo em voz alta, para preencher este nevoeiro de gesso em que habito. Não sei ser cega, não nasci cega, não posso esquecer o que perdi – tenho desejo da visão, um desejo físico, concreto, feito de suores e ansiedade, um desejo sexual, maculado, absoluto. Nem imaginas como odeio as pessoas que me garantem, com música de elevador na voz, que é bom manter o desejo, a raiva, a vontade, que bom, a questão é canalizar positivamente tudo isso (Pedrosa, 2008, p. 16).

O acidente fez de Clara ainda mais curiosa e ela não se deixou levar por sua dificuldade. Apesar da cegueira ela quis retornar ao Brasil para uma viagem de cunho turístico, sabia que não poderia mais ver e afirma que não sabe ser cega, no entanto, quer sentir novamente os espaços brasileiros que visitou antes do acidente. Sebastião nutre por ela um amor indeciso, às vezes fraternal, às vezes carnal, e assume para si a tarefa de descrever para ela os lugares que visita.

É inegável que a vida de Clara se tornou mais difícil com a deficiência visual, apesar de Sebastião sentir-se bem ajudando-a e mesmo divertindo-se nos passeios, ela entende que o paternalismo imbricado na sociedade a faz ainda mais vulnerável, além de mulher, ser cega. Por

esse motivo, acaba desfazendo-se algumas vezes da ajuda de Sebastião e chega a expressar que nunca saberá suas reais intenções por conta de sua deficiência.

Perguntas se quero que me desfaças a mala. Zango-me. Estás doido? Não sou uma criança. Livra-te de mexeres nas minhas coisas. Nunca suportei isso, e agora menos ainda, a invasão do paternalismo dos outros cresce à medida que nós diminuimos aos olhos deles. Afirmas que vivo obcecada com o fantasma do paternalismo. E que não há ninguém menos diminuído do que eu, aos teus olhos. Respondo que o teu... carinho por mim é uma forma de te agigantares a ti mesmo. Um exercício de magnanimidade. Alegas que eu é que te diminuo, e de uma forma que não mereces. Juras que não é por eu ser cega que tu gostas de mim. Sustento que aí está uma coisa que nunca poderemos saber na verdade. Uma coisa que, aliás, é sempre mentira (Pedrosa, 2008, p. 40-41).

Vê-se que Clara, ao confiar tanto em seu próprio juízo, deixa de confiar no amigo Sebastião, pois não sabe se ele realmente gosta dela ou sente-se superior por protegê-la, acreditando que não possa fazer isso por si mesma. Sua desconfiança não é infundada, apesar de ser amiga de Sebastião, ela percebe em seu discurso o teor patriarcal, quando este conta de suas aventuras amorosas, numa das passagens ele afirma: “Era-me fácil cativar as mulheres. Estudei para isso; ser professor é ser um cativador profissional” (Pedrosa, 2008, p. 66), em outra “Deixei minha namorada dormir e fui ter com essa outra. Era como se tentasse saturar-me de corpos de mulher” (Pedrosa, 2008, p. 65).

Em sua última publicação, *O processo Violeta* (2019), Pedrosa também faz ecoar diversos meios culturais com os quais teve contato em sua maturação enquanto escritora. A narrativa contempla duas partes, a primeira “Menoridade” (com 29 capítulos) e a segunda “Maioridade” (com apenas um), em ambas ecoam as transformações históricas vivenciadas pela sociedade portuguesa dos anos 80 até os dias atuais. Estas mostram-se por meio das matérias jornalísticas de *O insubmisso*, jornal fictício em que a personagem Clarisse trabalha.

Nesta, além de remontar a suas primeiras publicações enquanto cronista, a autora nos mobiliza para diversas leituras, sejam elas jornalísticas, cinematográficas, históricas e literárias, por meio de personagens e personalidades da história e da literatura que permeiam o romance, como notas de autoria para exemplificar a ação das personagens criadas por ela, conforme Oliveira (2020).

Pedrosa inicia seu romance trazendo o mito grego do poeta Lúcio Apuleio, que fala de Eros e Psique e destaca a história de amor entre as partes, que foi dirimida por Afrodite, mãe de Eros, e a quem ele dedicou total obediência e deu por encerrada a relação. Esse mito serve como um exemplo que se reflete nos dias atuais, em que a sociedade vai “evitando a maturidade, empurrando para o destino a factura pesada da culpa e da responsabilização” (Pedrosa, 2019, p. 13). Ao não questionar os motivos da mãe Afrodite, Eros demonstra não atingir o grau de maturidade esperado para tomar suas próprias decisões (Oliveira, 2020, p. 193).

Nessa narrativa, a autora portuguesa escreve sobre a vivência de quatro mulheres que percorrem diferentes trajetórias, e, apesar disso, suas histórias acabam se entrelaçando. Ao citar outras obras culturais entre os capítulos, como artigos explicativos, acaba levando o leitor a histórias que o forcem a refletir sobre a sociedade portuguesa e seus preconceitos fixados.

Em seu texto ela retoma obras clássicas, princesas, rainhas, personalidades históricas, escritores, sempre relacionando-os com suas personagens. A temática do consentimento também é amplamente difundida no texto pedrosiano, expressando-se no próprio título das partes que formam o romance. Embora a maior parte da obra gire em torno de um romance proibido entre uma professora e seu aluno, outros tópicos podem ser discutidos analiticamente partindo dessa obra, a saber:

[...] a maturidade, as relações de consentimento, a gravidez indesejada, as violações sexuais e assédios, as relações familiares, o mundo dos jornais e da tauromaquia. Ela nos obriga a rever os valores com os quais visualizamos a sociedade atualmente e, por isso, põe em destaque os limites e as verdades fixadas no imaginário literário (Oliveira, 2020, p. 195).

Destarte, os escritos produzidos pela autora enquanto cronista ecoam em seus romances atuais, bem como as temáticas que circulam na contemporaneidade. Este último romance, assim como *A eternidade e o Desejo* (2007), apresenta uma narrativa polifônica. Além das personagens criadas pela autora, aqueles que ela traz para o romance como exemplos acabam por dar voz a personagens e personalidades que à sua época ou foram silenciados ou expressaram-se pouco, em sua maioria mulheres. Infelizmente, isso ainda é uma realidade. Felizmente, ainda podemos fazer algo que a transforme, evidenciando por meio da pesquisa como estes comportamentos foram naturalizados e reproduzidos ao longo do tempo.

2 CONFIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO

As estatísticas do Conselho da Europa concluem que a violência contra as mulheres no espaço doméstico é a maior causa de morte e invalidez entre mulheres dos 16 aos 44 anos, a nível internacional, ultrapassando o cancro e os acidentes de viação. Sabemos que os números, nesta criminalidade íntima, são sempre apenas icebergs — porque a grande maioria cala e consente, apavorada, até à morte (Pedrosa, 2005, p. 295-296).

Esferas sociais, culturais e institucionais são permeadas pela violência de gênero, o que torna este tema complexo e diverso nesses espaços, e na literatura, como se apresentam? Sabemos que esta violência não se limita a agressão física, o que compreende apenas uma de suas faces, pode ainda incluir abusos sexuais, psicológicos, econômicos, entre outros, os quais afetam de maneira desproporcional mulheres e aquelas que se identificam como mulheres.

A observação e análise das tipologias de violência de gênero nos permite perceber e identificar padrões que sustentam desigualdades. Entender estatísticas e teorias que abrigam variadas formas de violência elucida a complexidade de representações da violência de gênero e nos conscientiza para a realidade que, ainda encontra maneiras de reproduzir e justificar brutalidades.

Ao longo deste capítulo serão abordados tipologias, leis, manuais brasileiros e portugueses, obras literárias e outros textos que apontam para a necessidade de discussão das violências de gênero na literatura, espera-se que a leitura literária constitua um passo coparticipante para essa transformação.

2.1 Índices e tipologias de violência contra a mulher

Lembro da sensação de ser empurrada para dentro do lavabo pelo meu namorado, que surgiu do corredor; transtornado, vindo dos quartos, “Com quem você estava?”, gritava ele, “Onde você se meteu?” A música fazia tudo vibrar; eu quase podia sentir seu ritmo pulsando sob meus pés, na ponta da minha língua, e enquanto ele apertava meus braços, me prensava contra o mármore frio na parede, eu não respondia, não conseguia reagir; na verdade não conseguia entender que era eu mesma quem estava vivendo aquela cena de novela barata. Melo, 2019, p. 11)

Que violência constitui o trecho da obra de Patrícia Melo (acima), *Mulheres Empilhadas* (2019)? nesse trecho identificamos apenas um tipo de violência? Como perceber essa ou essas violências no princípio? Há um começo para esse tipo de violência? Ou ela sempre esteve

presente? Objetivando discutir, sistematizar e conceituar as variadas formas de violência a que mulheres são acometidas, laboramos este tópico.

Em Portugal a violência de gênero ainda é um sério problema, as mulheres, principalmente, continuam sendo vítimas de maus-tratos físicos, emocionais e sexuais, geralmente praticados por companheiros próximos. A partir da criminalização da violência doméstica em 2007, conforme o relatório do Conselho da Europa sobre Prevenção e Combate à Violência contra a Mulher e a Violência Doméstica (2019)², inúmeros casos de violência contra elas magicamente começaram a aparecer, este documento trouxe a definição de violência doméstica em Portugal e a pena para quem a cometesse, que também estava prevista no Código Civil Português, assim:

Nos termos do artigo 152.º do CCP, "quem, de forma reiterada ou não, impuser abusos físicos ou psíquicos, incluindo castigos corporais, privações de liberdade e abusos sexuais ao cônjuge ou ex-cônjuge; a pessoa de outro ou do mesmo sexo com quem o agente mantenha ou tenha mantido uma relação igual a uma relação de cônjuges, ainda que sem coabitação; a um progenitor ou descendente comum descendente em primeiro grau; ou a pessoa particularmente indefesa, em razão da idade, deficiência, doença, gravidez ou dependência económica, que com ele coabite, é punido com uma pena de prisão de um a cinco anos" (2019, p.11, *tradução nossa*).³

Essa definição, compreende as violências cometidas por quaisquer pessoas no âmbito doméstico, não especificando que a maioria das violências nesse espaço é contra as mulheres. No entanto, a partir da conceituação, percebemos uma tentativa de combater as práticas de violência e mais adiante também de criar serviços de apoio às vítimas dessas práticas. Diz-se ainda que Portugal, recentemente, reuniu em um documento único as “políticas e medidas e medidas de combate à violência contra as mulheres, por um lado, e à discriminação contra as mulheres, por outro, [o que] reflecte o reconhecimento, por parte das autoridades, da violência contra as mulheres como discriminação” (2019, p. 14, *tradução nossa*)⁴.

O relatório em pauta evidencia um esforço de conscientização, educação e mobilização para erradicar os abusos de gênero, na tentativa de estabelecer um ambiente seguro e igualitário

² Council of Europe Convention on Preventing and Combating Violence against Women and Domestic Violence (2019).

³ Under Article 152 of the PCC, “whoever, in a repetitive manner or not, imposes physical or mental abuses, including bodily punishments, deprivations of liberty and sexual offences to the spouse or ex-spouse; to a person of another or of the same sex with whom the agent maintains or has maintained a relationship equal to a relationship of spouses, even if without cohabitation; to a progenitor of common descendant in the first degree; or to a person particularly undefended, due to age, deficiency, disease, pregnancy or economic dependency, who cohabitates with him, is punished with a sentence of imprisonment from one to five years”.

⁴ policies and measures to combat violence against women on the one hand and discrimination against women on the other, reflects the authorities’ recognition of violence against women as gender-based discrimination.

para todos. No tópico *Apoio às vítimas de violência sexual (artigo 25.º)*⁵ mostra-se como a violência sexual, por exemplo, vem sendo tratada em Portugal a partir de 2016 e cria metodologias de combate à essa violência, agora já explicitando as mulheres como maior parte das vítimas desses abusos:

Em 2016, foi inaugurado na área metropolitana de Lisboa um primeiro centro de crise para mulheres e meninas vítimas de violência sexual. Esta iniciativa representa a primeira tentativa em Portugal de criar uma rede articulada para a implementação de um modelo de intervenção integrado, coerente e abrangente de intervenção em casos de violência sexual (2019, p. 42, *tradução nossa*).⁶

O interesse na defesa dos direitos da mulher, apesar de tardio em Portugal, é um esforço válido e deve ser contínuo e primar pela educação e conscientização para os atos que invalidam a integridade feminina.

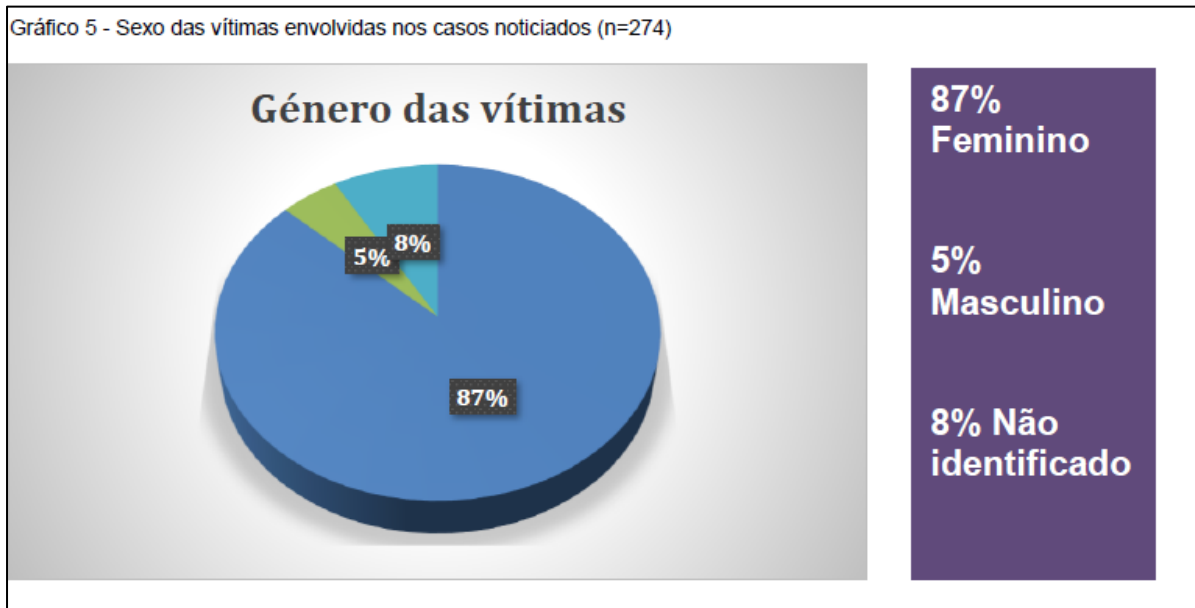
No âmbito da comunicação, o *Relatório sobre Violência Sexual em Portugal: os casos noticiados na imprensa nacional em 2021*, com o objetivo de “conhecer e visibilizar o fenómeno da Violência Sexual em Portugal” (UMAR, 2022, p.8), traz uma série de análises sobre essa temática nos meios de imprensa. Neste, foram utilizadas palavras-chave como “Violência Sexual”, “Violação”, “Abuso Sexual”, “Assédio Sexual” e “Importunação Sexual” em notícias publicadas entre 01/01/2021 e 31/12/2021” (idem, 2022, p.8) para o levantamento de notas divulgadas em jornais entre as datas citadas, este analisou 299 notícias em apenas um jornal de larga tiragem portuguesa.

Assim, este pode apontar a visualização dessas violências apenas dentro desse recurso, ou seja, existem casos que não foram noticiados e por isso não foram contabilizados no relatório. O documento aponta que em 2021, a maioria das vítimas de abuso sexual são moças e mulheres, daqueles casos que foram noticiados. Conforme o gráfico 5 da pesquisa citada:

⁵ Support for victims of sexual violence (Article 25).

⁶ In 2016, a first crisis centre for women and girl victims of sexual violence was inaugurated in the metropolitan area of Lisbon. This initiative represents Portugal’s first attempt at creating an articulated network for the implementation of an integrated, coherent and comprehensive intervention model in cases of sexual violence.

Figura 1 – Gráfico UMAR



Fonte: UMAR (2022, p. 14).

Considerando o gráfico, pontua-se que, na maioria dos casos, as violências têm como base o abuso de poder, que pode ser mais ou menos evidente. Este pode se manifestar de forma simbólica, como na desigualdade histórica entre homens e mulheres, ou de forma mais concreta, como em situações de idade, hierarquia no ambiente de trabalho ou outras circunstâncias em que a pessoa não consegue resistir. O documento em pauta, considera ainda a análise dos discursos utilizados nas notícias desses crimes e, evidencia que:

[...] são utilizadas formas de comunicação que parecem culpabilizar as vítimas – procurando justificações no comportamento da vítima para a ocorrência da violência sexual, sobretudo quando não se trata de situações de abuso sexual – e, em alguns casos, é também desvalorizada a responsabilidade dos/as agressores/as (e.g., “instintos libidinosos; consumo excessivo de álcool por parte da vítima; ciúmes excessivos; dependência de pornografia; impulsos sexuais e instintos lascivos”) (UMAR, 2022, p.20).

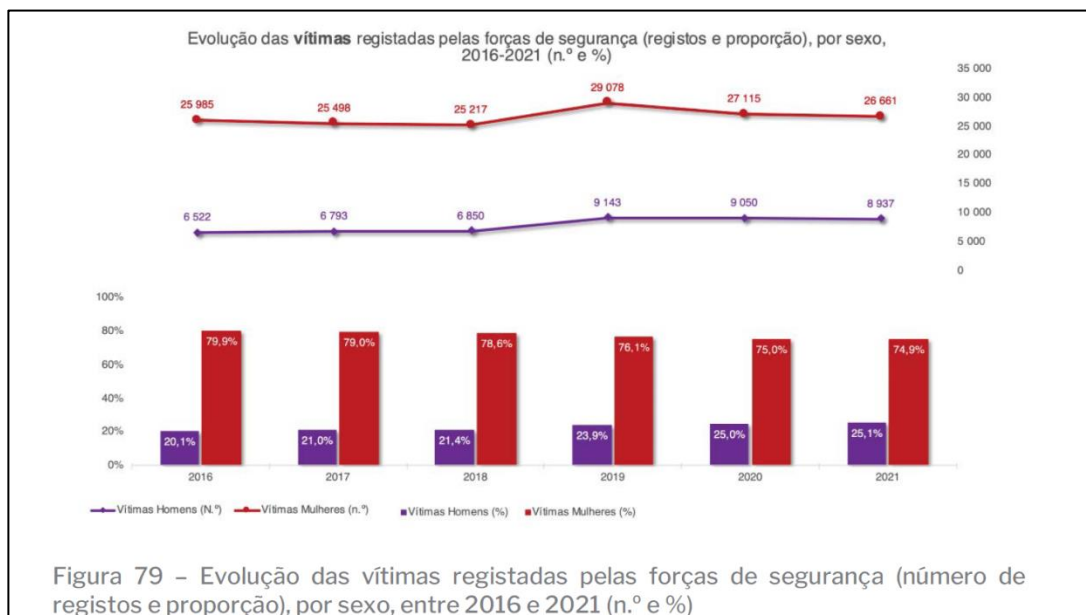
O resultado do relatório aponta para o que Ana Paula Araújo, também reflete em sua obra *Abuso: a cultura do estupro no Brasil* (2020), em que considera que a população carece de esclarecimentos, de educação e de políticas públicas para deixar de reproduzir esses discursos que, infelizmente, estão enraizados no Brasil, e também em Portugal, como aponta o referido relatório. Araújo revela que:

Há uma imensa parte da população [...] que ainda acha que a mulher que “não se dá ao respeito” merece ser estuprada, que roupa decotada pode induzir um homem a se tornar um estuprador, que muitas mulheres mentem quando dizem que sofreram abuso para prejudicar um homem ou, ainda, que “homem é assim mesmo” (Araújo, 2020, p. 11).

Deste ponto, percebe-se a urgência em desenvolver e divulgar pesquisas e iniciativas para combater esses discursos e mesmo para identificar essa e outras violências nos diferentes âmbitos socioculturais. Outro documento português que é relevante para análise é *Igualdade de Género em Portugal – Boletim Estatístico (2022)*, este “apresenta a situação de mulheres e de homens em Portugal, em várias áreas de vida em sociedade” (CIG, 2022, p. 9).

O boletim traz um capítulo nomeado *Violência de Género*, no qual enfatiza que “no que respeita à violência de género, esta afeta de forma desproporcional pessoas de um determinado sexo” (*idem*, p. 121). Com relação às vítimas mais afetadas nesse âmbito assim como o *Relatório sobre Violência Sexual em Portugal: os casos noticiados na imprensa nacional em 2021*, a maior parte das vítimas de violência doméstica em Portugal são mulheres, enquadrando-se essa problemática como violência de gênero, conforme gráfico analisado no boletim:

Figura 2 - Gráfico da evolução das vítimas - RVSP



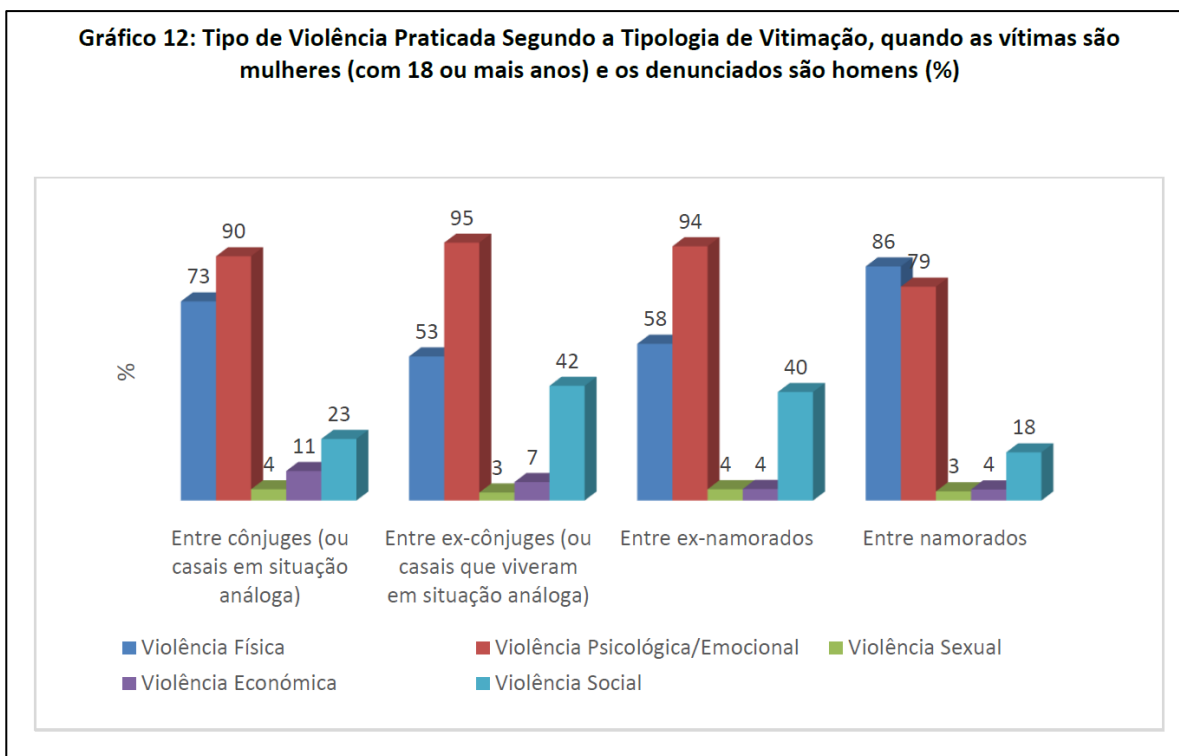
Fonte: CIG (2022, p. 122).

Considerando o resultado obtido pelo boletim, a violência doméstica atinge desproporcionalmente as mulheres, pois evidenciou-se que em Portugal, das denúncias recebidas pelos órgãos públicos com esse teor entre 2016 e 2021, de cada 10 pessoas vítimas de violência doméstica, 8 eram mulheres. Ainda, pontua-se no relatório que a violência

doméstica continua a ocorrer, principalmente, dentro de relacionamentos íntimos ou familiares, afetando principalmente mulheres (CIG, 2022).

Em Portugal, um outro relatório importante para pensar sobre a perpetuação da violência doméstica, sobretudo a que atinge mulheres oriundas não só de lá, mas também do Brasil e dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), a saber: Cabo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe, Moçambique, Guiné Bissau, é o *Violência Doméstica – 2021* (2022). Neste relatório apontam-se as tipologias de violência e qual delas é percebida quando a vítima é mulher e o denunciado é homem. O relatório faz um cruzamento de informações que viabiliza essa leitura:

Figura 3- Gráfico - Tipos de Violência



Fonte: MAI, (2022, p.29)

Considerando apenas situações de violência em relações de intimidade, onde a vítima é uma mulher adulta (18 anos ou mais) e o agressor é um homem, observa-se um padrão de resultados semelhante ao apresentado no mesmo relatório em momento anterior, em que:

[...] constata-se que a proporção mais elevada de casos em que foi assinalada violência física se registou nas situações de violência doméstica entre namorados (88%) e entre cônjuges (74%) (gráfico 9). No que concerne à violência psicológica/emocional observam-se valores mais elevados entre ex-cônjuges (93%), a violência social esteve presente em especial nas situações de violência contra ex-namorado (38%). A violência económica foi especialmente sinalizada nas situações de violência contra

ascendentes (26%) e a violência sexual surgiu em maior proporção nas situações de violência contra atual cônjuge, ex-namorados (ambos com 4%) (MAI, 2022, p.26).

A forma mais comum de violência é a psicológica/emocional, seguida pela violência física, exceto nos casos de namoro, onde ocorre o inverso. A violência sexual ocorre em cerca de 3% a 4% dos casos de violência nas relações de intimidade. A violência econômica é mais prevalente entre casais atuais (11%), enquanto a violência de tipo social é mais comum entre ex-namorados (42%) e ex-cônjuges (40%) (MAI, 2022).

Considerando o contexto brasileiro, apesar de circularem cartilhas, panfletos, manuais e outros textos que englobam as definições de violência e o que fazer ao deparar-se com ela nos diferentes contextos, muitas pessoas ainda não têm acesso a esses materiais, por isso, também, acabam reproduzindo-as e, a seu modo, justificando sua perpetuação.

Um dos documentos mais recentes, publicado em 2022, pela Rede de Ação Política pela Sustentabilidade (RAPS), é o *Guia Prático para Mulheres na Política: o que não te contaram sobre ser mulher na política* (2022). Nesse guia, aponta-se que as mulheres brasileiras são mais que a metade da população, mas as decisões que mais impactam suas vidas são tomadas por homens, principalmente por estes predominarem em espaços políticos em números de liderança. Conforme o prefácio do guia, escrito por Mônica Sodré:

As razões são inúmeras: ausência de estímulo, espaços de poder dominados por perfis que não se parecem conosco e que acabam por nos convencer, explícita ou tacitamente, que aquele não é um lugar para a gente, violência física, violência psicológica e institucional são alguns dos elementos que ajudam a explicar essa realidade (2022, p. 04).

A partir dessas razões justificam-se os extremos, ou espaços de invisibilidade ou violências explícitas contra mulheres que atuam nesses ambientes, mesmo em minoria, com agressões e ameaças. Conforme o guia, as violências observadas em recintos políticos contra as mulheres têm início em outros sítios, uma vez que se constituem a partir de instâncias estaduais, religiosas ou mesmo familiares, as quais refletem a ordem patriarcal (Saffioti, 2015).

Considerando o documento criado pela RAPS, uma trajetória de objetivos deve trabalhar para a veiculação das definições e combate às violências, o primeiro passo é conceituar a tipologia de violência, pois é comum que mulheres que sofrem violência de gênero não saibam que isso ocorre justamente por não conseguirem conceituar o que vivenciam. Nesse viés, define-se a violência política de gênero, conforme a líder da RAPS, a deputada Tabata Amaral, postula:

A violência política de gênero é um conjunto de atos de silenciamento. Estamos falando do assédio moral e sexual em ambientes políticos, das interrupções que são feitas enquanto mulheres estão falando, dos ataques, xingamentos, ameaças de mortes, ameaças de violência sexual. Em alguns casos, a violência política é também física: mulheres são tocadas, agredidas e mortas devido a sua atuação política. No conjunto, são ações que vêm para silenciar as mulheres que lutam e que se posicionam (RAPS, 2022, p. 07).

Observa-se que dentro da definição citada outras violências podem ser visualizadas, a violência psicológica expressa por atos de silenciamento, como xingamentos, ameaças, interrupções, a violência física, através de toques não consentidos, agressões e até a morte.

A violência nesse âmbito também se mostra por marcadores estruturais, afinal, mulheres negras constituem o maior grupo demográfico populacional e também são os maiores alvos das diferentes violências, desse modo, são marcadas duplamente pelas opressões de gênero e raça, o que corrobora para o tratamento interseccional dessa tipologia de violência, uma vez que seu sofrimento é potencializado pelo machismo e pelo racismo.

Outro documento obtido a partir de fontes governamentais, como o IBGE, é o Atlas da Violência (2023), elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), do Governo Federal. Sua edição mais recente reflete no capítulo cinco sobre a *Violência contra a mulher*, mostrando que houve um aumento significativo na incidência de violência comparando os resultados de 2023 com a mesma pesquisa realizada em 2021. Um exemplo citado é “quando a respondente foi perguntada se sofreu “batida, empurrão ou chute” nos últimos doze meses, 11,6% das mulheres responderam positivamente, ante um índice de 6,3% na pesquisa de 2021” (2023, Atlas da violência, p. 41). O documento ainda considera que apesar dos indicadores, ainda é grande o desconhecimento sobre o assunto, pois as pesquisas realizadas pelo próprio governo muitas vezes não levam em consideração esse assunto, mantendo-o na invisibilidade:

Não obstante esses indicadores dramáticos, existe ainda grande desconhecimento sobre a violência de gênero no Brasil. Nunca houve interesse dos governos em produzir, no plano nacional, uma pesquisa domiciliar com metodologia robusta, com amostragem aleatória e os necessários requisitos metodológicos para que as entrevistadas pudessem reportar verdadeiramente os fatos sobre esse tema tão delicado. Assim, o Estado termina enxergando apenas uma pequena parte do iceberg da violência contra a mulher no Brasil (IPEA, 2023, p. 41).

O resultado desses estudos só confirma o que muitas mulheres vivenciam e que a falta de interesse governamental em reunir estruturas para o combate às violências diminui ainda

mais o acesso a cartilhas como o guia citado em momento anterior, o qual poderia pavimentar uma nova trajetória, de mulheres que sabem reconhecer e denunciar as violências sofridas.

Conforme o estudo de Bueno *et al* (2023), a violência psicológica é uma das principais causadoras de danos à autoestima das mulheres, visto que perturba o pleno desenvolvimento de seus atos, laborando condutas que visam:

[...] degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação (Política Nacional de enfrentamento à violência contra a Mulher, 2011 *apud* Bueno *et al*, 2023, p. 11).

O próprio silenciamento, interrupções de fala em ambientes políticos ou fora deles sobre tópicos que as próprias mulheres têm mais domínio é uma forma de violência, mas poucas mulheres conseguem identificá-la, por ser manifestado de maneira sutil, embora seu objetivo seja inviabilizar o que é dito pela mulher, deslegitimar ou menosprezar a declaração de uma vivência, conforme o *Guia Prático para Mulheres na Política* (2022) e em artigo de Laura Reif no blog *Sobre Azmina* em 2019:

Gaslighting é um tipo de abuso que atinge as mulheres de forma sutil, mas muito grave. Trata-se de manipular a mulher psicologicamente para ter controle sobre ela, ao ponto de anulá-la, gerar inseguranças, dúvidas e medos. Nele, o homem distorce, omite ou cria informações, fazendo com que a mulher duvide de si mesma, de seus sentimentos, da sua capacidade e, às vezes, até da sua sanidade (Guia Prático para Mulheres na Política, 2022, p. 10).

A tradução do termo *Gaslighting* significa manipulação, é um tipo de violência de cunho psicológico e emocional que influencia as ações da mulher gerando inseguranças quanto à sua própria sanidade a partir de manipulações emocionais que geram dúvidas na vítima, deixando-a vulnerável perante o abusador que a controla por meio de estímulos psicológicos.

É comum que abusadores que se utilizam dessa manipulação manifestem em seu comportamento o hábito de mentir, de negar a realidade, de chantagear emocionalmente, ameaçar, de aumentar de maneira gradual as manipulações, utilizar palavras amáveis para confundir a vítima, ser incoerentes, fazer acusações, gerar constrangimentos e humilhar a vítima (Lobato, 2021).

Outra violência de cunho psicológico e emocional que se mostra sutilmente é o *Mansplaining*. Atribui-se o termo à jornalista e ativista Rebecca Solnit, porém ela defende, na

obra *Os homens explicam tudo para mim* (2017), que não foi ela que o criou, mas que ele surgiu a partir de um site intitulado “*Academic Men Explain Things to Me* (Os homens acadêmicos explicam tudo para mim)” (Solnit, 2017, p. 25). A jornalista explica que no site “centenas de mulheres que trabalham em universidades contaram suas histórias, descrevendo como foram tratadas com paternalismo, depreciadas, interrompidas, e muito mais (*idem*, p. 25).

Em sua obra, ela relata um episódio em que, numa festa, um homem falou o tempo todo para ela sobre um livro que ela deveria ler, sem dar chance de ela manifestar que era a autora do livro em questão, assumindo ter domínio superior sobre o assunto pelo fato de ser homem. Quanto à concepção do termo ela explica que a partir do episódio descrito publicou um ensaio e:

O termo “mansplaining” foi cunhado logo após a publicação do ensaio e recebi o crédito por ser a inventora. Na verdade, não tive nada a ver com a criação da palavra, embora ela tenha sido inspirada, aparentemente, pelo meu ensaio, e por todos os homens que personificaram a ideia central. Tenho dúvidas sobre essa palavra e não a uso muito; parece-me um pouco pesada na ideia de que os homens têm essa falha inerente, quando, na verdade, o fato é que alguns homens explicam coisas que não deveriam explicar, e não ouvem coisas que deveriam ouvir (Solnit, 2017, p. 25).

Além do *Gaslighting* e do *Mansplaining*, outros termos estão sendo adotados para definir outras violências psicológicas e de gênero, como o *Maninterrupting*, que é o ato de um homem interromper uma fala feminina e impedir que ela conclua o pensamento, atrapalhando seu raciocínio, isso ocorre quando a intenção é fazer com que a mulher se perca na própria fala ou que sua colocação seja desconsiderada.

Outro termo é o *Bropriating*, que une duas palavras de origem inglesa *bro* (brother) e *appropriating* (apropriação). Ainda um termo novo, este relaciona a apropriação indevida por homens de ideias concebidas por mulheres. Costuma ocorrer em “espaços de trabalho que demandam conhecimento intelectual e poder [...] predominantemente masculinos” (Mena, 2017).

Assim como *Bropriating*, outro termo também reflete essa apropriação de ideias femininas por homens, *Hepeating*: junção de *He* e *Repeat* (Ele e repetir), cunhado pela astrônoma americana Nicole Gigliucci, em 2015, a partir de um episódio em que uma sugestão sua foi ignorada e a mesma sugestão dita por um homem minutos depois foi acatada com louvor (Mena, 2017). Todas essas formas de violência psicológica levam as mulheres a se sentirem descredibilizadas e desvalorizadas.

Em adição, violências de cunho psicológico e emocional, como ocupar espaços não de fala, mas de simplesmente estar, como os transportes públicos, também pode ser considerado um tipo de violência, o *Manspreading*. “Quando um homem se espalha corporalmente em diversos espaços (por exemplo: sentar de pernas abertas ocupando duas cadeiras, podendo encostar na pessoa ao lado – geralmente mulher ou utilizar de um espaço que não é destinado a ele)” (Silva, 2022, s/p).

Outro documento em que podemos observar as tipologias de violência é o projeto apresentado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública em parceria com o Instituto de pesquisas Datafolha e patrocinado pela Uber. Neste estudo, intitulado *Visível e Invisível: A vitimização de Mulheres no Brasil (2023)*, aponta-se no primeiro tópico sobre o crescimento acentuado da violência contra mulher em 2022 no território brasileiro, assim como o Atlas da Violência (2023), observa-se o aumento dos casos de violência, e que a pandemia de Covid-19 dificultou os serviços de acolhimento às vítimas de violência. O estudo mostra que:

Em comparação com as pesquisas anteriores, todas as formas de violência contra a mulher apresentaram crescimento acentuado no último ano. Agressões físicas, ofensas sexuais e abusos psicológicos se tornaram ainda mais frequentes na vida das brasileiras. O assédio sexual, seja no ambiente de trabalho ou no transporte público, atingiu recordes inimagináveis. E, ainda que não se possa hierarquizar os traumas provocados pelas diferentes modalidades de violência, o fato é que estamos diante de um crescimento agudo de formas graves de violência física, que podem resultar em morte a qualquer momento (Bueno *et al*, 2023, p. 8).

A violência que atinge meninas e mulheres derivam-se também das expectativas sociais que determinam comportamentos com disparidade entre os gêneros, a assimetria nas relações que foi sendo consolidada por muitos anos, e direcionando as mulheres a submeterem-se ao querer dos homens. Conforme o estudo de Bueno *et al* (2023), no Brasil essas expectativas sociais foram intensificadas a partir da ascensão da extrema-direita e grupos ultraconservadores. As autoras ressaltam que:

Este processo parece ter se intensificado na sociedade brasileira com a eleição do político de extrema--direita Jair Bolsonaro. Se a eleição de Bolsonaro é sintoma de uma sociedade em que grupos ultraconservadores encontraram espaço para florescer, foi em sua gestão que a violência política, a violência contra jornalistas (especialmente mulheres), e a radicalização de parte significativa da população se consolidaram (Bueno *et al*, 2023, p. 9).

Ainda nessa gestão, o advento da Pandemia de Covid-19, por diminuir a circulação de pessoas nos contextos sociais, influenciou também no acolhimento e respaldo de vítimas de

violência que se viram presas em suas casas ao lado de seus agressores. E também diminuiu a percepção de atos de violência contra mulheres, apesar de eles terem aumentado durante o contexto pandêmico, conforme a pesquisa supracitada.

Nesse estudo, outras definições relevantes sobre a violência podem ser destacadas: Violência provocada por parceiro íntimo, definida pela Organização Mundial da Saúde (2012) como “qualquer comportamento no âmbito de uma relação íntima que cause danos físicos, sexuais, psicológicos e comportamentos controladores, durante ou após o término de uma relação”. Desse modo, essa definição também engloba o homem como vítima da violência.

Já a violência contra a mulher constitui-se como “qualquer ação ou conduta baseada no gênero que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público, como no privado” (Convenção de Belém do Pará, 1994). Esse conceito também abarca o de violência sexual, uma vez que ofende a integridade da vítima e a obriga a um contato físico sem o seu consentimento.

Conforme a Política Nacional de enfrentamento à violência contra a Mulher (2011), a violência sexual é “a ação que obriga uma pessoa a manter contato sexual, físico ou verbal, ou participar de outras relações sexuais com uso da força, intimidação, coerção, chantagem, suborno, manipulação, ameaça ou qualquer outro mecanismo que anule o limite da vontade pessoal” (Política Nacional de enfrentamento à violência contra a Mulher [2011] *apud* Bueno *et al*, 2023, p. 10).

Outra violência que atualmente discute-se mais no âmbito sociocultural é a denominada violência patrimonial, a qual segundo a Lei Maria da Penha, capítulo II, inciso IV, é “entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades”.

Assim, o ato de controlar o trabalho e o salário do cônjuge, a retenção do dinheiro ou a subtração de bens sem o seu conhecimento ou contra a sua vontade configura violência patrimonial. Nesta definição, conforme o Protocolo para julgamento com perspectiva de Gênero 2021, elaborado pelo Conselho Nacional de Justiça do Brasil, também se verifica:

Destruição de bens e propriedade privada, ocultação de patrimônio, subtração da participação nos lucros em sociedades empresárias, invisibilização no recebimento de heranças, apropriação dos rendimentos, inviabilização da administração de recursos financeiros, simulação de contratos, não pagamento de pensão alimentícia (CNJ, 2021, P. 32).

Infelizmente, inúmeras são as consequências das violências para a vida das mulheres que são acometidas por elas, podendo seus efeitos perdurarem desde a infância até a fase adulta e velhice. Ademais, além das próprias vítimas, suas consequências também podem afetar familiares próximos, profissionais de redes de apoio.

Assim, as consequências das experiências de violência podem ser complexas e diversas, indo dos riscos físicos e psicológicos, como lesões, dores, gravidez indesejada, abortos a quadros de ansiedade, depressão, assim como transtornos alimentares e de estresse pós-traumático, além de tabagismo, consumo de drogas e álcool, entre outros, podendo ainda resultar em suicídio, mortalidade materna e feminicídio (Scarpatti, 2022).

2.2 Violências de gênero

A violência é uma maneira de silenciar as pessoas, de negar-lhes a voz e a credibilidade, de afirmar que o direito de alguém de controlar vale mais do que o direito delas de existir, de viver (Solnit, 2017, p. 17).

O patriarcado moldou a violência de gênero constituindo-a a partir de uma “estrutura criada e reforçada em termos culturais ao longo do tempo” (Lerner, 2019, p. 71). Essa dominância preconiza e credibiliza a menção masculina como algo notável ao passo em que inviabiliza qualquer murmúrio feminino. O silêncio corroborado nessa divisão dicotômica faz do gênero feminino um constante alvo das diversas violências, estas que continuam sendo representadas e reproduzidas na literatura ocidental de modo natural, o que não deveria acontecer.

Na obra *A violência* (1989), Yves Michaud, a partir de definições já teorizadas em distintos dicionários, adverte sobre a difícil conceituação do termo violência. No entanto, segue duas orientações para esta formulação, ao que estabelece ser a primeira direcionada para qualificação de acontecimentos e a segunda um modo de ser, uma passionalidade natural. Em uma análise contrastiva, difere que o termo sempre aparece relacionado à ideia de transgressão e profanação e também à bravura e força. Assim, apresenta a etimologia do termo:

“Violência” vem do latim *violentia*, que significa violência, caráter violento ou bravo, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar, transgredir. Tais termos devem ser referidos a *vis*, que quer dizer força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de uma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e, portanto, a potência, o valor, a força vital (Michaud, 1989, p. 08).

Devido à ampla caracterização do termo podemos questionar as acepções sociais que determinam sua utilização: quando uma situação pode ser vista como violenta? A partir de que olhar cultural isso se estabelece? Acreditamos que a interpretação da terminologia contempla diferentes épocas e *locus* culturais, uma vez que sua utilização abrange uma série de fatores.

Conforme o entendimento popular, apontado por Heleieth Saffioti em seu livro *Gênero, Patriarcado, Violência* (2015), há uma definição que se conservou como verdadeira e única ao longo do tempo, “trata-se da violência como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral (Saffioti, 2015, p. 18), ou seja, as violências constituem-se pela força de dominação da integridade do outro, assim como Michaud (1989) já preconizava em sua análise:

O exame dos usos correntes nos aponta as variações de significados da palavra violência. A ideia de força constitui seu núcleo central e contribui para fazê-la designar prioritariamente uma gama de comportamentos e de ações físicas. A violência é antes de tudo uma questão de agressões e de maus-tratos. Por isso, a consideramos evidente: ela deixa marcas. No entanto, essa força assume sua qualificação de violência em função de normas definidas que variam muito (Michaud, 1989, p. 08).

Adiante, Saffioti (2015) retifica sua observação, pois considera que a definição de violência como ruptura não encontra um lugar na investigação teórica dos seres. Ela reflete que a acepção pode ser complexa, visto que cada pessoa pode ter uma percepção diferente do que provoque ou não uma ruptura em outrem. Dessa forma, a autora elege a definição de direitos humanos para discorrer sobre as violências, “entendendo por violência todo agenciamento capaz de violá-los” (Saffioti, 2015, p. 80).

A partir disso, podemos inferir que, culturalmente, diferentes mulheres foram submetidas à violência referenciada por Michaud (1989), eram ações que seguiam a lei corrente, patriarcalista, que “mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis” (Lerner, 2019, p. 21). Desse modo, naturalizam-se por meio de distintas ideologias a inferioridade das mulheres, uma vez que:

Homens e mulheres vivem em um palco no qual desempenham seus papéis designados, ambos de igual importância. A peça não pode prosseguir sem os dois tipos de atores. Nenhum deles ‘contribui’ mais ou menos para o conjunto; nenhum é secundário nem dispensável. Mas o cenário é concebido, pintado e definido por homens. (Lerner, 2019, p. 38)

Esse cenário laborado por homens é consequência e representação da sociedade patriarcal em que estamos inseridos. As obras selecionadas para análise nesta tese verificam as violências que são direcionadas às mulheres, considerando-se a interseccionalidade apontada por Kimberlé Crenshaw “que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (2002, p.7). Assim observaremos como o “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (2002, p.7)”.

Nas obras selecionadas verificaremos os locais sociais de personagens que atuam como professoras dentro e fora do seu campo de trabalho, jornalistas e donas de casa, considerando-se também as micropolíticas a que essas personagens são arrastadas, nos permitindo, por meio disso, analisar cada saber, cada corpo, cada endereço, cada objeto sob uma perspectiva de produção de realidade a partir das relações de poder (Deleuze e Guattari, 1996).

Conforme a análise da obra *Desamparo* (2015), de Inês Pedrosa, que, conduzida por Fornos (2019), também reflexiona sobre as relações de poder que resultam nas transformações identitárias:

As chamadas micro-políticas que problematizam as ações hegemônicas do poder possuem um papel significativo na transformação das relações sociais, devendo estar conscientes de que a garantia de uma identidade, constitui-se, em última instância, na luta pela reorganização geral do sistema (Fornos, 2019, p. 170).

Desse modo, para uma verificação das garantias e da representação plausível da parte feminina, todo o sistema de relações de poder constituídos socialmente precisaria ser repensado e reformulado, pois todo ele é constituído, avaliado e reproduzido na perspectiva da masculinidade, de modo que mesmo escritoras o reproduzem diversas vezes.

Conforme pesquisa de Eurídice Figueiredo (2019), intitulada *Violência e Sexualidade em romances de Autoria feminina*, “[...] muitos textos escritos por mulheres, por mimetismo passivo ou por subordinação filial à autoridade paterna da tradição canônica, reproduzem os modelos de subjugação masculina” (p. 138-139). Desse modo, as violências continuam se perpetrando nos domínios sociais e sendo representadas nos domínios literários, até mesmo a partir de vozes femininas que, por vezes, às consideram aceitáveis e outras vezes as reiteram, por necessidade de representação, para dirimir suas ocorrências no âmbito social.

Em *A dominação masculina* (2014), pesquisa etnográfica desenvolvida por Pierre Bourdieu, das décadas de 50 e 60, sobre a sociedade da Cabília – esta que tem o princípio

androcêntrico como ordenador, o que quer dizer que masculino e feminino são opostos e assimétricos –, o masculino é visto como hierarquicamente superior e construído contra e em relação ao feminino.

No item *A violência simbólica*, o teórico assinala que existe uma violência que se deixa ver menos, ou que é até mesmo invisível, exercendo-se pela ausência de importância dada a sua existência, é ignorada, entretanto, é ela que fundamenta e movimenta uma série de outros atos. Essa violência “se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação), não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, que fazem esta relação ser vista como natural” (Bourdieu, 2014, p. 47).

Neste ponto, também cabe evidenciar o que entende-se aqui por representação de gênero na literatura, uma vez que esta, “de um modo geral, também corrobora para fixar esse doutrinamento de gênero, já que tende a influenciar comportamentos de sua época e de leitores que interajam com seus escritos” (Batista & Silva, 2021, p. 3). Assim, em muitos textos disseminam-se ideias relacionadas à doutrinação de gênero em espaços sociais como a escola, a família, a igreja, espaços em que persiste a visão patriarcal, que estabelece hierarquicamente o homem como superior à mulher.

A representação de gênero aqui, apesar da constante evolução do tema, falará sobre as funções exercidas pelas mulheres e por elas representadas na literatura portuguesa, ressignificando discursos hegemônicos em que papéis, comportamentos e características são atribuídos a homens e mulheres naquela sociedade. Por meio da representação firmada num viés masculino são transmitidas expectativas, estereótipos e normas sociais relacionadas ao que é considerado "masculino" e "feminino".

A definição referendada pelo autor preconiza que essa violência se exerce através do *habitus* (inconscientemente), porque é simbólica e não se processa senão através de “atos de conhecimento e de reconhecimento prático” (*idem*, p. 45), estes que se “efetivam aquém da consciência e da vontade e conferem seu ‘poder hipnótico’ a todas as suas manifestações, injunções, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem” (Bourdieu, 2014, p. 54-55), fundamentando ainda mais a teoria do *habitus*. Conforme o teórico:

Os atos de conhecimento e reconhecimento práticos da fronteira mágica entre dominantes e os dominados, que a magia do poder simbólico desencadeia, e pelos quais os dominados contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos, assumem muitas vezes a forma de emoções corporais – vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa – ou de paixões e de sentimentos – amor, admiração, respeito - ; emoções que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, o tremor, a

cólera ou a raiva onipotente, e outras tantas maneiras de se submeter, mesmo de má vontade ou até contra a vontade, ao juízo dominante, ou outras tantas maneiras de vivenciar, não raro com conflito interno e clivagem do ego, a cumplicidade subterrânea que um corpo que se subtrai às diretivas da consciência e da vontade estabelece com as censuras inerentes às estruturas sociais (Bourdieu, 2014, p. 51).

Assim, as variadas violências podem ser percebidas na representação da vivência feminina portuguesa, nas obras pedrosianas, existe uma recorrência de personagens femininas que são acometidas por alguma delas. Destaca-se que, em sua maioria, as violências direcionadas às mulheres concebem-se baseadas na dominância patriarcal, e que o interesse teórico para essa problemática se deu a partir dos movimentos feministas.

As análises feministas da violência de gênero, que consideram as mulheres, passam a centrar-se na relevância do contexto sociocultural patriarcal, que corrobora na desigualdade de distribuição do poder entre gêneros e nas distintas relações entre homens e mulheres, que delimitam o acesso delas a recursos e benefícios que eles têm naturalmente. Do mesmo modo:

A correlação da violência com a condição de gênero originou-se sob a inspiração das questões e das reivindicações do movimento feminista, a partir de evidências empíricas contundentes. Desde o início dos anos 1970, as feministas americanas denunciavam a violência sexual contra a mulher, porém uma década depois é que esse fenômeno veio a ser apresentado como categoria sociológica e área de pesquisa, cuja configuração mais usada passou a ser violência contra a mulher e se caracterizou como a questão central do movimento feminista nacional (Bandeira, 2014, p. 450).

A partir das reivindicações do movimento feminista, observou-se a resistência de mulheres contra a autoridade mantida pela centralidade patriarcal sobre as relações familiares, demonstrando dentro delas não apenas as disparidades de poder, mas o perigo que ela constituía à integridade das mulheres, em seu sentido moral, psicológico e, principalmente, físico.

Diante da complexidade do termo violência, é necessário que se adote aqui uma terminologia mais particular para determinar as violências, em suas mais diferentes formas, as quais afetam tanto homens quanto mulheres, com base no seu gênero. *A priori*, destacamos o que se entende por gênero. Conforme Giddens (2004), compreende-se gênero como a elaboração cultural do sexo, o gênero refere-se aos comportamentos e expectativas socialmente aprendidos a propósito de ambos os sexos. Assim, Lerner (2019) reitera que:

Atributos sexuais são fatos biológicos, mas gênero é produto de um processo histórico. O fato de mulheres terem filhos ocorre em razão do sexo; o fato de mulheres cuidarem dos filhos ocorre em razão do gênero, uma construção social. É o gênero que vem sendo o principal responsável por determinar o lugar das mulheres na sociedade (Lerner, 2019, p. 48).

Na obra *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2017), Judith Butler, no tópico intitulado *A ordem compulsória do sexo/gênero/desejo*, desconstrói a distinção de sexo e gênero, inicialmente concebidos como binários, ela traz a discussão de que sexo é biológico e gênero, como reificou Lerner (2019), é culturalmente construído, podendo assim o sexo ter múltiplas interpretações do gênero. Sua sugestão é que a noção de gênero deve ser reformulada, considerando que “se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir gênero como a interpretação cultural do sexo” (Butler, 2017, p. 25), pois o sexo pode ser contestado em sua questão imutável, tanto quanto o gênero. Assim, a filósofa americana amplia a classificação de gênero masculino e feminino constituída culturalmente, estabelecendo que:

O gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, éticas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (Butler, 2017, p. 21).

Vê-se que a divisão culturalmente elaborada do gênero produz mais uma responsabilidade para as mulheres, uma vez que também as vê compulsoriamente como mães, que têm obrigação de cuidar de seus filhos, concebidos com homens que não têm a mesma obrigação consolidada na cultura, pelo contrário, são vistos eternamente como seres que também precisam do cuidado feminino.

Além disso, mantém-se o que Bandeira (2014), denomina como “lógica familista” que se une aos diferentes motivos encorajadores da violência e são sempre reiterados nas conciliações das desordens domésticas e intrafamiliares, que, em sua maioria, competem à mulher: reatar as relações amorosas, não aceitar pedidos de separação, ceder à dependência econômica, aceitar as violências como expressão de ciúmes, exercer papel de “mãe” do marido, entre outras. Demonstra-se o que se poderia:

[...] chamar das armadilhas e táticas do poder patriarcal, na medida em que a existência das mulheres é carregada de sentidos: ser esposa, mãe, filha, cuidadora, entre os compromissos de ser fiel, companheira, amiga, boa mãe, dentre outros. O registro do patriarcado é demarcado na carne e não é sutil, porém, mais forte é a demarcação simbólica, que quando quebrada, responde com a morte, uma vez que não podemos romper como reprodutoras da ordem social e biológica que nos foi imposta (Bandeira, 2014, p. 458).

Desse modo, a representação da violência de gênero nas obras pedrosianas aponta para a manutenção dessa realidade nos diferentes contextos sociais portugueses, estes que circulam em sua narrativa desde as crônicas até seu romance mais recente. Em suas obras, é possível assinalar as diversas violências não só dentro de relações conjugais, mas também em relações de trabalho, relações entre professora e aluno, relações familiares.

Todas as expressões de violência descritas nas obras pedrosianas conferem a desigualdade de poder entre homens e mulheres, mesmo em casos em que a personagem feminina é quem a reproduz, como em *O processo Violeta* (2019), por exemplo. Nesta obra, a personagem Mafalda, a esposa de Nuno Pinto Delgado, ao descobrir através de uma notícia de jornal da existência de Ildo, filho que aquele tivera na juventude quando já havia se comprometido com ela, não expressa ter se chocado com a notícia e nem faz nada que abale seu matrimônio com Nuno, apenas reproduz o que a sociedade portuguesa da época espera que uma dama da alta sociedade faça, segue a vida:

Mafalda não deu parte de fraca; engoliu em seco e, procurando mostrar serenidade, disse que sabia de tudo há muito tempo, que tinha sido um episódio da juventude, completamente ultrapassado. [...] O marido tinha um filho. Um rapaz. Para ele, só os rapazes contavam. Rapazes, cavalos e touros. Tudo o resto era cenário, intervalo na intensidade da vida. Ela e as filhas faziam parte do cenário. Decoração. Sabia que era esse o seu lugar: o repouso do guerreiro. Gostava de ser esse lugar – nunca imaginara outro. Era essa a função das mulheres neste mundo: sorrir, acarinhar, incentivar, educar. Assegurar a beleza das coisas e a serenidade das aparências (Pedrosa, 2019, p. 178).

Percebe-se no trecho a conformidade com que Mafalda assume uma posição de cuidadora, lar, educadora, aquela que mantém a “serenidade das aparências”. Não necessariamente o pensamento por ela reproduzido é de todo seu, ainda na infância fora prometida à Nuno por seu pai, e já fora preparada desde sempre a servir o marido, ser seu “repouso” e não questionar suas atitudes ou mesmo seu filho fora do casamento, pois sua subordinação ao sistema patriarcal já fora consolidada e agora ela apenas o reproduz.

Seu comportamento já fora violentado psicologicamente, tornando-a condicionada em uma posição de inferioridade, que não permite questionar o esposo, que para ela é superior apenas por ser homem. Conforme Jasinski (2001) [...] “as normas do sistema social, que sustentam e legitimam o patriarcalismo, aumentam o risco de violência para a mulher porque influenciam a estrutura de poder no seio das relações conjugais” (p. 15). Assim, o comportamento assumido por Mafalda na obra pedrosiana reflete-se na sociedade, uma vez que o homem tem acesso a recursos materiais e simbólicos naturalmente e utiliza-os por meio de

diferentes violências que ocasionam na subordinação feminina, mantendo-as sob seu controle e controlando suas ações na sociedade.

A desvantagem que sempre esteve em torno das mulheres inicia-se pela educação, elas, “mais do que qualquer outro grupo estruturado na sociedade, viveram em uma condição de ignorância ensinada, alienadas da própria experiência coletiva” (Lerner, 2022, p. 31), isso decorre por conta da negação da história das mulheres. Conforme a pesquisa de Lerner (2022), as mulheres sem instrução não tinham representação e as instruídas que, raramente aparecem nessa história de invisibilidades, em sua maioria faziam parte das elites reais ou de conventos:

Podemos identificar talvez trinta freiras instruídas no período de 1400 – e algumas das mais talentosas, como Hildegarda de Bingen e Mechthild de Magdeburg, não sabiam escrever em latim. No período de 1350 a 1530, considerado por historiadores uma época em que mulheres instruídas constituíam um grande número, uma das principais estudiosas do assunto. Margareth King, identificou não mais do que 35 dessas mulheres na Itália. O medievalista Roland Bainton, em sua obra em três volumes sobre mulheres da Reforma na Europa, adiciona não mais do que dez nomes de mulheres instruídas àqueles mencionados por Margaret King. Pode-se dizer com certeza que, até 1700, havia menos de trezentas mulheres instruídas na Europa Ocidental conhecidas por historiadores (Lerner, 2022, p.52).

Certamente, em 300 anos, mais que trezentas mulheres foram instruídas na Europa ocidental, a questão que aqui salta aos olhos é sua representação nesses textos que circularam, em 1400, trinta freiras, entre 1350 a 1530 com aquelas 30 ampliou-se o número para 35, em um volume de 3 obras escrito por um homem aumentaram mais 10. É, no mínimo estranho que em tanto tempo haja tão pouca visualização das conquistas femininas, ou da sua própria existência, o que demonstra a intangibilidade histórica desses números.

A dominação masculina também evidenciada no texto clássico do sociólogo Pierre Bourdieu já referia essa condição de exclusão histórica de representação. No texto, ele menciona que o masculino é visto como hierarquicamente superior e construído contra e em relação ao feminino, pois:

Os camponeses das montanhas da Cabília salvaguardaram, acima das conquistas e conversões, e sem dúvida em reação a elas, estruturas que, protegidas pela coerência prática, relativamente inalterada, de condutas e de discursos parcialmente arrancados ao tempo pela estereotipagem ritual, representam uma forma paradigmática da visão “falo-narcísica” e da cosmologia androcêntrica (Bourdieu, 2014, p.14).

Conforme o autor, essa tradição encontrada na Cabília sobrevive até hoje nas sociedades globalizadas, apesar de tendermos a negar se falarmos que o princípio androcêntrico rege nossas

relações, mas, este está impregnado nas estruturas sociais, refletindo consciente e inconscientemente nelas.

Bourdieu considera em seu capítulo inicial, no tópico “A construção social dos corpos”, que a construção binária do sexo é arbitrária, porém, a maior parte das relações de dominação provenientes dessa construção, não se percebe, pois, “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção, a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (Bourdieu, 2014, p.18). Assim, o estado, as instituições, a sociedade legitimam e naturalizam a domesticação e a obediência das mulheres, e a partir disso violências contra elas também se legitimam, pois, sua resistência contra qualquer forma de dominação é vista como desvio à norma estabelecida.

Ainda sobre este aspecto, o autor reflete sobre a diferença biológica entre os sexos (anatômica), argumentando que essa diferença, pode visualizar-se como uma justificativa natural para a dominação masculina, sendo essa constituinte da diferença social de gênero e em consequência da divisão social do trabalho, com relação à isso, Bourdieu traz para a discussão a voz de Marie Christine Pouchelle, que encontrou escritos de um cirurgião da idade média que representou a vagina como um falo invertido, dizendo que “obedece às mesmas oposições fundamentais entre o positivo e o negativo, o direito e o avesso, que se impõem a partir do momento em que o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas” (Bourdieu, 2014, p.23), atualmente na sociedade Cabília e na maioria das sociedades a vagina continua consistindo em fetiches, tabu ou mesmo sagrado.

Consideramos que, a representação feminina deve considerar os diferentes contextos históricos e a construção do gênero deve dialogar com as modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivas. A reflexão sobre a participação das mulheres nas criações literárias e sua representação na história e na ficção oportuniza a ressignificação de suas identidades, externando ao mundo as diferentes vivências femininas e mostrando suas capacidades de contribuição sociocultural e mesmo suas existências.

Múltiplas pesquisas procuraram denunciar a quase invisibilidade das mulheres como sujeitos na historiografia literária, seja no campo da criação artística, seja como parte das grandes narrativas da história, ou até como protagonistas na própria produção literária e historiográfica. Michelle Perrot (2007) observa como a Bíblia já diz "que a mulher conserve o silêncio, diz o apóstolo Paulo. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão." (Perrot, 2007, p. 17). Deveriam elas, então, pagar por sua falta em um silêncio eterno?

Perrot (2007) destaca também que, em *Tristes tropiques*⁷, Claude Lévi-Strauss descreve uma aldeia depois da partida dos homens para caçar: “não havia mais ninguém, diz ele, exceto as mulheres e as crianças.” (Perrot, 2007, p. 17). A mulher, dessa forma, não foi considerada humana, não foi respeitada como tal, os homens fizeram dela sua sombra e mantiveram-na no escuro por longo tempo. Esse silenciamento conduziu a uma nova forma de exigir a presença feminina nas linhas gerais dos acontecimentos, reconhecendo, antes de tudo, a negligência secular com a qual o gênero fora tratado.

Para a mulher negra a falta de representação ou a representação estereotipada é ainda maior, por que, além da opressão de gênero, o fator racial colabora e agrava seu processo de marginalização, pois, sendo a literatura um reflexo e reforço das relações sociais e de poder, atuou no sentido de caracterizar as personagens negras, negando a elas a sensibilidade e a humanidade. Conforme Conceição Evaristo:

A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral (Evaristo, p.202, 2005).

A forma como as mulheres negras foram representadas diversas vezes na literatura reflete a posição de uma sociedade racista, que por muito tempo ignorou o papel da mulher negra na construção da cultura nacional. Além disso, essa visualização contraria o senso patriarcal que considera que as mulheres estão destinadas ao maternar, uma vez que mulheres negras que foram escravizadas tiveram seus filhos arrancados de si ainda no seio, o que nos direciona para o questionamento feito por Sojourner Truth, na Primeira Convenção Nacional pelos direitos das Mulheres, ocorrida em Massachussetts e que Angela Davis retoma em *Mulheres, Raça e Classe* (2016):

Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher? (Stanton *et al apud* Davis, 2016, p. 71).

A partir da indagação de Sojourner Truth, é possível também questionar: em que gênero se inscreve esse corpo racializado? O discurso hegemônico que coloca as mulheres numa

⁷ Clássico da literatura francesa.

representação universal exclui categoricamente as mulheres negras, pois enquanto mulheres brancas foram colocadas nesse discurso como o Outro do homem branco, que condicionou suas subjetividades: “obedientes filhas, boas esposas, mães compulsórias e cúmplices das violências praticadas contra elas” (Akotirene, 2022, p. 30), a mulher negra limitou-se a ser o Outro do Outro do Outro, em último grau na escala de discriminações.

Por conta da negação às humanidades africanas, as descendentes mulheres negras foram vítimas dos estupros coloniais e transformadas em “produtoras e reprodutoras de vidas expropriadas no trabalho de parto, e seus filhos em mercadorias as quais, elas em tese, mães, não tinham a propriedade” (Akotirene, 2022, p. 28). Desse modo, no discurso hegemônico, não se considera nem mesmo que a mulher negra seja mulher, uma vez que a maternidade compulsória direcionada às mulheres brancas fora constantemente negada às mulheres negras.

A obra de Carla Akotirene, *Interseccionalidade* (2022), reflete como, modernamente, as mulheres negras continuam carregando em suas subjetividades, os medos, derivados das políticas coloniais. Nos dias atuais,

[...] enquanto as mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas, que confessional e militarmente matam e deixam morrer, contrariando o discurso cristão elitista-branco de valorização da vida e contra o aborto – que é um direito reprodutivo (Akotirene, 2022, p. 22).

Percebemos a mulher como um sujeito plurifacetado, com traços socioculturais e raciais distintos, e que apesar de ter sido silenciada e representada do ponto de vista patriarcal, durante tantos séculos, busca ainda por sua autonomia. Nesse sentido, vem se desenvolvendo desde a década de 1970 a inserção das mulheres negras no movimento feminista, essa inserção é importante na medida em que constitui uma forma de as mulheres negras discutirem teorias, problemas, construir e intervir nos problemas socioculturais que as cercam, como o preconceito racial, dessa forma:

Foi a organização autônoma das mulheres negras, no âmbito dos encontros feministas, que propiciou a visibilidade concreta da necessidade da articulação das categorias classe, gênero e raça. A construção deste sujeito coletivo - as mulheres negras - trouxe maior complexidade e exigiu o reconhecimento das profundas diferenças culturais que marcam as práticas das mulheres, forçando-nos a aceitar o princípio da heterogeneidade da condição e da insubordinação das mulheres (Soares, 2000, p. 260).

A tomada de consciência que ocorreu nessa inserção das mulheres negras no movimento feminista refletiu-se na literatura nacional, a partir de movimentos literários onde as mulheres negras passaram a expressar suas dores, lutas, anseios, história e memória, ou seja, seu sujeito

poético, este que antes fora deturpado pelo falocentrismo e patriarcalismo dominantes, tal como explicita Conceição Evaristo:

A sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem meus familiares e grande parte da maioria negra, certamente influenciou e influencia na minha subjetividade (Evaristo, p.133, 2011).

Entender as questões de gênero a partir da perspectiva racial e étnica, até então rejeitadas e invisibilizadas pelo processo dominante falocêntrico, é uma tentativa de se reconhecer na história, na literatura e nos diversos espaços sociais no quais as mulheres africanas e, posteriormente, as mulheres negras, foram excluídas.

Reinvindica-se que, ainda que excluídas e praticamente invisíveis, as mulheres negras sempre têm algo a dizer, contribuindo com seu discurso literário. A dominação masculina exercida sobre a mulher se deu em distintas áreas sociais, fazendo com que as vozes femininas fossem abafadas pela violência moral, racial, física, psicológica.

Pesquisas em torno da denominada história das mulheres surgiram com o propósito de firmar novos paradigmas às representações femininas, enfatizando a relevância e a cooperação das mulheres na constituição das sociedades, culturas e considerando-as nos espaços artísticos, culturais, públicos e políticos, como observa Simone de Beauvoir (2016):

[...] elas querem que em si próprias, como no resto da humanidade, a transcendência supere a imanência; elas querem que lhes sejam concedidos, enfim, os direitos abstratos e as possibilidades concretas, sem a conjugação dos quais a liberdade não passa de mistificação. (Beauvoir, 2016, p. 191).

Beauvoir (2016) critica a falsa ideia de libertação feminina, e busca possibilidades reais de liberdade de expressão para as mulheres. Em *O segundo sexo* (2016), ela explica a questão da formação identitária feminina como sendo resultado do que a sociedade espera da postura da mulher. Ela expõe o desenvolvimento da opressão masculina por meio da análise da história, da literatura e dos mitos, atribuindo os efeitos contemporâneos dessa opressão ao fato de ter se estabelecido o masculino como norma positiva.

Nesse contexto em que, até os dias atuais, muitas mulheres vivem, “a mulher não é elevada à dignidade de pessoa; ela própria faz parte do patrimônio do homem, primeiramente do pai e em seguida do marido.” (Beauvoir, 2016, p. 118). Como consequência dessas categorizações, as mulheres são representadas como seres indistintos, desprovidos de pensamento e fora do círculo das decisões sociais.

Beauvoir cita Henry de Montherlant⁸ e, a partir de sua fala, faz refletir sobre a representação das mulheres que se tinha na literatura, pois “as mulheres são a seu ver, com exceção das esportistas, seres incompletos, destinados à escravidão; moles e sem músculos, não podem dominar o mundo, por isso mesmo trabalham com afinco para anexar-se um amante, ou melhor, um marido.” (Montherlant *apud* Beauvoir, 2016, p. 271).

Não obstante, a representação negativa de alguns autores com relação ao gênero feminino, ressalta-se que essa atitude, apesar de diminuí-las e depreciá-las, incitou nas mulheres de sua época a busca pelo descrédito desses estereótipos. Assim, coube às mulheres procurar por sua representação na história e na literatura, confrontando imagens e comportamentos imbricados pela sociedade patriarcal. Elaine Showalter (2002), citando Soshana Felman, ressalta que:

O desafio com o qual a mulher é hoje confrontada é nada menos do que o de ‘reinventar’ a linguagem, [...] o de falar não só contra, como também de fora da estrutura falocêntrica especular, o de estabelecer um discurso cujo estatuto não seja já definido pela falácia do significado masculino (Showalter *apud* Felman, 2002, p. 54).

Os obstáculos encontrados pelas mulheres no campo social se devem principalmente ao patriarcalismo exercido sobre elas, às relações desiguais às quais sempre foram submetidas. Através da literatura, elas puderam refletir sobre vivências que, expostas pelos homens, não revelavam a realidade feminina, pelo contrário, as depreciavam. Assim, ler e falar também sobre o patriarcado é, de certa maneira, desnaturalizar a existência que foi sendo construída para as mulheres e não por elas.

Nesse sentido, é necessário que se faça uma retificação das identidades das mulheres, considerando que “não existe uma identidade única para as mulheres, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinada” (Evaristo, 2005, p. 205) e, também, da representação da mulher em quase todas as sociedades em que ela foi silenciada, a fim de ressignificar sua experiência e participação na constituição dessas sociedades.

Também em *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu, no tópico “A incorporação da dominação” percebemos que esta reificação é complexa, pois é reproduzida socialmente, além de tudo, por uma violência simbólica enraizada nos níveis da linguagem e do pensamento, constituindo-se em hábito natural, assim, “as identidades distintivas que a arbitrariedade cultural institui se encarnam em *habitus* claramente diferenciados segundo o princípio de divisão dominante e capazes de perceber o mundo segundo este princípio.” (Bourdieu, 2014, p.34) A dominação masculina é definida em todas as formas de dominação.

⁸ Escritor, ensaísta e romancista francês do século XX.

Bourdieu não ignorou as contribuições dos estudos feministas nem a categoria gênero, reconheceu esses movimentos sua importância para colocar a questão da dominação em evidência política, buscou apresentar a dominação masculina sob a perspectiva da violência simbólica, contudo, não desconsiderou a violência material sob suas diversas formas.

A dominação masculina implica em todos um estado sexual mantido por uma ordem dada, mas, é evidente que as mulheres são as que mais sofrem com essa dominação, por isso a representação feminina deve considerar os diferentes contextos históricos e a construção do gênero deve dialogar com as modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivas.

2.3 Micropolíticas: naturalização das violências na literatura

Terceira sugestão: Ensine a ela que “papéis de gênero” são totalmente absurdos. Nunca lhe diga para fazer ou deixar de fazer alguma coisa “porque você é menina”. “Porque você é menina” nunca é razão para nada (Adichie, 2017, p. 21).

As desculpas estão muitas vezes presentes nos discursos de pesquisadoras, ao iniciar uma aula, uma conferência ou mesmo um texto, como se fosse uma regra a ser respeitada, como uma falha no discurso que nunca está pronto. Os pesquisadores começam seus discursos geralmente com anedotas, tacitamente, desculpas para eles não são necessárias, ‘naturalmente’ (Lerner, 2022).

A dominação masculina labora-se nesses detalhes, em que comparações como a destacada na epígrafe deste capítulo, “você é menina” tem que agir “dessa forma” ou “desculpe-me por ultrapassar o tempo”, “desculpe-me por não ter me preparado direito”, “desculpe-me essa não é exatamente a minha área”. Essas e outras observações também se representam na literatura, as frases que circulam incorporando-se nas mentalidades coletivas também são exemplos disso.

A percepção da violência de gênero, principalmente aquela direcionada a mulheres, não é tão notada em pesquisas acadêmicas, como outras temáticas o são, contudo, não é de hoje que a realidade das mulheres pode ser vista nas diversas literaturas. *O processo Violeta* (2019), obra selecionada para esta tese apresenta mulheres professoras que sofrem violências em seu local de trabalho, fora dele e em casa, em decorrência de sua condição, mulher, e do papel que assume socialmente, professora. Lola Aronovich, no prefácio de *A criação da consciência feminista* (2022), de Gerda Lerner, labora o seguinte pensamento:

[...] é curioso como o patriarcado permitiu que uma frase como “Por trás de um grande homem existe uma grande mulher” fosse inserida no pensamento coletivo. Porém, mais que um elogio às mulheres, essa ideia parece reforçar o papel da mulher como cuidadora. Não há dúvida de que “grandes homens” não precisam se preocupar com o serviço doméstico ou a criação dos filhos, e podiam pensar e produzir sem interrupções mundanas. Como diz Lerner: Se houvesse um homem por trás de cada mulher brilhante, o número de mulheres notáveis na história teria sido igual ao de homens notáveis” (Lerner, 2022, p. 21).

Inês Pedrosa nos apresenta elas em diferentes vieses, de férias, no trabalho, ao sair dele, em casa; e não só essas professoras, que assumiram papéis fora de casa, estão representadas na literatura, mas é a partir delas que perceberemos outras representações, como jornalistas e até donas de casa, conforme a acepção de Roger Chartier (1990), a qual alia-se ao conceito de identidade.

A definição de representação é um dos elementos de grande relevância no âmbito dos estudos literários, sobretudo nos estudos de gênero. O termo é de origem latina e deriva da expressão *repraesentare*, que significa tornar presente ou apresentar de novo. Trata-se de uma formulação passível de vários sentidos, logo, é polissêmica, abstrata e mutável.

Conforme Chartier (1990), representação é “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é” (Chartier, 1990, p. 10). Pode, assim, por meio de palavras ou imagens, tornar presente algo que está ausente. Partilhando da mesma ideia de representação, Carlo Ginzburg (2001) e Michel Foucault (2002) concordam que o termo representação se relaciona a “semelhança”, “imagem” e “similitude”, de maneira que outras representações são imagináveis por meio de um padrão primário, de um arquétipo ou de um fato dado.

Conferindo o aspecto da linguagem, Stuart Hall (2016) define que “a representação é uma prática, um tipo de ‘trabalho’, que usa objetos materiais e efeitos. O *sentido* depende não da qualidade material do signo, mas de sua *função simbólica*.” (HALL, 2016, p. 49). Ou seja, busca-se a compreensão da maneira pela qual os indivíduos, dentro de seus grupos sociais, constroem, interpretam e representam as experiências vivenciadas em sua realidade social e no mundo.

Ainda enquanto cronista, Inês Pedrosa reflexionou sobre essa a representação da violência na sociedade com um texto sobre o Dia Internacional para a eliminação da violência contra as mulheres (25 de novembro), neste ela já percebe em ocasionalidades a violência exposta em palavras, pois um homem, com quem falou ao telefone sobre a supracitada data, termina a ligação dizendo “<<Portanto, esta semana ficas-te pela cozinha feminista>>”

(Pedrosa, 2003, p. 296), desse modo, apesar de direcioná-la para a execução do texto já mencionado, não deixa de a ofender citando a cozinha, este espaço que fora historicamente o lugar das mulheres. Destarte, a escritora portuguesa pensa:

Bem sei que o bom homem só queria fazer uma graça, o que em princípio se agradece neste país cangalheiro – mas não consigo rir, nem sequer sorrir, ao imaginar as inúmeras mulheres e crianças que, nesta noite serena em que escrevo, se encarquilham debaixo dos murros, dos cintos, das armas dos homens que as violentam (Pedrosa, 2003, p. 298).

Deste ponto, verifica-se a representação das relações de hierarquia preconizadas nas sociedades patriarcais, colocando-a através de um comentário simples, no espaço que considera o de uma mulher, a cozinha, o espaço interior. E é através da própria representação que são caracterizadas e refletidas as relações do indivíduo com o mundo social.

As representações são consideradas mutáveis e podem ser verificadas pelos discursos dos grupos sociais que as estabelecem, nos quais relações de poder e de dominação estão firmemente presentes. Chartier (1990), ressalta que o principal objetivo da história cultural é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (Chartier, 1990, p. 17), e é nestes contextos que as representações sociais se inserem.

O discurso estereotipado da mulher frágil, aquela que tem o comportamento predeterminado pelo ser “superior” – o homem – vem sendo desconstruído e conferindo espaço para a atuação da mulher, consentindo e até mesmo incentivando o comportamento feminino próximo ao que antes era característico apenas do homem. A identidade feminina tem se desvencilhado da sua sexualidade, que fora utilizada por muitos autores como meio de diminuir as realizações das mulheres. No âmbito da obra pedrosiana, observa-se em *A Eternidade e o Desejo* (2008), além da representação desse discurso, a ênfase colocada através de uma personagem; mulher, professora e cega, que, nesse âmbito, é acentuada com ainda mais fragilidades do que ser apenas mulher numa sociedade que subjuga suas capacidades.

Guacira Lopes Louro, em texto escrito para a obra *História das mulheres no Brasil* (2004), de Mary Del Priore, intitulado *As mulheres na sala de aula*, retoma a história de Nísia Floresta, professora que no Brasil foi uma das que primeiro levantou o debate sobre a condição destinada à vivência das mulheres, e principalmente enquanto professoras. Conforme Louro (2004), Nísia Floresta “denunciava a condição de submetimento em que viviam as mulheres no Brasil e reivindicava sua emancipação, elegendo a educação como o instrumento através do qual essa meta seria alcançada” (p. 537).

Nísia Floresta observou que, ainda na primeira regulamentação de ensino regular no Brasil, a educação para as mulheres seria item raro, e aquelas que tinham o acesso a ela deveriam ser inatacáveis, “aquelas senhoras que por sua honestidade, prudência e conhecimentos se mostrarem dignas de tal ensino, compreendendo também o de coser e bordar” (Louro, 2004, p. 468). Enquanto o ensino das mulheres era direcionado ao interior da casa, o dos homens incluía “geometria” (*idem*), o que daria a eles um futuro certamente fora do lar e uma remuneração, a qual as mulheres não teriam trabalhando em casa.

Dessas pequenas estratégias de exclusão social a que as mulheres foram sendo submetidas ao longo do tempo é que podemos acertar a sua representação literária em muitas obras, em que são figuradas sempre comprimidas em uma ordem biopolítica que as impede de tomar decisões, de se mover dentro das camadas sociais e de ter controle sobre suas próprias vidas, pois o controle patriarcal continua a movimentar suas decisões, a apresentar como devem se comportar e ensinar como devem ver a si mesmas para regular suas próprias ações.

O poder disciplinar içado sobre a figura de professoras na literatura constantemente as coloca apenas como professoras, sua vida particular raramente é posta em questão, uma vez que sob elas, desde a primeira regulamentação educacional brasileira, subiu a cortina da invisibilidade, levantada por instituições sociais que as condicionam até os dias atuais: a escola, o casamento, a igreja, a polícia, e outros. E assim:

Sob diferentes concepções, um discurso ganhava a hegemonia e parecia aplicar-se, de alguma forma, a muitos grupos sociais a afirmação de que as “mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas”, ou seja, para elas, a ênfase deveria recair sobre a formação moral, sobre a constituição do caráter, sendo suficientes, provavelmente, doses pequenas ou doses menores de instrução. Na opinião de muitos, não havia porque mobilizar a cabeça da mulher com informações ou conhecimentos, já que seu destino primordial – como esposa e mãe – exigiria, acima de tudo, uma moral sólida e bons princípios. Ela precisaria ser, em primeiro lugar, a mãe virtuosa, o pilar de sustentação do lar, a educadora das gerações do futuro. A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos (Louro, 2004, p. 470)

Esse pensamento foi sendo ampliado e direcionando-se a cada vez mais mulheres, que se viram obrigadas a obedecer a uma ordem que as reprimia, considerando que sua educação se voltava apenas para questões domésticas que as isolavam em papéis fixados, como mulher, esposa, mãe, pois “o casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a verdadeira carreira feminina” (Louro, 2004, p. 478).

Além disso, a formação cristã também deveria ser parte do repertório de conhecimentos femininos, pois a criação dessa mentalidade nos filhos era uma de suas obrigações e toda e qualquer resistência a essa organização era vista como um desvio às normas estabelecidas.

Apesar da caixa em que as colocaram, as mulheres, em meados do século XIX, como aponta Louro (2004), foram fundamentais para a regulamentação das escolas de formação de professores e professoras no Brasil, pois essas instituições foram abertas a ambos os sexos, devido ao fato de que, naquele momento, havia a escassez de “mestres e mestras com boa formação” (Louro, 2004, p. 472), a procura foi tamanha que em pouco tempo o ensino passou pelo que foi chamado “feminização do magistério” (*Idem*), quando o número de mulheres professoras ultrapassou o de homens no Brasil.

Agora com a maioria das salas de aula ocupadas por mulheres, o discurso patriarcal não foi diferente, a participação delas no espaço que inicialmente era deles gerou discussões políticas, polêmicas e mesmo disputas (Louro, 2004). Conforme a “educação” que fora dada a elas, “parecia uma completa insensatez entregar às mulheres usualmente despreparadas, portadoras de cérebros ‘pouco desenvolvidos’ pelo seu ‘desuso’ a educação das crianças” (Louro, 2004, p. 473).

Verifica-se nesse pensamento também o que reflexiona Gerda Lerner, ao observar que, por terem sido durante tanto tempo questionadas as faculdades intelectuais das mulheres, muitas delas passaram a reproduzir esses comportamentos, chegando a questionar a si mesmas se seriam capazes de tais atividades:

Que sabedoria pode haver na menstruação? Que fonte de conhecimento pode haver no seio repleto de leite? Que alimento para abstração pode haver na rotina diária de alimentar e limpar? O pensamento patriarcal relega tais experiências definidas por gênero ao domínio do “natural”, do não transcendente. O conhecimento das mulheres torna-se mera intuição, a conversa entre mulheres torna-se “fofoca”. As mulheres lidam com o particular irredimível: vivenciam a realidade todos os dias, a cada hora, em sua função de servir (cuidando da comida e da sujeira); em seu tempo, que pode ser interrompido sempre; em sua atenção dividida (Lerner, 2019, p. 275).

Essa internalização do pensamento patriarcal pelas mulheres é fruto das biopolíticas a que estão submetidas diuturnamente, pois a generalização, a naturalidade do direcionamento das ações femininas pelos homens que as rodeiam funciona como esse dispositivo biopolítico que vai dispondo imagens representativas de seu comportamento, até que estas normalizem as subjetividades, e sejam controladas como um produto que atenda a uma necessidade imediata

do consumidor. Foucault, em *Vigiar e Punir* (1995), chamou isso de poder disciplinar; Lopes *et al* (2011), retoma a teoria foucaultiana dizendo que:

Michel Foucault primeiro reconhece na genealogia da vida moderna uma maneira de exercício de força marcado por minúcias que produziram um modo-indivíduo capaz de adequação às normas e a um projeto de vida liberal que estava em ascensão na Europa no século XIX. Um ser docilizado que é absorvido pela cronologia que organiza os espaços de produção e convivência, submetido a um registro permanente de suas ações, que podem se dar por uma hierarquia circunstancial, mas que se efetivam principalmente através de um modo de ver a si mesmo, todo o tempo (Lopes *et al*, 2011, p. 394).

Esses seres que vem se adequando historicamente às sociedades patriarcais e sendo representados na literatura são todos aqueles que se encontram à margem da sociedade, incluindo-se aí também as mulheres. A violência da invisibilidade de ações se manifesta nessas micropolíticas: seja gentil, seja doce, seja uma boa esposa, boa mãe, adeque-se e será bem vista socialmente.

Observa-se em *As mulheres na sala de aula* (2004), que muitas doutrinas, rituais e símbolos foram mobilizados na criação e condicionamento de mulheres professoras, conforme Louro (2004) explica, após a entrada delas nas instituições de ensino regular como mestras. O currículo que deveriam conhecer e repassar passou a integrar diversos conhecimentos, porém aqueles direcionados para o lar continuavam a se fazer presentes e suas ações educativas, pois:

A afluência das moças, justificada e produzida pelos discursos da época, vai determinar que os currículos, as normas, enfim as práticas educativas dessas instituições se diversifiquem e depois se feminizem, ajustando-se aos novos sujeitos e, ao mesmo tempo produzindo-os (Louro, 2004, 480).

Deste item, observamos na obra pedrosiana *Fazes-me falta* (2003) as declarações do narrador masculino sobre sua professora de História. A professora, em determinada aula, tenta descrever a exclusão das mulheres nos espaços sociais, estando ela em um espaço que antes só os homens assumiam, ele na condição de aluno menospreza o conhecimento da professora e só consegue observar suas características físicas:

Não consegui escutar uma palavra da tua primeira aula: estava, digamos, hipnotizado pela tua extraordinária camisola. Azul eléctrico, semeada de barcos a vela e golfinhos de lã. Parecias ter quinze anos – e isto não é um elogio. Não acreditava que uma colegial de subúrbio pudesse ter alguma coisa para me ensinar. Nas semanas seguintes diverti-me a transformar o teu zumbido juvenil em palavras. Ia trepando pelas paredes. Para ti, toda a História da civilização fora construída sobre o objectivo sistemático da exclusão das mulheres (Pedrosa, 2003, p. 25).

É perceptível o abuso sofrido em campo escolar, no espaço de trabalho da sala de aula, o conhecimento que deveria ser o objeto de curiosidade é preterido pela ideia de controle social sobre o corpo. O modo de produção de olhares produzido pelo sistema patriarcal conduz à naturalização das violências, seja em sala de aula ou fora dela, como é o caso de Ana Lúcia, outra personagem professora criada por Inês Pedrosa para sua obra mais recente, *O processo Violeta* (2019).

As principais violências visualizadas nesta obra pedrosiana de 2019 são as praticadas contra as personagens femininas, com ênfase em Ana Lúcia e Violeta, professoras de uma escola pública provisória, “construída em 1975, à pressa, por causa da democracia” (Pedrosa, 2019b, p. 15). Considerando isso, voltamo-nos para o que Saffioti (2015) explicita, que a violência é a “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral” (Saffioti, 2015, p. 18). A escola, da qual não se cita o nome na obra, construiu-se para dar acesso à educação regular aos jovens de uma povoação ribeirinha dos subúrbios de Lisboa.

Lá as professoras se conhecem e passam a conviver com essa paisagem e com seus alunos “Os filhos dos ciganos, os filhos dos africanos, os filhos dos retornados, todos esses filhos eram agora legalmente iguais durante o horário lectivo e no espaço escolar (Pedrosa, 2019b, p. 15). O espaço escolar, que deveria ser seguro para todos, se torna perigoso para elas.

Narra-se ao final do segundo capítulo que “Ana Lúcia é violentamente atacada” (Pedrosa, 2019b, p. 19). A jovem professora de 27 anos, então nos conta o episódio ocorrido consigo no terceiro capítulo, revivendo o trauma a pouco sofrido:

Ninguém sabe quem será na imobilidade do pânico. Nem quem foi. O pânico patina, lânguido, feroz, com um calor lustroso de mamífero subterrâneo em alerta de sobrevivência. Esgueirei-me, desviei-me, pisguei-me de qualquer possibilidade de contacto com esse universo perigoso que algumas das melhores cabeças da minha geração, coroadas a foguetões, tentaram sobrevoar e onde acabaram por soçobrar. [...] Nisto acho-me enjaulada na irredimível velhice do parado pânico. Rebobino a navalha do rapaz diante dos meus olhos. A lâmina avançando para o meu globo ocular esquerdo: - Se gritares, cego-te. (Pedrosa, 2019b, p. 19).

Ana Lúcia é recém-formada e o emprego naquela escola ribeirinha é sua primeira oportunidade de uma experiência docente, trabalha como professora substituta, e já nesse início passa por esse drama pessoal que resulta da violação perpetrada por um aluno.

Até aquele momento, a professora considerava-se lúcida, pois nunca havia se envolvido numa situação tão violenta. Nesta que parte de um de seus alunos, de apenas 14 anos,

o qual não é nomeado, se dirige à professora violando sua intimidade, pois a agride, chantageia e estupra, e viola também sua moral, fazendo ameaças a sua vida, depois do ato, em seu espaço de trabalho. Desse modo, esvaiu-se sua lucidez com a brutalidade do ato, seu discernimento se tornou medo.

– Se gritares corto-te os olhos a meio, ficas a ver a dobrar como os bêbados
 O meu violador não viu os dezasseis minutos do filme, não terá sido na faca de Buñuel que aprendeu a aterrorizar-me. Obedeço. Enquanto me viola,
 – Facilita. Abre-te. Não te faças difícil, satora sabe-tudo.
 atrás dos caixotes do lixo da escola, informa-me que nem pense em apresentar queixa, dirá que foi seduzido por mim, tem apenas catorze anos e a família toda jurará que sim, a professora abusou dele, com aqueles decotes impróprios de uma educadora, vergonha inédita numa escola de bons costumes onde eu não passo de uma provisória.
 – Agora não te esqueças de me dar nota para passar, pianinho, senão vais directa para o teu funeral (Pedrosa, 2019b, p. 20).

O filme a que Ana Lúcia se refere é *Cão Andaluz*, de Buñuel e Dalí, filme surrealista que reúne “imagens como a de uma mulher tendo o olho fatiado, um homem com formigas literalmente saindo da palma da mão, e padres e burros mortos em cima de um piano” (ABMIC, 2019). O filme é de apenas dezesseis minutos, nos quais imagens bizarras e surreais são visualizadas, que podem ou não fazer sentido para quem assiste, uma vez que o surrealismo se voltava para o inconsciente humano, para o mundo onírico, a loucura, o lirismo e as manifestações do subconsciente, influenciado pela psicanálise.

Acima vimos a descrição da violência sexual a que Ana Lúcia foi acometida, depois de um dia de trabalho, ao se perceber naquela situação só consegue pensar que pode não ser real, pois não entende como o ato de estupro pode partir daquele aluno e, no momento em que ele acontece, ela rememora ter assistido o filme de Salvador Dalí e Buñuel, observando a semelhança das ações, concebe a ameaça da navalha como algo surreal. Este movimento “procurava dissolver as barreiras do interdito e do sentido, as fronteiras que dividiam o sono e a vigília, a razão e o delírio” (Justen, 2012, p. 05).

Assim, mais uma violência perpassa a vida de Ana Lúcia, uma vez que ela é a professora e pessoa mais velha no ato de estupro, caso fizesse uma denúncia não teria respaldo legal, pois a sociedade portuguesa da época encontraria todas as maneiras de questionar sua vocação, suas vestimentas e seu comportamento enquanto mulher e professora.

Envergonhada e acuada pelo aluno, a professora começa então a questionar-se como tal, onde está sua autoridade enquanto professora? Por que o aluno não a respeitou e sentiu-se seguro para praticar aquele ato de violência contra ela? Por que ele continuava frequentando suas aulas como se nada houvesse feito? Conforme Ana Paula Araújo (2020), o “estupro é o

único crime em que a vítima é que sente culpa e vergonha” (p. 11), no excerto a seguir visualizamos esse trauma que constantemente a professora revivia, quando na presença daquele aluno.

O jovem prescutava-me durante as aulas, um olhar de pântano, parado, fétido, triunfal e fazia questão de nem sequer olhar os exercícios. Eu simplesmente fazia de conta que não via. E, na verdade, conseguia observar a turma sem sequer pousar nele o olhar, embora temesse que o fedor dos seus olhos fosse revelador como um dístico iluminado. Entregava-me os testes em branco, eu escondia-os, preenchia-os em casa e dava-lhe notas altas. Não me orgulho desta cedência à chantagem, mas também não me envergonho. Fiz o que tive de fazer para sobreviver. (Pedrosa, 2019b, p. 24)

Ana Lúcia, mesmo sendo a vítima, atua como se fosse culpada, cedendo a intimidações e chantagens por medo de que algo pior aconteça, o que nos direciona para a afirmação de Saffioti que diz:

As mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. Os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem (Saffioti, 2015, p. 37).

Após o ato violento, Ana Lúcia tenta livrar-se da sensação de incursão que percorre seu corpo sem seu consentimento e, para dirimir sua dor, procura algum conforto com a amiga Violeta, contudo seu corpo ainda dá sinais do ato “Os golpes sangravam, o líquido percorria-me a barriga e as pernas como uma carícia, as forças abandonavam-me numa agradável sensação de desfalecimento. E se me esvaísse antes de chegar à casa de Violeta?” (Pedrosa, 2019b, p. 23). Lá ela decide que não mais será professora, pois a sociedade não a reconheceria assim e seu modo de se vestir seria considerado impróprio para uma educadora. Seu medo do julgamento social faz com que se silencie sobre quem lhe feriu:

Retorqui-lhe, no tom firme e neutro da falsa serenidade, que não tinha reconhecido o violador e que não valia pena fazer queixa, nunca o apanhariam, toda a gente na escola acabaria por saber o que me acontecera e lá se iria a nesga de autoridade que eu conseguira alcançar junto aos alunos. [...] nunca lhe diria que tinha sido um aluno, um garoto de catorze anos, a fazer-me aquilo, ainda que ela acreditasse que eu não o tinha provocado, ninguém mais acreditaria. (Pedrosa, 2019b, p. 23-24)

O argumento de Ana Lúcia é pertinente, na medida em que, ao relacionarmos arte e vida, percebemos que a vestimenta feminina é muitas vezes vista como um convite para os assédios e agressões sexuais. Frequentemente constrói-se uma imagem de mulher promíscua e infame para descredibilizar a vítima, desvalorizando-a em julgamentos de crimes sexuais. Ao invés de

se focar no comportamento do acusado, julga-se o comportamento da vítima, exigindo que ela prove sua incorruptibilidade para incriminar seu agressor. Nesse ponto retomamos o que diz a definição de biopolítica, desta vez ajuizada no texto de Cassal *et al* (2011), sobre Psicologia e o dispositivo da sexualidade:

A biopolítica é embasada por argumentações científicas, de essencialização do biológico. A eliminação dos considerados “diferentes” se dá pelo argumento do fortalecimento biológico da espécie; apenas os mais aptos sobrevivem aos conflitos sociais. Esse processo se dá em relação a etnias, classes econômicas e também grupos identitários, inclusive em função da orientação sexual e manifestações de gênero (Cassal et al, 2011, p. 471).

Assim, devido a um sistema em que fora criada e que a condiciona com um comportamento que a torna a abusadora na situação criada, Ana Lúcia vê-se nesse impasse; além disso, ainda em sua infância já sabia que a impunidade masculina era reforçada pelo silêncio feminino, não por acaso sua própria mãe fez com que ela internalizasse isso, ao deixar claro que “sendo mulher, cabia a Ana Lúcia sofrer, aguentar e mostrar-se mais valente do que ele [o irmão]; era esta a tese materna, embora a negasse” (Pedrosa, 2019, p. 44).

Assim, a professora considera-se incapaz de reunir provas contra o seu violador e, desde o início, mesmo na infância, prefere sempre o silêncio e continua reproduzindo a dominação masculina, escolhendo retirar-se do magistério e considerando que a violência sexual a que foi debelada não passa de uma alucinação surrealista. Por esses e outros abusos é que Dias e Queiroz (2018) também realizaram pesquisa sobre violência e gênero em Portugal, neste enfatizando as portuguesas e as migrantes. Conforme essas autoras, as mulheres estão expostas todos os dias a diversas formas de violência:

Violências que ocorrem no espaço público e privado, no trabalho, lares, transportes, serviços públicos, bares, discotecas. Não se trata só de toques indesejados, comentários sexistas, importunações sexuais, agressões verbais, xingamentos, difamações, mas, igualmente de uma hipersexualização, exotividade que reduzem as mulheres a um corpo objetificado que todos querem conhecer, disponível para servir e agradar (Sá Dias, Queiroz, 2018, p. 283).

Nas obras pedrosianas selecionadas são diversos os relatos de violência contra as mulheres, todas as formas de controle e as violências sofridas por elas, não só por aquelas que exercem o papel de professoras, são fundamentadas por biopoderes, como na acepção de Foucault (1999): “uma anátomo-política que dociliza os corpos, tornando-os úteis e previsíveis” (Foucault *apud* Cassal, 2011, p. 466).

Desse modo, também a representação identitária do gênero feminino teoriza sobre a construção que se faz da imagem das mulheres na literatura, colocando-as na maioria das vezes como boas esposas, mães carinhosas, professoras dedicadas, e outras, as quais nem sempre refletem a realidade, criando assim espaços que reforçam uma lógica patriarcalista que está em decadência.

As definições identitárias também podem colaborar com o conceito de representação veiculado por Chartier (1990), uma vez a forma de representação das identidades femininas também sofreu alterações, o seu papel social, antes “certo”, hodiernamente, é ressignificado de diferentes formas, pois teóricos que se dedicam ao estudo literário argumentam que há uma ampla discussão sobre as identidades na sociedade pós-moderna, sobre uma mudança estrutural que vem transformando as sociedades modernas, a nossa visualização do mundo e de seus sujeitos. Essas mudanças se concentram na economia global que tem produzido uma dispersão das demandas em inúmeros territórios mundiais.

3 DA CRÔNICA AO ROMANCE PEDROSIANO: A VIOLÊNCIA ASSENTE

Por mais campanhas que se façam, enquanto educarmos as meninas para a sedução e a submissão e os rapazes para a posse e o mando, milhares de homens continuarão a sentir que têm o direito de bater nas suas mulheres e milhares de mulheres continuarão a sentir que os homens que lhes batem não são mais do que crianças grandes às quais elas têm o dever de perdoar tudo (Pedrosa, 2005, p. 307).

As obras selecionadas para esta tese, a saber: *A Crônica Feminina* (2005) e *O Processo Violeta* (2019), ambas de Inês Pedrosa compreendem uma profunda exploração das nuances da violência de gênero, destacando como esta permanece assente no cotidiano das personagens que aqui se analisam.

Ao longo das crônicas percebe-se uma linguagem concisa e direta que retrata episódios de violência que, revelam tensões sociais e históricas como é costumeiro do gênero crônica: aproximando o leitor do fato de modo fluido e natural. No romance, a complexidade das personagens analisadas desnuda estruturas de poder e opressão que sustentam a violência de gênero nos dias atuais.

Analisar como a violência de gênero é concebida nestas obras permite compreender a crítica social incisiva, as relações de poder e os contextos que possibilitam a reprodução de violências. Este capítulo compreenderá acepções sobre o gênero crônica, como uma revisão para a leitura analítica que segue sobre a obra pedrosiana. Além disso, compreende a análise das personagens femininas Clarisse, Ana Lúcia e Violeta, de *O processo Violeta* (2019), explorando os tipos de violência pelos quais passaram e como reagiram ou não à essas agressões.

3.1 O gênero crônica

Uma crônica sem leitores é menos do que uma página em branco — e a brancura muda da página é, apesar da ilusão oferecida pelo rumorejar dos écrans dos computadores, o grande pavor de quem escreve (Pedrosa, 2005, p. 17).

A brevidade e a notação de temáticas do cotidiano caracterizam o gênero literário crônica, a escrita prosaica, informal e impessoal permite a apresentação de acontecimentos diários em tom de conversa. A estrutura da crônica, diferente do romance ou do conto não é complexa, é fluída como os pensamentos e livre como tudo do que ela pode discorrer: a política, a cultura, as relações diárias, a sociedade como um todo, partindo de perspectivas subjetivas e

da reflexão permanente dos fatos habituais. Conforme Antonio Candido “Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia” (2003, p.13).

Também, a crônica destaca-se por uma linguagem próxima do leitor, pois é acessível e os recursos literários que ela manifesta como metáforas, ironias e humor, transmitem para ele as ideias de modo envolvente e cativante, “porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural” (*idem*, p. 13). Por sua versatilidade, a crônica permite ao autor explorar diferentes temáticas e estilos de escrita e proporciona ao leitor uma experiência de reflexão e identificação com situações comuns do cotidiano, pois,

[...] na sua despreensão, humaniza; e essa humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (Candido, 2003, p.13-14).

Apesar de estar intimamente ligada à imprensa desde o século XIX, onde introduzia-se na forma de pequenos folhetins, que apresentavam tudo e um pouco mais: de uma receita à um filme novo no cinema, de um caso policial à uma fofoca entre artistas, aos poucos, a crônica passou a acolher em seu conteúdo também ideias políticas, textos de ficção e romances repartidos em capítulos, chamando o leitor a ler amanhã o jornal em que se abrigava (Santos, 2001).

Nos dias atuais, é um gênero que se adapta aos meios contemporâneos de comunicação, fazendo-se mais presente a cada dia entre os leitores. Ser cronista requer um olhar mais atento aos aspectos da realidade, às nuances diárias, e mesmo aqueles que escreveram muitas crônicas se questionaram sobre esse fazer literário, como dito por Davi Arigucci em *Fragmentos sobre a crônica* (1987) “a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo” (p. 51). Pensando nisso, na tentativa de definir o que é crônica Clarice Lispector elabora alguns questionamentos em *A descoberta do mundo* (1967), no texto *Ser cronista* ela discorre:

Crônica é um relato? É uma conversa? é o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber (Lispector, 1967, p. 137).

Assim como Clarice questiona sobre o que e como escrever, as crônicas que produziu ressaltam sempre o ar de circunstâncias passageiras, a volatilidade e diversidade de temáticas, ela ainda resalta que bastava saber que o texto que escrevia era para um jornal que o modo de escrever se modificava, uma vez que a crônica passaria pelas mãos e leituras de muitas pessoas, o que a tornava ainda mais leve, na medida em “que aberto facilmente por todo o mundo” (Lispector, 1967, p. 137), diferente dos romances e contos em livros, que estava acostumada a escrever, abertos somente por quem realmente quer.

A obra *Clarice Lispector e Inês Pedrosa: aproximações* (2017), de Angela Laguardia perfaz um percurso de comparação entre as temáticas e formas de escrita abordadas por Clarice Lispector e Inês Pedrosa, pois esclarece que são elas “duas das mais representativas vozes femininas do Brasil e de Portugal: uma, nas décadas de 60-70 do século XX; outra, no início do século XXI” (Laguardia, 2017, p. 18) e, além disso, ambas moldaram seu fazer literário por meio das experiências jornalísticas e expressaram seu olhar feminino sobre as demandas de um mundo constituído socialmente pelas masculinidades tanto no Brasil quanto em Portugal.

Laguardia recorre à Carlos Reis que reafirma isso sobre as crônicas pedrosianas, mas que pode ser estendido também as crônicas clariceanas, “muitas de suas crônicas representam “um vigoroso olhar feminino sobre a vida, os fenômenos sociais, os estereótipos que atravessam o nosso imaginário e as distorções <<masculinas>> que o dominam” (Reis, 2005, p. 19 *Apud* Laguardia, 2017, p. 120). Considera-se aqui ainda a definição de crônica como um texto expressivo da modernidade literária e que se altera conteudisticamente pelos fatos do cotidiano modificadas pelo tempo, como também expressou Davi Arigucci (1987):

[...] ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado (Arigucci, 1987, p.53).

Crônica feminina (2005), de Inês Pedrosa, por suas temáticas múltiplas dentro do universo feminino, oportuniza a análise de um tempo que se repete, mas que se altera por esses olhares na construção das verdades historicamente reveladas como inimputáveis. A expressão de um passado recente, que demonstra essa “verdade íntima” de que fala Arigucci (1987). Inês Pedrosa escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom do bate-papo entre amigos, mas que aborda com seriedade tabus, vivências e experiências femininas.

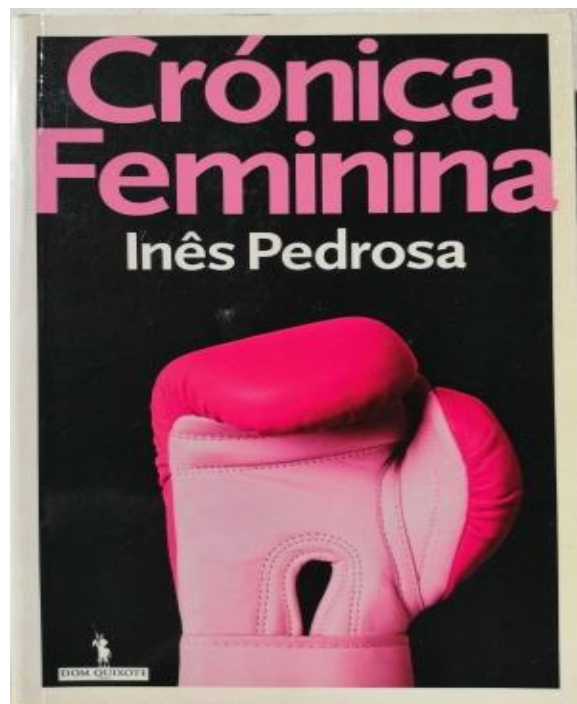
A seguir, elencaremos os textos da obra *A crônica feminina* (2005), de Inês Pedrosa, que concentram em seu cerne as violências direcionadas às mulheres no âmbito literário da crônica, bem como no espaço jornalístico em que a autora trabalhou antes de tornar-se romancista.

3.1.1 Crônicas pedrosianas e as violências

Ler um livro não é comer um gelado. As duas actividades podem realizar-se em simultâneo, mas, se o livro for mesmo um livro, o gelado dura menos. A leitura exige o trabalho da solidão e o prazer da persistência. Tudo no mundo parece resistir-lhe – e, por isso mesmo, sem ela deixamo-nos sugar e desmembrar pelo furacão do mundo (Pedrosa, 2005, p. 378).

A Crônica feminina (2005), de Inês Pedrosa é um compilado das crônicas publicadas inicialmente no Semanário *Expresso*, em que a autora reúne 110 textos publicados entre janeiro de 2002 e dezembro de 2004, com exceção da primeira crônica que é a única de 2005 e foi escrita especialmente para a obra aqui explorada. Sua primeira edição foi publicada pela Editora Dom Quixote, em Lisboa – Portugal, esta possui na capa um plano de fundo preto que amplia a visão de uma luva de box cor de rosa e em letras grandes o título e nome da autora (imagem):

Figura 4 - Capa de "Crônica Feminina"



Crônica feminina (Pedrosa, 2005)

Inês Pedrosa ao escrever a *Crônica Feminina* já possuía carreira jornalística consolidada, muitas de suas obras já haviam sido publicadas em jornais nos quais trabalhou, este é o caso de *Crônica feminina* (2005), que foi publicado oito anos após sua saída da redação de *O Expresso*.

É a partir da escrita de crônicas que a autora justifica sua produção de romances e também das inúmeras possibilidades temáticas da contemporaneidade:

O exercício da crônica alertou-me de uma forma muito concreta para a arquitectura proliferante da informação e para o seu corpo mutante de coreografias do caos. Os textos sussurram entre si como pessoas frágeis, provisórias, às vezes terríveis na teimosa inconsciência da sua força e precariedade sobre o mundo (Pedrosa, 2005, p. 17).

Dessa observação apontam-se as temáticas da obra, que versam sobre problemas sociais, políticos e cotidianos, que poucas vezes se percebem pelo olhar masculino e, quando isso acontece, é motivado por algo que lhe coloca em posição de decisão sobre o feminino, como na votação de leis sobre o aborto. Além deste, “a discriminação, os abusos sobre crianças, a violência sobre as mulheres, a educação e a justiça” (Pedrosa, 2005, p. 14) também atravessam a escrita cronística pedrosiana junto com “sonhos, inquietações, prazeres, ódios e amores de estimação” (*idem*, p. 13-14). Aqui enfatizaremos as violências que se apresentam na obra pedrosiana e, para isso, selecionaram-se doze (12) crônicas que melhor representam a questão aqui tratada e dentre as quais poderemos considerar que violências sofreram e ainda sofrem as mulheres portuguesas, por meio da literatura pedrosiana.

Conforme Isabel Dias, em *Violência e Gênero em Portugal* (2007), na sociedade lusitana “Referem que o homem tem acesso diferencial a recursos materiais e simbólicos importantes e que usa a violência como um meio poderoso de subordinação da mulher, isto é, como um meio eficaz de controlo social” (Dias, 2007, p.400), o que denota que os micropoderes associados ao poderio das masculinidades perduram e se reproduzem na literatura atualmente pela observação feminina, como é o caso de *A crônica Feminina* (2005), de Inês Pedrosa. Nesta obra, inúmeras são as violências que se podem visualizar, aqui exploraremos a representação das violências de gênero, contra a mulher: simbólica, psicológica, física, patrimonial, política, sexual.

A primeira crônica selecionada intitula-se *Um assunto de mulheres*, e data de vinte e seis de janeiro de 2002, esta retrata a condição das mulheres portuguesas na luta pela legalização do aborto seguro, que entra novamente em votação, mesmo existindo uma lei já aprovada no congresso português.

Abriu-se o referendo para desautorizar esta lei e muitas mulheres se renunciaram do voto por “lhes parecer indigno o próprio referendo” (Pedrosa, 2005, p. 27), no entanto ao optar por não votar esqueceram-se de quem votaria: os homens, o que ao final do plebiscito deu a entender que “68,5 por cento de abstenção eram a prova de que a maior parte da população não estava interessada nesses assuntos de mulheres” (*Idem*, p. 28), em seguida, a crônica nos

escancara um exemplo do que esse “assunto de mulheres” provoca para a sociedade como um todo e não só para elas:

[...] li no jornal público esta cândida confissão da mãe de uma menina deficiente <<Filipa é uma interrupção>>. Depois explicava como, detectada tardiamente a deficiência (mais uma vez por ocultação do seu médico), lhe propuseram, aos seis meses de gravidez, uma interrupção legal – e aconteceu que, como era de prever, dessa interrupção saiu um ser vivo. Porque é que os médicos que fizeram esta tenebrosa «interrupção» são pessoas de bem e a enfermeira-parteira Maria do Céu, agora a cumprir uma pena de oito anos e meio de prisão, é uma criminosa? E será ela mais criminosa do que, por exemplo, aquele pai condenado, em Março de 2000, pelo Tribunal de Almeida, a uns modestos seis anos e meio de prisão por ter violado e engravidado a própria filha? Será mais criminosa do que aquele homem, condenado em Junho de 2001 pelo Tribunal da Guarda a quatro anos e quatro meses de prisão por ter esfaqueado a mulher? (Pedrosa, 2005, p. 28-29).

Nesta crônica, ficamos a saber de uma mulher chamada Maria do Céu, enfermeira, condenada a oito anos e meio de prisão pela prática de abortos clandestinos. Observa-se aqui a crítica que se faz a pena concedida em cada caso: Maria do Céu – oito anos e meio, pai que estuprou e engravidou a própria filha – seis anos e meio, homem que esfaqueou a esposa – quatro anos e quatro meses.

A punição aplicada ao pai estabelece-se por um tribunal masculino que desconsidera o incesto, desconsidera o estupro e vê a mulher como uma propriedade do homem, seja do pai ou do marido, conforme o que coloca Eurídice Figuerêdo “Na tradição ocidental masculina, enquanto o incesto é obscurecido, o estupro é naturalizado, como se o ato sexual sem o consentimento da mulher fosse algo normal” (Figuerêdo, 2019, p. 143). Nesse sentido, a pena do pai é irrisória frente as violências cometidas: psicológica, sexual e física que percorrerão o resto da vida da filha, pois, ainda conforme a autora “O estupro de crianças e adolescentes provoca um trauma que pode durar a vida toda; chegando à idade adulta, a pessoa não tem segurança emocional para estabelecer relações de afeto e confiança com os outros” (*idem*, 2019, p. 142).

A pena para o homem que esfaqueou a própria esposa também se mostra ínfima frente ao trauma e as marcas físicas e psicológicas que ficarão em seu corpo para o resto da vida, uma vez que as decisões tomadas

[...] Explicitam desigualdades, discriminações e opressões manifestas através de enganos, ameaças, intimidações físicas sexuais e psicológicas, abusos e humilhações que ferem a dignidade humana, a autonomia sexual, a saúde, a identidade e a integridade física e moral de quem sofre [...], o que configura retrocesso nas sociedades em que ocorrem (Sá Dias *et al*, 2019, p. 269).

As violências são distintas, o que, logicamente, torna diferentes as penas, no entanto nota-se também a diferença de julgamentos quando é um homem que senta no banco dos réus. Questiona-se, após a prisão de Maria do Céu “A quem recorrerão agora as mulheres tristes e desesperadas, esmagadas pela miséria, pelo excesso de filhos, pela brutalidade dos maridos, que recorriam aos serviços da enfermeira-parteira Maria do Céu? Às agulhas de crochet? Ao veneno dos ratos? (Pedrosa, 2005, p. 29).

A crítica é ainda mais esmagadora, pois a lei votada e aprovada por um congresso majoritariamente masculino, decidiu sobre o que fazer com os corpos femininos, Maria do Céu condenada e presa por atender a mulheres que escolheram abortar por diversos motivos, mas que o fazia com segurança apesar das proibições, e muitas mulheres portuguesas ainda interrompem a gravidez, clandestinamente, pois como aponta a crônica:

[...] há, logo ali em Badajoz⁹, uma clínica de << tratamento voluntário da gravidez >> que se anuncia nos jornais portugueses e em Portugal, com uma lei igual à espanhola, estas clínicas são proibidas, empurrando as mulheres do povo (aquela silenciosa maioria que não tem posses ou apoio para se deslocar a Badajoz) para a mais cruel – e muitas vezes mortal – clandestinidade? (Pedrosa, 2005, p. 29).

Observa-se que o problema estabelecido pela lei portuguesa apontada na crônica não é necessariamente o aborto, e sim o que fazem as mulheres com seus corpos, que pela tradição ocidental construíram-se pertencentes aos homens, por isso o julgamento masculino não interfere em uma clínica em outro país, lá não afetará a economia e os “bons costumes” daqui. Outras duas crônicas retomam a situação de Maria do Céu e as negociações para a descriminalização do aborto em Portugal, são elas: *Quem defende Maria do céu*, de 08 de junho de 2002 e *Vergonha*, de 21 de junho de 2003.

A crônica de junho de 2002 continua a mostrar o caso da condenação de Maria do céu, enfatizando que sua pena serviu para afastar outros médicos e enfermeiras da clandestinidade dos abortos, mas que estes continuaram acontecendo com mulheres que tinham condições de se deslocar para clínicas em outros países. Contudo, as portuguesas “(as mais pobres, as mais desesperadas) continuam a arruinar a saúde — ou morrem — em consequência de abortos feitos por «curiosas»” (Pedrosa, 2005, p. 75). A reação social evidenciada na crônica reverbera na condição política das mulheres portuguesas, que, mesmo sendo vistas como propriedades

⁹ Cidade espanhola que fica à 143km da capital portuguesa.

masculinas conseguem comprar o domínio momentâneo do próprio útero ao pagar pelos abortos.

Também há uma crítica ao lucro gerado pelos abortos, que culmina na hipocrisia da sociedade e dos partidos portugueses de esquerda, pois Maria do céu não conseguiu sequer pagar um bom advogado que a defendesse, ainda que lucrando clandestinamente com os abortos realizados, sua pena foi tão severa quanto hipócrita, pois, conforme a crônica “A Esquerda defende as mulheres que abortam, mas guarda um silêncio religioso quanto às mulheres que realizam os abortos, porque elas — oh, indecência — levam dinheiro pela operação” (Pedrosa, 2005, p.76).

Observa-se aqui o que aponta Cassal *et al* (2011) com relação à biopolítica e controle de corpos, que “A construção dos corpos, regulação das práticas e delimitação dos gêneros multiplicam-se no controle da reprodução e em rituais de concepção” (p.467), desse modo o controle de quem é visto nos atos considerados criminosos também faz parte dessa regulação biopolítica, instituída pelo governo estabelecido e mesmo pelo que a sociedade, aqui portuguesa, considera que seja exemplar.

Desse modo, a identidade das mulheres que abortam é resguardada, para que não sofram retaliações, pois, ainda conforme Cassal *et al* (2011) “as normas sexuais são fundamentais na construção das tecnologias de poder em nossa sociedade, e os desviantes são produzidos enquanto categoria pela mesma estratégia que os pune constantemente” (p.467). Assim, a identidade ‘desviante’ de Maria do céu serviu de bode expiatório para outros que, por ventura, quisessem lucrar com os abortos clandestinos. Apesar disso, aquela que quer abortar o fará da mesma forma, porquanto conforme a crônica *Vergonha*, de junho de 2003:

Se conseguirmos imaginar, por um segundo, o desespero de uma mulher pobre, já carregada de filhos que não consegue alimentar, e à qual o marido bate e proíbe o uso da pílula para «não ser galdéria», concluiremos também que essa mulher abortará de qualquer maneira — se não com os cuidados técnicos de uma Maria do Céu, com a primeira curiosa que a esventre a bom recato, com um rádio a pilhas por anestesia e nenhuma receita médica comprometedora (Pedrosa, 2005, p. 78).

Assim, Maria do céu apesar de considerada criminosa, condenada pela lei portuguesa, é violentada de várias formas após sua prisão, por tentar minorar o sofrimento de mulheres que a procuraram para abortar. Perde a liberdade, perde a saúde mental por ser, constantemente, tratada como alguém que lucra com o sofrimento alheio, perde o posto de enfermeira e perde a dignidade da própria profissão, pois após tudo isso “a Ordem dos Enfermeiros pôs-lhe agora

um processo — seguindo assim, acrescentaria eu, esse apreciado desporto lusitano, que é genericamente descrito pela expressão «bater no ceguinho»” (Pedrosa, 2005, p. 229). Eurídice Figuerêdo ao retomar Nelly Richard em seu texto *Violência e Sexualidade em romances de Autoria feminina* (2019), aponta que:

[...] ninguém é vítima absoluta e ninguém está totalmente protegido de sofrer alguma discriminação, mas é claro que existe uma escala em que há pessoas, no topo da hierarquia social, com muito menos probabilidade de serem atacadas e há aquelas que têm em sua identidade, elementos que podem suscitar desagrado do poder controlador e censurador em nossa sociedade patriarcal, racista e heteronormativa (Richard *apud* Figueredo, 2019, p. 144).

Assim, a violência psicológica se sobrepôs no julgamento de Maria do Céu, pois a sociedade portuguesa procurou todos os meios de silenciamento da enfermeira e, além disso, divulgou suas práticas como uma mostra do que não fazer se for uma mulher que quer manter a liberdade - condicionada ao domínio masculino, é claro - na sociedade lusitana. Sua condenação foi considerada justa pela mesma sociedade que buscou seu trabalho clandestino para fins pessoais.

A crônica *Mulheres ao volante* de 29 de junho de 2002, refere-se às divergências entre homens e mulheres ao dirigirem um veículo na sociedade lusitana, o que também expressa as subjetividades femininas e masculinas nessa posição, Pedrosa (2005) evidencia que “O automóvel parece uma inesgotável cartola de metáforas, uma cartola onde os coelhinhos cobardolas do dia a dia se acoitam para saírem transformados naquilo que eles consideram ser um *sex-symbol* (p.87).

Desse modo, mostra que para os homens portugueses sua masculinidade está diretamente associada ao poder de dirigir um veículo, informando que, por vezes, essa acepção os torna imprudentes no trânsito e sua direção é uma das maiores causas de acidentes em Portugal. Essa crônica refere as violências simbólicas, pois demonstra como o homem age no trânsito em relação às mulheres:

Ele ultrapassa as gajas como se lhes saltasse por cima, apita, insulta, gesticula, arma os dedinhos em cabecinha de boi para se vingar do malandro que tem um carrito maior do que o dele, sobe a música, atoa os ares para que se perceba quem é o espectáculo. O coelhito condutor alimenta-se dos anúncios de televisão que fazem de cada carrinho um condensado de sucesso e poder (Pedrosa, 2005, p.87).

Também aí expressa-se como reagem os homens em relação à outros homens, nas diferenças manifestadas nas marcas de carros, que os transformam atrás de um volante de “coelhito” para “*sex-symbol*”, como citado anteriormente. Ainda na crônica de junho de 2002, revela-se que, por eles descontarem “o fruste do escritório carrega[m] no acelerador e torna[m]-se o[s] rei[s] das avenidas” (p.87), o que acarreta em muito mais acidentes do que quando as mulheres que dirigem, observa-se que, “Entretanto, as causas «não identificadas» de acidentes cresceram 40% em 2001 — o que é um bocadinho grave, porque o que não tem identidade, a bem dizer, não existe. E, não existindo, pode continuar a matar à vontade” (*Ibidem*, p. 88-89).

Esta crônica aponta que homens provocam mais acidentes ao dirigir e matam, por consequência de imprudências, o que não se observa quando são mulheres ao volante, nota-se aqui o que Foucault discorre sobre biopolítica e Cassal (2011) corrobora “[...] a biopolítica é exercida através de normatizações, que não são simplesmente documentos promulgados, mas toda a produção de uma verdade em torno daquelas normas” (p.467), assim, apesar de constituir-se empiricamente que quando “mulheres ao volante, o perigo é constante”, a crônica apela justamente para a prudência feminina, pedindo que as mulheres assumam a direção e:

Encaixem os maridinhos no famoso lugar do morto, com o cinto posto e uma rolha (de refrigerante) na boca, e partam para férias calmamente, com o vagar expedito e o sentido prático que, por muito que não se queira, parecem ser mesmo atributos femininos (Pedrosa, 2005, p.89).

Por isso, a metáfora de violência simbólica se constitui em evidenciar as divergências sociais relacionadas aos papéis que homens e mulheres portugueses assumem no trânsito, enquanto as mulheres são consideradas incompetentes para a tarefa, são elas muito mais prudentes que os homens, os quais causam acidentes e matam inocentes, por serem descuidados e imprudentes somente por sentirem-se mais homens atrás da direção de um veículo, alerta-se na crônica que “Um homem não é um carro. E, se por acaso for, então que se espatife só contra si mesmo. Porque as pessoas não têm peças sobresselentes nem suplentes cá fora, no banco. E a vida não é uma metáfora” (Pedrosa, 2005, p.89).

A crônica de 13 de janeiro de 2002, questiona em seu título *Porque é que as mulheres são más umas para as outras?*, nesta a rivalidade feminina é explorada, mostrando que os motivos pelos quais mulheres se tornam inimigas umas das outras são questionáveis, uma vez que as competições, pressões sociais, influências midiáticas, em sua maioria é que geram essa rivalidade.

A própria sociedade cria um ambiente onde elas se vêem como rivais ao invés de aliadas, desde cedo, as mulheres são ensinadas a competir umas com as outras, seja por atenção, reconhecimento ou sucesso. Essa competição é muitas vezes incentivada por normas culturais e sociais que valorizam a comparação e a competição em vez da cooperação, enquanto para os homens o inverso se percebe, aponta-se na crônica “Aquilo que num homem se chama «capacidade de afirmação», numa mulher continua a ler-se como «agressividade»” (p.96).

Assim, as pressões para conformarem-se a padrões de beleza e comportamento impostos nas mídias culturais, que reforçam estereótipos negativos sobre as mulheres, também podem gerar inseguranças que se manifestam nessas rivalidades. A crônica ainda reflete sobre a ocupação das mulheres em cargos de poder, e destaca que, quando isso acontece, a falta de apoio mútuo é um dos principais fatores que perpetuam a rivalidade feminina. Pedrosa sugere que, em vez de se verem como concorrentes, as mulheres deveriam se unir e apoiar umas às outras para enfrentar os desafios comuns que enfrentam na sociedade, mas ao invés disso:

A «diferença feminina» empurra as mulheres para o desemprego, mesmo — para não dizer sobretudo — quando são também mulheres as empregadoras. Elas sabem que, num mundo criado e comandado por homens, só se fala de diferença quando se chega aos resultados (Pedrosa, 2005, p.96).

Diante disso, nota-se também que a representação da violência simbólica propagada por uma cultura que enaltece os homens, é reproduzida pelas mulheres, que foram condicionadas durante muito tempo a ficar na margem nas decisões, internalizaram comportamentos de rivalidade incentivados pela cultura patriarcal, de modo que reproduzem a violência de gênero e

[...] Remontam às desigualdades de gênero e ao patriarcado, remodelada no e pelo capitalismo, momento em que se aliam à violência estrutural com acréscimos das opressões de etnia, classe e gênero, propagando inúmeras injustiças sociais e desigualdades, como nas relações homem-mulher, sexual, na família, entre etnias, culturas e classes sociais (Sá Dias & Ramos, 2019, p. 269).

A crônica nos convida a refletir sobre a representação das atitudes femininas frente à um mundo masculino, para construir sororidades ao invés de rivalidades, o texto aponta para isso, ao mostrar que as versões históricas de muitas mulheres conduzem para o seu apagamento, o que favorece a versão histórica das masculinidades.

[...] as mulheres participaram mais do que se pensa (como a História não se cansa de nos provar) na construção deste terrível mundo viril. Mantiveram-se na sombra, é certo, o que não as terá favorecido muito: a sombra é a casa, a terra, o riso das crianças,

mas é também o lugar marginal da frustração onde o poder agarra raízes carnívoras, sôfrego por uma qualquer existência, ainda que vegetal (Pedrosa, 2005, p. 97).

A citação destacada ainda enfatiza o local e a função que fora inúmeras vezes condicionado às mulheres, a parte interna da casa e a maternidade compulsória, compara-se a existência feminina a de uma planta carnívora que apesar de ter o domínio de algum espaço no seu entorno, como as outras plantas: cria raízes e se fixa no local em que deverá viver para sempre.

A tradição da indignidade, crônica de 31 de agosto de 2002, critica as práticas como a condenação à morte por apedrejamento e outras formas de punição brutal por supostos "crimes de honra", os quais se justificam numa tradição que ainda não foi superada pela globalização, uma vez que esta protege os homens e pune as mulheres, um exemplo citado na crônica é a “nigeriana Amina Lawal [que foi] condenada à morte por apedrejamento por ter tido uma filha fora do casamento”(Pedrosa, 2005, p.115), enquanto “O presumível pai da criança de nada foi acusado porque negou — e na sharia, a lei islâmica, o depoimento de um homem tem uma credibilidade que o da mulher nunca tem (*idem*).

Trata-se ainda da representação das injustiças sociais que se eternizam disfarçadas de convenções culturais, a crônica questiona tradições que perpetuam a violência e a opressão contra mulheres e destaca a necessidade de mudanças, abaixo cita-se um trecho em que a cronista reflete sobre a violência física justificada pela tradição paquistanesa, pois outras culturas, além da portuguesa, também são elencadas na crônica:

Pensem então em quantas mulheres estão, no preciso momento em que esta crônica é escrita, a ser chicoteadas por esse «delito». E quantas outras não sofrem, longe dos nossos olhos e do nosso conhecimento, penas de violação colectiva, como aquela a que foi sujeita a paquistanesa Mukhtar Mai, como punição por um suposto «crime de honra» praticado pelo seu irmão de doze anos (Pedrosa, 2005, p. 115-116).

O delito a que a citação se refere é o de engravidar fora de um casamento, já a punição de Mukhtar é pelo crime ‘suposto’ do irmão que por ser menor não pode ser punido, conforme Jennifer Perroni (2009) “Após a denúncia de que seu irmão teria ofendido uma casta de guerreiros – os Mastoi – [ela] é obrigada a pedir perdão em nome de sua família. O pedido é recusado e Mukhtar condenada a um estupro coletivo” (p.203) e além disso, a crônica corrobora que “Depois de repetidamente violada e arrastada pelas ruas, a paquistanesa recebeu uma «indenização» (p.116), o que, seguramente, recobre toda a violência e humilhação sofrida pela lei da tradição islâmica, infelizmente “as mulheres, indistintamente,

{são} vítimas recorrentes dessas múltiplas violências de gênero, dadas as suas históricas vulnerabilidades sociais, econômicas e culturais (Sá Dias & Ramos, 2019, p.269).

Embora Mukhtar reconheça a tradição de seu país, não se deixou dominar pela violência física, sexual e psicológica sofrida e denunciou o crime, transgredindo assim com um padrão de dominação (Bourdieu, 2016). *A tradição da indignidade* ainda aponta para uma convenção que ainda se pratica, inclusive em Portugal, apesar de ser oriunda da Guiné e de origem muçulmana: a mutilação genital feminina:

Há cerca de um mês, o jornal Público revelava, num dossier absolutamente notável, realizado por Sofia Branco, sobre a mutilação genital feminina, que, no nosso próprio país, ao nosso lado, se pratica a mutilação genital das meninas. Entrevistou uma mãe que vira já duas filhas morrer em consequência dessa brutal mutilação. Entrevistou uma excisadora assumida. E ouviu, de um membro da Associação de Muçulmanos Naturais da Guiné, o sermão que passo a transcrever: « “Os usos e costumes não devem ser abandonados, não é crime, não pode ser crime, porque é a nossa tradição. É um símbolo da nossa identidade, uma forma de continuarmos a saber quem somos, fora do nosso país”, defendeu». Pergunto: que pensaria o senhor Alage Mamadu Dumbiá se fizesse parte da tradição europeia a ablação dos testículos — e sem anestesia, claro, à semelhança do que manda a tradição da ablação do clitóris? Que pensaria se esta «prova» fosse exigida a todos os homens que se candidatassem à nacionalidade portuguesa? (Pedrosa, 2005, p. 116-117).

Lamenta-se que em várias partes do mundo as mulheres ainda sejam violentadas e sofram opressões e brutalizações justificadas pela tradição, e que a cultura patriarcal se reproduza nessa tradição, mesmo considerando-se nos dias atuais que o mundo esteja moderno e globalizado, pois “As violências de gênero contra as mulheres se entrelaçam com a xenofobia, racismo, discriminação, correntemente reafirmados por estereótipos negativos acrescidos de equívocos que vão requintar e até justificar preconceitos pautados no gênero e na nacionalidade” (Sá Dias & Ramos, 2019, p.282).

A crônica ainda reflete sobre outra tradição que permanece sendo repetida, agora em outros termos, a poligamia, que em princípio acontecia motivada pelas tradições de diversos países e continua acontecendo, mas

[...] só superficialmente são outras culturas — na realidade, trata-se do prolongamento de uma cultura de que as mulheres europeias também já foram vítimas, noutras épocas: o prolongamento da ancestral tradição do poder patriarcal absoluto, que proíbe às mulheres as escolhas mais elementares (Pedrosa, 2005, p. 117).

Finaliza-se a crônica apontando para a ampla necessidade de mudanças sociais e culturais, principalmente aquelas em que apenas mulheres são punidas, muitas vezes sem julgamento ou por julgamentos superficiais que as condenam antes por seu gênero do que por algo que de fato tenham feito. Espera-se que a globalização e a modernidade atinjam também as mulheres apedrejadas, violadas ou excisadas às ordens de uma tradição feita por homens e que o que aqui se mostra seja apenas a memória de um passado vil.

Em outra crônica, intitulada *As gajas*, de 08 de março de 2003, Inês Pedrosa aborda mais uma vez a complexidade das relações humanas, especialmente as relações entre mulheres, pois o título da crônica revela a diferenciação entre mulheres e gajas, que mesmo sendo mulheres “vêm com uma deficiência genética que lhes impede o acatamento do Modelo Cultural Feminino” (2005, p.187). Essa que seria sua maior distinção, a não obediência cega e a capacidade de ter ideias próprias e defendê-las.

A representação das gajas nos direciona para o que Simone de Beauvoir coloca em *O segundo sexo* (2016) sobre o bem e o mal, o homem está para o bem divino enquanto a mulher está para o mal “ela é até boa, mas subordinada. É ainda o ideal da verdadeira mulher, [...] a mulher que aceita, sem reticência, definir-se como o Outro” (2016, p. 295). Assim, na crônica, as gajas são mulheres que não aceitam ser o Outro dos homens e por isso “Em vez de se exibirem, como é próprio das mulheres, através da beleza e do paramento, rivalizam com os homens no espectáculo da mente. Querem afirmar-se, como se fossem homens, coitadinhas, sem perceberem que o feminino do adjectivo «afirmativo» é «agressiva»” (Pedrosa, 2005, p. 188). Esse pensamento recorrente as torna conhecidas como hostis, invejosas e suas atitudes vergonhosas frente a sociedade portuguesa, que tem cultural e socialmente um modelo de mulher. Assim,

A mulher que é mulher deve ser doce, serena, compassiva, uma pomba de paz piando fininho em qualquer circunstância. As gajas, pelo contrário, têm a mania de bater com a mão na mesa e interrogar, recusando confundir a paz com convívios mansos, quase vegetais — por exemplo, com regimes que suprimem as mulheres (Pedrosa, 2005, p. 188).

Observa-se que esta mulher que não se rende a submissão patriarcal é atacada de diversas formas e a principal delas é por sua estima, que as coloca em posição inferior mesmo nas relações com outras mulheres, pois a rivalidade feminina é evidenciada nas relações com a masculinidade e com as ofensas ao corpo feminino.

Conforme a crônica: “Às feias ou gordas ainda pode a Ordem Masculina Dominante diminuí-las, propalando por jornais e revistas a denúncia das carnes, celulites, rugas ou verrugas vergonhosas, com uma veemência proporcional ao poder que elas tiverem” (2005, p.188). Assim, ainda que os insultos não as matem a princípio, essas representações e ofensas ao corpo feminino às fragilidades físicas sempre as entristece e as coloca em rivalidade com outras mulheres:

O Gene Cultural Gaja guarda do Gene Cultural Mulher a memória da gloriosa inveja. De facto, por mais que o evitem, as gajas feias têm inveja das gajas bonitas. Nesse ponto, não conseguem deixar de ser contaminadas pela pressão contínua do Modelo Cultural Feminino, que grita (na televisão, nos cartazes, nas revistas) que mulher que não tiver ar de ter vinte anos e de viver do ar, não é ninguém (Pedrosa, 2005, p. 189).

As gajas são mulheres que buscam o próprio sustento, que não se deixam violentar, que lutam e por vezes vencem as batalhas internas sem a ajuda de um homem que as diga o que fazer, contudo ainda podem ser manipuladas pelas mídias que exploram as fragilidades dos corpos femininos, apesar de que para os homens, como apontado na crônica isso não seja um problema, afinal “Um político pode ter quatro duplos queixos, três barrigas de cerveja e olhos de sapo que ninguém o desconsiderará por isso” (2005, p.190). Encerra-se a crônica explanando sobre como as gajas podem ser o início do futuro feminino, pois elas não se deixam violar e diferente das mulheres, elas nunca serão vítimas.

A crônica *Grande tradição do Machismo Lusitano*, diferente da anteriormente examinada, aborda de modo crítico o patriarcalismo e machismo enraizados na sociedade portuguesa, de modo irônico, apontam-se exemplos de violência que ocorrem com as mulheres naquele país, enfatizando que essas construções afetam homens e mulheres, porém as mulheres são silenciadas, tratadas como objetos dos homens e de modo desigual nas relações de trabalho, além de sofrerem com a ‘imaturidade’ dos homens, coloca-se na crônica que:

[...] o homem não é mais do que uma criança grande — e por isso, como as crianças pequenas, sempre previamente perdoado. As mulheres, em compensação, nunca foram crianças — nasceram já, machismo dixit, sem vocação para o desejo, castas atrizes capazes de fingir o prazer que for preciso, à vontade do senhor (Pedrosa, 2005, p. 213).

A cronista sugere que os homens são frequentemente tratados como crianças grandes, implicando que suas falhas e comportamentos inadequados são desculpados ou minimizados,

assim como se faz com crianças pequenas. Esse pensamento reflete uma clemência social que perpetua a irresponsabilidade masculina. Desse modo, a ideia de que os homens são "sempre previamente perdoados" (*idem*) destaca a desigualdade no julgamento de comportamentos entre homens e mulheres. Enquanto os homens são perdoados com facilidade, as mulheres enfrentam um escrutínio muito maior.

Conforme o trecho, as mulheres nunca foram crianças, pois ao contrário dos homens, elas nunca tiveram o privilégio de serem vistas como crianças inocentes. Desde cedo, são carregadas com expectativas e responsabilidades, sem a mesma indulgência concedida aos homens. Essa esfera de pensamento nos direciona para o que diz Saffioti (2019) “[...] os homens dispensam às mulheres um tratamento de não sujeitos e, muitas vezes, as representações que as mulheres têm de si mesmas caminham nessa direção (p.151).

Aponta-se sobre o trecho ainda a crítica sobre a visão machista de que as mulheres não têm "vocação para o desejo" e são "castas atrizes" que fingem prazer para satisfazer os homens. Conforme Saffioti (2019), “No que tange à violência de gênero, não é difícil observar que a mulher é considerada um mero objeto não apenas por seu agressor, mas por ela mesma” (p. 151), essa visualização é que as coloca como objetos e as desumaniza, reduzindo-as a meros instrumentos de satisfação masculina.

O uso do "machismo dixit" (machismo diz) reforça o tom irônico e crítico da crônica, sublinhando a absurda lógica machista que justifica essas desigualdades de tratamento. Ainda, a crônica expõe a violência física que muitas mulheres portuguesas sofrem justificadas pelo uso de bebida alcóolica de seus maridos:

A esposa é a esponja do guerreiro: deve ser macia, maleável e de absorção rápida, para não ficar negra durante muito tempo, caso o marido tenha de exorcizar nela os excessos de violência deixados pelo álcool. Diz a cartilha da GT-ML que não é o homem que procura o álcool, mas o álcool que ataca o homem (Pedrosa, 2005, p. 214).

Observa-se aí a metáfora da esponja, que se compara a boa esposa, aquela que deve absorver e suportar os abusos e excessos do marido, esta que é macia e maleável, simboliza-se também a expectativa de que a mulher seja passiva e adaptável às necessidades do homem. Além disso, como a esponja, nota-se a ideia de que a esposa deve "absorver rapidamente" os excessos de violência, ou seja, lidar com os abusos de maneira eficiente e sem reclamar, para que as marcas (físicas ou emocionais) não sejam visíveis por muito tempo, isto ocorre ainda

Dada a organização social de gênero, de acordo com a qual o homem tem poder praticamente de vida ou morte sobre a mulher (a impunidade de espancadores e homicidas revela isso), no plano de fato, a mulher ao fim e ao cabo, é vítima, na medida em que desfruta de parcelas muito menores de poder para mudar a situação (Saffioti, 2019, p. 151).

Reflete-se sobre a pressão para manter as aparências e esconder os problemas domésticos. A menção aos "excessos de violência deixados pelo álcool" destaca a realidade do abuso doméstico, muitas vezes exacerbado pelo consumo de álcool. A cronista critica a normalização desse comportamento e a expectativa de que a mulher deve suportá-lo em silêncio, afinal “Para poder ser cúmplice do homem, a mulher teria de se situar no mesmo patamar que seu parceiro na estrutura de poder (Saffioti, 2019, p.151).

Um caso de violência física e fatal que ocorreu em Portugal é abordado na crônica *Se numa noite de verão, um pacifista*, de 23 de agosto de 2003, em que se discorre-se sobre o assassinato de uma atriz chamada Marie Trintignant pelo então companheiro, chamado Bertrand Cantat, líder de um famoso grupo de rock francês. Justifica-se a violência também pelo consumo excessivo de álcool, pelo amor exacerbado e, além disso, pela mulher ser publicamente uma feminista, pois, “Se, numa noite de Verão, um pacifista espancar até à morte uma feminista, isso é o amor louco” (Pedrosa, 2005, p.251), quando na verdade, nada justifica o feminicídio.

Ocorre aí a provocação que perturba e desafia o leitor a refletir sobre as contradições e a hipocrisia presentes nas relações humanas e nos ideais que professamos. A frase "um pacifista espancar até à morte uma feminista" é uma contradição em si mesma, pois um pacifista, por definição, é alguém que se opõe à violência. Essa contradição destaca a impostura e a falibilidade humana, mostrando que até mesmo aqueles que se identificam com ideais elevados podem falhar em viver de acordo com eles.

A expressão "isso é o amor louco" utiliza a ironia para criticar a distorção do conceito de amor e a violência que pode surgir em nome de sentimentos intensos, a autora questiona a ideia de que o amor pode justificar atos de violência, expondo a toxicidade de relacionamentos onde a paixão se transforma em agressão.

Ao mencionar uma feminista como vítima, a cronista traz à tona a violência de gênero, destacando como as mulheres, mesmo aquelas que lutam por igualdade e direitos, podem ser vítimas de violência extrema, reforçando a necessidade de uma reflexão profunda sobre as dinâmicas de poder e a persistência do machismo na sociedade. Desafia-se o leitor a reconhecer e confrontar as contradições e injustiças presentes em suas próprias vidas e na sociedade em geral, coloca-se ainda na crônica:

A ideia de que toda a bondade humana se encontra arrumada do lado da esquerda e, em particular, das causas-fétiche da esquerda politicamente correcta é, no mínimo, pouco democrática. Há brutamontes arvorando cartazes pela não-violência, sim, porque o mundo é feito de paradoxos e contradições — e porque as pessoas nem sempre (estou a ser optimista) se dão ao trabalho de viver de acordo com as suas alegadas convicções (Pedrosa, 2005, p. 25).

Observa-se aí a crítica à polarização ideológica em que se questiona a ideia de que toda a bondade e virtude estão associadas à esquerda política e suas causas. A cronista sugere que essa visão é "pouco democrática" porque simplifica e polariza a complexidade das ações e intenções humanas.

Ainda se colocam paradoxos e contradições ao exemplificar pela imagem de "brutamontes arvorando cartazes pela não-violência" que critica a falta de coerência entre as convicções alegadas e as ações reais das pessoas. Mostrando que muitos não se esforçam para viver de acordo com seus princípios, o que resulta em hipocrisia. Em outro trecho da crônica observa-se a romantização da violência e do sofrimento nas relações amorosas:

Toda esta romantização da miséria moral tem um efeito perverso: quantas mulheres espancadas não encontrarão nesta história de amor louco a confirmação de que necessitavam para continuar a deixar-se maltratar — por amor, por amor, por amor? (Pedrosa, 2005, p.254).

Chama-nos a atenção a gravidade da violência citada e ainda, a necessidade de questionar e rejeitar narrativas que romantizam o sofrimento e a submissão em nome do amor. Critica-se aí a tendência de idealização de comportamentos moralmente questionáveis, como a violência e o abuso, dentro do contexto de uma relação amorosa, o que pode levar a uma visão distorcida do que é aceitável em um relacionamento.

Para explorar essa análise destaca-se o termo "efeito perverso", que minimiza muitos casos de espancamento e também justifica para que mulheres espancadas continuem a aceitar o abuso, corroborando a ideia equivocada de que o sofrimento é uma prova de amor e, de outro modo, perpetua ciclos de violência e submissão.

Ironicamente, a cronista coloca o termo "amor louco", evidenciando e, mais uma vez, criticando, narrativas que o glorificam, o que pode erroneamente aludir que o sofrimento fornece às vítimas de abuso a "confirmação" de que precisam para continuar sendo amadas ter que se submeter ao maltrato. Isso cogita a influência negativa que narrativas idealizadas podem ter sobre a percepção das vítimas sobre suas próprias realidades.

Ainda sobre a crônica *Se numa noite de verão, um pacifista* observa-se a repetição da frase "por amor, por amor, por amor?" o que sublinha a ilogicidade da tragédia que é a justificativa do abuso, da violência, da morte, da destruição em nome do amor.

Em crônica de 29 de novembro de 2003, Inês Pedrosa retoma o caso do texto anteriormente analisado, em *A violência de pechibesque* nos direciona para a reflexão sobre a violência política, mostrando como a mídia influencia na visualização do eu se considera violência e que tipos de violência merecem as matérias principais, nota-se:

[...] os mortos das Grandes Guerras Políticas são diariamente contados, destacados e analisados como questão central do nosso tempo. Já a morte e o estropiamento diários de milhares de mulheres no mundo não merece qualquer impacto noticioso. E, nas raras ocasiões em que merece — quando o crime nos é geograficamente próximo e espetacularmente cruel (a mulher ou rapariga que o marido ou namorado regam com ácido sulfúrico, só para falar de dois casos relativamente recentes, em Portugal) — não ultrapassa, nos jornais e nas televisões, o tratamento imediatista do caso-do-dia rentável (Pedrosa, 2005, p. 295-296).

Destaca-se a discrepância na cobertura midiática entre as mortes causadas por guerras políticas e a violência doméstica contra mulheres, a cronista enfatiza a forma como a mídia dá atenção constante e detalhada às vítimas de conflitos políticos, enquanto as mortes e mutilações diárias de mulheres devido à violência doméstica são frequentemente ignoradas ou tratadas de maneira superficial.

Mesmo quando casos de violência contra mulheres recebem atenção, isso só ocorre quando o crime é próximo geograficamente e extremamente cruel. Esses casos são tratados como "caso-do-dia rentável", o que também sugere que a mídia os explora apenas pelo seu valor sensacionalista e não pela gravidade do problema social que representam.

Ainda se nota na crônica a representação da crítica quanto ao que política e midiaticamente se consideram assuntos de relevância social, sendo que “Os assuntos das mulheres são só e exactamente os assuntos das mulheres — mesmo que influam decisivamente na qualidade de vida global do mundo” (Pedrosa, 2005, p.296).

Quando da temática da crônica, a autora comenta que “ia escrever em torno do Dia Internacional Para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres (25 de Novembro)” (*idem*), ao passo que um dos colegas de redação comenta do tema “«Portanto, esta semana ficas-te pela cozinha feminista» (*idem*) e, mais uma vez, a forma irônica se observa criticando a maneira como as questões feministas são tratadas de forma superficial ou limitada a certos espaços e que, apesar de discussões sobre feminismo e igualdade de gênero, algumas mulheres ainda são

confinadas a papéis tradicionais e estereotipados, como o de cuidar da casa e da cozinha mesmo aquela cronista ocupando a redação de um jornal ou a assinatura semanal de coluna nele.

A "cozinha feminista" pode ser vista como um símbolo de como as lutas feministas são muitas vezes reduzidas a discussões teóricas ou limitadas a espaços onde não ameaçam a ordem estabelecida. A cronista então devolve o constrangimento ao comentarista, apesar de antes disso defendê-lo:

Bem sei que o bom homem só queria fazer uma graça, o que em princípio se agradece neste país cangalheiro — mas não consigo rir, nem sequer sorrir, ao imaginar as inúmeras mulheres e crianças que, nesta noite serena em que escrevo, se encarquilham debaixo dos muros, dos cintos, das armas dos homens que as violentam (Pedrosa, 2005, p.296).

Pedrosa expressa sua incapacidade de achar graça na tentativa de humor do homem, o que indica que, apesar da intenção de ser engraçado, a realidade que ela está prestes a descrever é muito séria e dolorosa para ser motivo de riso. O contraste entre a "noite serena" com a violência brutal que muitas mulheres e crianças estão sofrendo naquele exato momento. Aqui cabe o conceito de força, não só a física, mas aquela proveniente “das relações de exploração econômica, de dominação política, de exclusão cultural, de sujeição ideológica e de coação física e psíquica” (Saffioti, 2019, p.154).

A imagem de pessoas "encarquilhadas" (encolhidas, retraídas) sob a violência física ("muros, cintos, armas") é poderosa e perturbadora. Enfatiza-se a gravidade e a onipresença da violência contra a mulher dentro mesmo do que deveria ser um lar, tornando impossível para ela achar graça em qualquer tentativa de humor que ignore essa realidade. Pedrosa usa esse trecho para criticar a insensibilidade e a superficialidade com que a sociedade muitas vezes trata a violência contra mulheres e também contra crianças.

As crônicas lidas e analisadas aqui evidenciam violências diversas que estão presentes na sociedade portuguesa e por que não também na brasileira. Observam-se manipulações, agressões físicas e sexuais, violações de patrimônio e chantagens masculinas que levam a dependências femininas no seio familiar e que são naturalizadas na sociedade patriarcal lusitana. Considera-se que estas são mote para as violências apresentadas em *O processo Violeta* (2019), mesmo após quatorze anos da publicação da obra de crônicas de Inês Pedrosa e também da publicação destas no Jornal *O Expresso*, as quais foram compiladas em livro a partir de 2001.

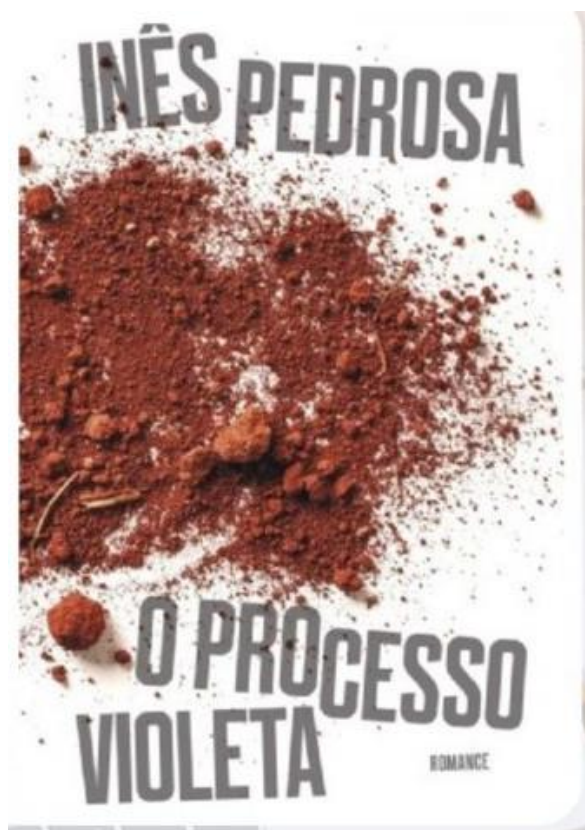
A seguir evidenciamos apresentaremos a obra mais recente de Inês Pedrosa e como estão representadas as violências de gênero neste romance.

3.2 O Processo Violeta

O ridículo mói, mas não mata — ao contrário destes perigosíssimos romances sobre «o amor louco», que os media adoram. Vivemos no mito de que o amor verdadeiro é sempre violento... (Pedrosa, 2005, p. 251).

A obra mais recente de Inês Pedrosa, conta a história de Ildo e Violeta, um aluno e uma professora de matemática que se envolvem em uma relação conturbada que confunde-se entre pedofilia e amor, ela tem 32 anos, é casada e mãe de gêmeos, ele tem 14 anos e é filho único de uma cabo-verdiana e de um famoso tauromáquico português. Sua relação acaba sendo exposta na escola que frequentam e, em consequência, chega até Clarisse, cronista de um grande periódico lusitano, em que a narrativa se amplia para a sociedade e passa a ser alvo de seus julgamentos. Em paralelo, outra professora, Ana Lúcia, da mesma escola, é estuprada por um aluno e esconde a violação por medo do ajuizamento social.

Figura 5 - Capa de “O Processo Violeta”¹⁰



¹⁰ Acredita-se que a capa de *O processo Violeta* evidencie a bagunça que fica na terra que testemunha o estupro de Ana Lúcia, esta que permanece calada sobre sua violação. Também nota-se a ligação do título da obra com a terra que suja os corpos de Ildo e Violeta quando encontrava-se às escondidas para misturar beijos e palavras “Sussurravam abraçados, sentados na terra, encostados ao velhíssimo tronco da árvore, de forma a passarem despercebidos a eventuais transeuntes nocturnos” (Pedrosa, 2019, p.81).

O Processo Violeta (2019)

A produção do discurso em *O Processo Violeta (2019)* é conduzida por uma narradora em terceira pessoa que apresenta as duas partes da narrativa – Maioridade e Menoridade – manipulando diversas funções da narrativa, apresentando personagens, lugares e sensações ao passo que conduz o leitor, aliciando-o à atenção para o que virá posteriormente, como quando questiona: “Pode o leitor avaliar o transtorno de engendrar ficções num país em que a realidade atinge a potência deste que a mais alta e douta magistratura definiu como «coutada do macho ibérico»” (Pedrosa, 2019b. 188), em que requer dos leitores seu posicionamento quanto às relações de poder em Portugal.

Ou em “Também desta vez a perspicaz directora se enganou, o que nos dá esperança, caro leitor, quanto ao futuro da lealdade. E a esperança fica sempre bem no remate de um capítulo, mesmo que o capítulo seja curto e que sejamos poucos a querer dar por isso” (*idem* p. 210), em que faz dos leitores cúmplices de um erro cometido por Benedita, diretora do jornal *O Insubmisso*, mas que aqui, claramente, direciona-se aos leitores da obra *O processo Violeta*.

Conforme Dal Farra, no artigo *O processo (Violeta) da linguagem: leitura do romance O processo Violeta, de Inês Pedrosa (2020)*, a autora ergue um arcabouço literário necessário “para que o caos possa ‘respirar’” (Dal Farra, 2020, p. 147), desse modo, além da narração em terceira pessoa, outras vozes se fazem ouvir na obra pedrosiana, assim:

[...] tais indicações (seja a da primeira pessoa do singular ou do plural, seja a do vocativo ao leitor ou às personagens) que ajudam a conferir a desejada oscilação de perspectiva (a relatividade a que me referia), providenciadas pelos diferentes níveis de discursos que compõem no romance. Afinal, sabemos decor que são “múltiplas” as “faces da verdade e o modo de as exprimir” (p.169). E, a reforçar tal atividade, a Narradora abre espaço para a expressão direta das personagens, tornando-as também outras narradoras. Para a voz ou pensamentos de Clarisse, Ana Lúcia, Violeta, Ildo, e para os de Paulina, Mafalda e Nuno – de maneira que os juízos emitidos pelos personagens-narradores desmancham, na obra, qualquer tipo de univocidade (Dal Farra, 2020, p.150).

A polifonia da narrativa de Inês Pedrosa apresenta em sua primeira parte – Menoridade (com 29 capítulos) – o movimento de transição que atravessava Portugal no final dos anos 80, precisamente em 1987, as manchetes jornalísticas de *O insubmisso*, jornal que conforme a autora é uma “homenagem, mas também uma ficção, na mesma medida em que eu não sou Clarisse. Há semelhanças e diferenças” (Pedrosa, 2019a, p. 17).

A autora trabalhou por alguns anos no jornal *O independente* em Portugal, e destaca em entrevista que se inspirou no ambiente deste para criar o jornal *O insubmisso*, de sua obra,

e a personagem Clarisse, jornalista que mediará as histórias vivenciadas por Violeta, Ana Lúcia e Paulina, perfazendo aí uma multiplicidade de vieses que nos liberta da monoperspectiva narrativa (Barrento, 2016), isto é, um narrador – quase sempre masculino.

A segunda parte – “Maioridade” (com apenas um capítulo) – mostra a sociedade portuguesa, visualizada através de Ildo e outras personagens, após um espaço temporal de onze anos dos fatos narrados na primeira parte, em 1998. Ildo agora com seus vinte e poucos anos, demonstrando que viveu de maneira errada sua “infância”, e que não entende a sua paixão por Violeta quando ainda tinha quatorze; agora casado com ela, finge ser bom marido e bom pai, mas seus pensamentos fluem para o inverso disso, e Violeta sofre, mais uma vez, a solidão de estar presa à um homem mais jovem, numa sociedade que condena essa relação.

A narrativa concebida por Inês Pedrosa, compreende o espaço literário pós-moderno, ou, como ressalta Leila Perrone Moisés “Na falta de melhor designação, chamemos a literatura das primeiras décadas do século XXI de literatura contemporânea”(Moisés, 2016, p.45), uma vez que os sujeitos nela expostos passam “a ocupar além dos seus limites fronteiriços e históricos, ele torna-se mais do que sua história e insere-se num contexto universal, de uma literatura sem demarcação ou delimitação, mas repleta da experiência humana de diferentes sujeitos em diferentes épocas” (2016, p.8), como também indica Gabriela Silva.

Apresentaremos a obra mais recente de Inês Pedrosa laborando como a representação figurada dos silêncios, que acompanham a história das mulheres, é atravessada por micropoderes que condicionam e controlam seus movimentos e ações. Por meio da obra *O processo Violeta* (2019), evidenciaremos a evolução da escrita de Inês Pedrosa através da exposição da vivência de personalidades e personagens que tiveram sua vida íntima revelada, seus sentimentos questionados e suas experiências inferiorizadas ao longo do tempo, uma vez que a autora ressignifica a voz de mulheres, expondo as muitas vozes femininas envolvidas na historiografia literária ocidental, particularmente as que não foram corroboradas pela verdade histórica.

3.2.1 A história dentro da estória

*A História é lenta e repetitiva porque as pessoas têm medo.*¹¹

*Não é negando o horror que ele desaparece: é enfrentando-o claramente. Ouvindo a voz das vítimas, essa voz que tem sempre faltado à História.*¹²

¹¹ *O processo Violeta* (2019b, p. 55).

¹² *Crônica: As costas largas da História* (2005, p.181)

O processo Violeta (2019) evidencia, assim como outras obras de Inês Pedrosa, um paralelismo interno em que histórias se entrecruzam para uma outra história acontecer. Na obra, visualizamos partes que se intitulam *Maioridade* (29 capítulos) e *Menoridade* (1 capítulo), perfazendo já aí uma dicotomia que se desdobrará em exemplos literários e históricos e experiências das personagens do mundo ficcional pedrosiano e da história do ocidente.

A autora destaca, em separado, seis (6) capítulos que aparecem intercalados (um, quatro, nove, quinze, dezoito e vinte e dois), entre os capítulos de sua criação romanesca, esses capítulos retomam a sua vivência enquanto cronista, dessa vez, contudo, contemplando personagens e personalidades literários e históricos já existentes no contexto ocidental, que introduzem-se questionando os leitores sobre aspectos da realidade que em algumas culturas se consolidaram ou por muito tempo foram impostos e aceitos, mas que agora serão ressignificados. Para Dal Farra (2020):

A autora utiliza cerca de um terço dos capítulos para introduzir e intercalar, em outro nível, a discussão que enceta direta ou indiretamente nas histórias narradas – fato que, por seu turno, também desmantela propositalmente o gênero romanesco. Aliás, dentro dos capítulos ficcionais, encontramos o germe desse tipo de deslizamento já na citação de romances, autores, filmes, ensaios, que ajudam na discussão daquilo que ali se enfoca (Dal Farra, 2020, p. 151).

Conforme a pesquisadora, as problemáticas trazidas à narrativa encontram eco nos capítulos que estão nela intercalados, que “funcionam como um vasto campo de rodapés que giram em torno de iguais questões, só que a partir de registros outros”, (Dal Farra, 2020, p. 151). O primeiro capítulo introduz a temática explícita que percorre toda a obra, as relações de consentimento e maturidade. Dessa forma, Pedrosa inicia seu romance trazendo o mito grego do poeta Lúcio Apuleio, que fala de Eros e Psique e destaca a história de amor entre as partes, que foi dirimida por Afrodite, mãe de Eros, e a quem ele dedicou total obediência e deu por encerrada a relação.

Esse mito serve como um exemplo que se reflete nos dias atuais, em que a sociedade vai “evitando a maturidade, empurrando para o destino a factura pesada da culpa e da responsabilização” (Pedrosa, 2019b, p. 13). Ao não questionar os motivos da mãe Afrodite, Eros demonstra não atingir o grau de maturidade esperado para tomar suas próprias decisões, pois: “o <<não>> é a porta da maturidade, que arranhamos na aprendizagem inaugural da linguagem: quando conseguimos abri-la e atravessá-la, rasgamos um caminho autónomo a partir do território conhecido” (Pedrosa, 2019, p. 11).

Neste capítulo, além de Afrodite, a religiosidade também é trazida na figura da mãe bíblica, seu nome não é citado, somente o amor, que a leitura enfatiza que toda mãe deve ter “biblicamente concebido em segredo, a mando de um deus que comunica através de um subalterno” (Pedrosa, 2019b, p. 11). Volta-se a visão para a Maria bíblica e através dela a visualização de todas as mulheres que concebem e renunciam a si mesmas por uma maternidade compulsória, que, para além disso, “De cada mulher que traz ao mundo um novo ser, espera-se que seja a mãe de um deus e que se comporte como tal, curvando-se perante o filho como perante o pai ausente” (Pedrosa, 2019b, p. 11-12). Reflete-se, ainda, sobre a condição sacrificial da maternidade, de um corpo que se revira do avesso para fazer viver outro corpo que dela irá nascer.

Desse modo, o leitor é convidado à prescrutar a obra já a partir do mito colocado exemplarmente: “O leitor compreenderá a ligação entre os factos e o mito, se dispuser de paciência para ler este romance e se pertencer a essa fina-flor de almas sábias que encontram na hipérbole da ficção uma verdade mais cirúrgica do que a fornecida pela científica dieta dos documentos (Pedrosa, 2019b, p. 13)”.

O quarto capítulo também se interpõe entre os demais, neste ressaltam-se concepções de menoridade e maturidade no decorrer do tempo e de como eram vistas crianças ao longo da história, como: reis, rainhas, princesas. Cita-se casamentos arranjados, enfatizando que mulheres e crianças não precisavam consentir nas relações, porque por muito tempo não pertenciam a si mesmas, de modo contrário; como exemplo coloca-se Virgínia Clemm, que aos treze anos casou-se, diz-se que por escolha própria, com Edgar Allan Poe, que à época tinha vinte e sete anos e, além disso, era seu primo. Outro caso trazido é o de Catarina de Médici que aos quatorze anos foi casada, num matrimônio arranjado pelos pais, com Henrique II, que à época tinha a mesma idade. Ambos precisaram consumir publicamente o casamento em 1533 e daí em diante, 10 filhos tiveram.

Maria Antonieta, arquiduquesa austríaca retratada em biografia por Stefan Zweig, também aparece na obra pedrosiana, pois fora prometida aos onze anos por sua mãe, Maria Teresa, ao neto do rei Luiz XV da França, apesar de a mãe saber que Luís XVI de França “teria uma inteligência limitada, era tido como grosseiro e totalmente insensível” (Zweig, 2013, p. 20). O casamento deu-se em 1770, quando tinha ela apenas 14 anos, sua jornada a partir daí foi trágica, apesar de tornar-se rainha da França quando o então marido assumiu o trono, Maria foi guilhotinada aos 37 anos em praça pública, julgada e condenada por alta traição à corte francesa.

Ainda no quarto capítulo a figura de Sebastião, rei português, que assumiu o trono aos 14 anos de idade, é comparada à imagem de um aluno, também de 14 anos, morador da periferia

portuguesa, filho de mãe cabo-verdiana, que assume seus sentimentos por uma professora dezoito anos mais velha que ele, enviando-lhe uma carta de amor “Tu e eu nascemos um. Assim vai ser a nossa vida. Não tenhas medo”. (Pedrosa, 2019b. p.29).

Reflete-se aqui a mudança das mentalidades, uma vez que essa última relação não é mais aprovada no mesmo país que considerou Dom Sebastião maduro o suficiente para assumir aos 14 anos o trono português, corroborando a afirmação “O tempo altera denominações e desfigura actos” (Pedrosa, 2019b. p. 28), como uma verdade.

O capítulo nove continua reflexionando sobre relações de consentimento e maturidade através de exemplos como o da Infanta Constança Manuel, que foi casada aos sete anos de idade com Afonso XI de Castela, que à época tinha 14 anos e se casou por obrigação da coroa, mas depois rejeitou a esposa e manteve-a isolada sem mesmo consumir com ela o matrimônio, anos mais tarde permitiu que ela casasse novamente, com seu primo em primeiro grau D. Pedro I, o qual traiu a esposa praticamente durante todo o matrimônio com sua aia galega, Inês de Castro.

No nono capítulo evidencia-se ainda a história da infanta Maria de Portugal, que viria a se tornar D. Maria II, ao casar-se de modo arranjado com o príncipe consorte Fernando II de Portugal, aos 15 anos de idade, ela veio a falecer dezoito anos depois de complicações em seu décimo parto. Uma crítica é explorada quanto à idade dessas meninas, ao final da página 66, em que se cita o clássico literário shakespeariano *Romeu e Julieta*: tinham eles à data de sua morte quatorze ou quinze e treze anos, respectivamente, contudo, ficcionalmente foram abençoados por um frade em sua ambientação italiana. Compara-se:

Hoje, a fuga do par ultra-romântico não seria abençoada por nenhum frade, mas imediatamente reportada à Justiça, que não deixaria de responsabilizar os respectivos pais pela imaturidade dos filhos menores, enquanto sociólogos e psicólogos se afadigariam a apurar as condições econômico-sociais e os traumas de integração que teriam conduzido à semelhante desvario (Pedrosa, 2019b, p. 66).

Essa visualização remete ao que acaba acontecendo na sociedade portuguesa dos anos 80, em que Ildo assume sua paixão pela professora Violeta, mas não podem ser abençoadas e nem aprovadas as afinidades, agora são outros tempos e a sociedade abomina essas relações, principalmente quando o gênero denunciado é mulher. Muitas vezes no romance fica clara a diferenciação dos julgamentos, afinal no Portugal dos anos oitenta “Não se falava de assédio sexual nem pedofilia, e as raríssimas sentenças judiciais por violação erguiam-se como hinos de louvor à bruta masculinidade do homem lusitano” (Pedrosa, 2019b, p. 187).

No décimo quinto capítulo, diferente dos exemplos históricos e literários que vinham sendo utilizados, a narradora traz agora exemplos científicos, como os experimentos

conduzidos por António Egas Moniz, neurologista português, que o levaram a conquistar o prêmio Nobel de Medicina em 1949, manejando as funções cerebrais com lobotomia. Enfatiza-se que esse procedimento:

[...] deixava as suas vítimas – inicialmente, doentes de esquizofrenia ou {com} depressão, tendo-se depois popularizado tanto que foi amplamente utilizada, a pedido dos maridos para amansar a rebeldia das mulheres e, nos Estados Unidos, para <<tratar>> crianças mal-comportadas – em estado de permanente abulia, extorquindo-lhes qualquer possibilidade de sentir ou decidir, uma vez que não há pensamento fora da regra da esperança ou do desespero. [...] Só nos Estados Unidos, na primeira metade do século XX, cinquenta mil pessoas foram lobotomizadas, e a utilização maciça dessa cirurgia é classificada hoje como o mais bárbaro dos episódios da cruelíssima História da Psiquiatria (Pedrosa, 2019b, p. 120-121).

A violência de gênero já aí se evidencia, uma vez que esses experimentos foram conduzidos em crianças, mas principalmente em mulheres, com o intuito de torna-las dóceis e gentis, como a prerrogativa patriarcal determina, mulheres e crianças à época ainda eram considerados propriedades familiares, conforme o apontamento de Simone de Beauvoir (2016, p. 118), “[...] a mulher não é elevada à dignidade de pessoa; ela própria faz parte do patrimônio do homem, primeiramente do pai e em seguida do marido”.

Em mais um experimento científico trazido como exemplar da diferenciação de julgamentos entre consentimento e maturidade atualmente, o estudo de Joshua Goldstein, demógrafo alemão, que investigou sobre a maturidade sexual do sexo masculino em 2011, visualiza essa evolução desde 1751 em adolescentes italianos e conclui que “a maturidade tem vindo a descer dois meses e meio por década, desde a segunda metade do século XVIII. Por conseguinte, um homem possui hoje aos dezoito anos a maturidade física que em 1800, conquistava aos vinte e dois” (Pedrosa, 2019b, p. 121). Ainda, a pesquisa de Goldstein analisou a evolução vocal de um coro de uma catedral alemã e chegou à conclusão de que “a mudança de voz dos rapazes ocorria aos dezoito anos; hoje, a mudança de voz ocorre aos treze” (*Idem*).

Para além dos exames científicos, novamente a narradora reitera personagens literários e personalidades históricas no capítulo dezoito. Neste, uma crítica é conduzida acerca do amor platônico de Dante Alighieri por Beatrice, o qual imortalizou aquela com quem nunca teve relação alguma, e de Gemma Donati, com quem casou-se quando ambos tinham 12 anos de idade, não deixou um só verso. Também outra musa da história da poesia ocidental é Laura, eternizada por Petrarca em seus versos, mas que nunca correspondeu ao amor a ela direcionado, pois nem mesmo chegou a saber dele. Questiona-se no capítulo “Como podemos chamar amor

a um sentimento que dispensa encontro, acontecimento, corpo e qualquer sinal de reciprocidade?” (Pedrosa, 2019b, p. 139).

Outro capítulo que reflete a narrativa que é contada por Inês Pedrosa, é o de número vinte e dois, em que se resgata a história de amor entre Heloísa e Abelardo, relação que fora proibida pelo tio de Heloísa que castrou Abelardo, mesmo após os apaixonados terem se casado secretamente. Abelardo casou-se com a aluna tendo vinte e três anos a mais que ela, ele quarenta, ela dezessete. Mais um caso de relação envolvendo pessoas próximas da família é o da escritora britânica Mary Shelley com o poeta Percy Bysshe Shelley, que era amigo do pai dela, e, apesar de casado, iniciou uma relação com Mary aos dezesseis anos, tendo ele vinte e um à época.

A relação conturbada de Svetlana Alliluyeva ou Estaline, escritora russa e única filha mulher de Josef Stalin, foi mostrada aqui também como impossível, uma vez que Estaline apaixonou-se por Aleksei Kapler, cineasta judeu que tinha quarenta anos enquanto a jovem tinha dezesseis. A afinidade nasceu condenada e, por isso, os enamorados foram intimados a findá-la, o que não aconteceu, levando Kapler a ser condenado a trabalhos forçados na Sibéria – em Gulag – não o tendo sido só por resistir ao regime soviético.

Sendo este o último capítulo alternado da história de mulheres, criado por Inês Pedrosa, como crônicas do ocidente que atravessam a história de *O processo Violeta* ou fazem parte dela, nesta última narrativa, também comenta-se sobre um caso semelhante à sua criação, em que uma professora envolve-se amorosamente com um aluno e deste engravidada, em 1997, “o mundo estremeceu de escândalo com a revelação de que uma professora americana de trinta e quatro anos, casada, católica, nascida numa família republicana e conservadora e já mãe de quatro filhos, engravidara de um aluno de treze anos” (Pedrosa, 2019b, p. 174).

A história que a narrativa revela é a de Mary Kay Le Tourneau, uma mulher que “foi presa por manter uma relação amorosa apaixonada com um de seus alunos, de quatorze anos”¹³ (Zizek, 2008, p. 102, *tradução nossa*). Seu advogado durante o processo a defendeu utilizando o argumento de que ela era bipolar e que ela cometia “em um pensamento dissidente, algum distúrbio mental”¹⁴ (*idem*, p. 103). O caso dela fora condenado tanto pelos fundamentalistas da maioria moral, visto como uma obscenidade ilegítima, quanto pelos liberais politicamente corretos, entendido como abuso sexual de um menor.

¹³ “fue encarcelada por haber mantenido una apasionada relación amorosa com uno de sus alumnos, de catorce años” (Zizek, 2008, p. 102).

¹⁴ “en el pensamiento dissidente, algún desorden mental” (*idem*, p. 103).

O comportamento de Mary Kay foi examinado por uma psiquiatra que insistiu com afinco que o problema da acusada não era psicológico e sim médico, que ela deveria consumir medicamentos que estabilizassem seu comportamento espúrio, contudo, a própria Mary Kay afirmou que “a moralidade começa com uma pílula”¹⁵ (*idem*, p. 102), deixando compreensível que não se julgava louca e que praticou um ato que é considerado imoral para a sociedade, mas no uso de suas plenas faculdades mentais. Alguns anos depois, Oprah Winfrey dedicou um de seus programas à história de Mary Kay e, na ocasião, acabou por formular as perguntas-chave que todos se fizeram a respeito do tão julgado comportamento:

Como ela poderia agir assim e não pensar nas consequências catastróficas de seus atos? Como ela poderia não apenas correr esse risco, mas desistir de tudo que dava sentido à sua vida - sua família e seus três filhos, sua carreira profissional? Essa suspensão do "princípio da razão suficiente" não é, o que, precisamente, define um ATO?¹⁶ (Zizek, 2008, p. 104, *tradução nossa*).

Todos os questionamentos foram respondidos por Mary Kay, ela afirmou que tudo o que disseram e ajuizaram a seu respeito teve que ser dito em julgamento conforme as expectativas da sociedade politicamente correta e que “Sua culpa, naquela época, era justamente em desistir de sua paixão¹⁷ (*idem*, p. 104)” e não em ser julgada e mesmo presa por isso, afirmou ainda que “Tendo quase sucumbido à pressão das circunstâncias, ela se recusou a se sentir culpada e recuperou seu sangue frio ético, decidindo não se comprometer com seu desejo¹⁸” (*idem*, p. 104).

As analogias desse caso verídico com algumas narrativas literárias nos fazem refletir a respeito das aceções de consentimento, pois em nenhum momento do julgamento levou-se em consideração o que sentia o menor, que declarou veementemente: “Eu não sou uma vítima. Não tenho vergonha de amar Mary Kay.”¹⁹ (Fernández, 2017), visto que, conforme sua idade biológica, não tinha maturidade para dar consentimento.

Na história da literatura, inúmeros são os casos de homens mais velhos que diante da sociedade não tiveram suas relações amorosas e/ou sexuais com pessoas mais novas condenadas e sim, pelo contrário, incentivadas por longo tempo na história. O diferencial dos casos de Violeta, na obra de Inês Pedrosa, e de Mary Kay, na história contemporânea, é que elas são

¹⁵ “la moralidad empieza com una píldora” (*idem*, p. 102).

¹⁶ “¿Cómo pudo actuar así e no pensar em las consecuencias catastróficas de sus atos? ¿Cómo pudo, no ya sólo correr ese riesgo, sino renunciar a todo lo que daba sentido a su vida – su familia y sus tres hijos, su carrera profesional?. Esta suspensión del ‘principio de razón suficiente’, ¿No es, acaso, lo que, precisamente, define um ACTO?” (Zizek, 2008, p. 104).

¹⁷ “su culpabilidad, en ese momento, estaba, precisamente, en la renuncia a su pasión” (*idem*, p. 104).

¹⁸ “haber estado a punto de sucumbir ante la presión de las circunstancias, rechazaba sentirse culpable y recuperaba su sangre fría ética, decidiendo no transigir com su deseo” (*idem*, p. 104).

¹⁹ “No soy una víctima. No me avergüenza amar a Mary Kay” (Fernández, 2017).

mulheres, e a maioria das obras que abordam casos de abuso sexual ou pedofilia o fazem com personagens masculinos. Citando um exemplo, temos *Lolita*, de Vladimir Nabokov, que muitos estudiosos consideram uma história de amor, mas que também é uma relação de um homem de meia idade com uma menina de doze anos.

A respeito dessa diferenciação surgem alguns questionamentos: Por que as relações de poder – as quais incluem uma espécie de tolerância social à subordinação das mulheres – foram expressas na literatura como formas legítimas de autoridade? As representações das mulheres na literatura expressam essa diferenciação? Quais as expectativas sociais relativas ao papel que mulheres e homens desempenham com relação ao abuso de menores? Qual a capacidade dos indivíduos considerados menores de expressar de maneira autônoma suas preferências? As preferências de um menor são desdobramentos das relações de poder estabelecidas sobre ele?

Cabe ressaltar que a vida de Mary Kay não foi influência somente para a construção do romance de Inês Pedrosa, pois foi recentemente adaptada para o cinema, no Brasil estreou dia dezoito de janeiro (2024), a adaptação intitulada *May December*, do cineasta Todd Haynes, que ambienta a história nos anos noventa, atribuindo novos nomes às personagens (NYT, 2024).

É importante destacar que não estamos aqui defendendo a pedofilia ou considerando os abusos sexuais cometidos por mulheres inferiores àqueles praticados por homens, apenas estamos incitando a reflexão sobre a diferenciação dos comportamentos sociais perante os gêneros. Na literatura clássica e na história, as representações mostram mulheres que foram obrigadas a casamentos forçados, contratos de casamentos entre famílias que asseguravam o status da sociedade burguesa etc.

Elas foram estupradas pelos próprios maridos, tendo idades biológicas muito inferiores às deles, a sua idade social foi então considerada? Isso não se considerou violência sexual? Por que poucos se questionam sobre essas representações de violência que foram legitimadas historicamente? Como essas uniões foram justificadas? Biroli (2013) aponta que:

A autoridade paterna e, em seguida, a autoridade do marido definiram limites às escolhas das mulheres e foram reforçadas pelos costumes correntes, em que as restrições ao estudo e a atividades profissionais e o estímulo ao casamento no processo de socialização acentuaram a dependência das mulheres (Biroli, 2013, p. 133).

Do mesmo modo, ao longo dos anos, as mulheres foram doutrinadas, sendo privadas de educação, da negação de sua participação na história, da classificação entre mulheres respeitáveis e não respeitáveis, da coerção, “da discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político, e da recompensa de privilégios de classe dada às mulheres que se conformam.

As mulheres participam no processo de sua subordinação porque internalizam a ideia de sua inferioridade” (Lerner, 2019, p. 21). Para além da história de Mary Kay Le Tourneau, o vigésimo segundo capítulo de *O processo Violeta* também aponta que, na França:

A 26 de janeiro de 1997, os jornais franceses *Le Monde* e *Libération* publicaram uma *Carta Aberta sobre a revisão da lei sobre os delitos sexuais com menores*, defendendo três cidadãos franceses acusados de <<atentado ao pudor sem violência sobre menores de quinze anos>> (Pedrosa, 2019b, p. 175).

A carta citada foi assinada e enviada ao parlamento francês por sessenta e nove figuras de sua cultura (Anexo 1), nela o limite para começar a amar e consentir ser amado era aos quinze anos, concordaram com isso “André Glucksmann, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Paul-Sartre, Louis Althusser, Michel Foucault, Roland Barthes, Simone de Beauvoir, o escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet, os escritores Catherine Millet, Louis Aragon e Philippe Sollers e a pediatra e psicanalista infantil Françoise Dolto” (Pedrosa, 2019b, p. 175), citando apenas alguns dos que assinaram a carta.

Ainda, a narrativa continua a refletir sobre o julgamento da maturidade e do consentimento por meio de personalidades como Mozart, Robert Musil e Goethe, dizendo que aquele morreu aos trinta tendo começado a compor aos cinco anos de idade, enquanto o segundo morreu aos sessenta e dois sem deixar concluída a obra a que dedicou a vida, *O homem sem qualidades*, e este último repetiu a puberdade diversas vezes e morreu escrevendo para uma jovem de dezenove anos (Pedrosa, 2019b). Um fato curioso sobre essa última reflexão é que as mesmas observações foram feitas na crônica *Da maturidade para julgar*, de Crônica feminina (2005), até com as mesmas palavras, verifica-se:

De Mozart (que aos cinco anos já tinha composições completas e aos 35, com uma obra vasta, já estava morto e enterrado) a Musil (que morreu aos 62 anos sem conseguir concluir a obra magistral a que dedicou a vida, *O Homem sem Qualidades*), há toda a espécie de variações. Dir-se-á que o gênio é filho da arbitrariedade, ou, de forma mais suave, que é uma «puberdade repetida», como dizia Goethe (que conseguiu viver de puberdade repetida em repetida puberdade até aos 83 anos — morreu a escrever versos a uma menina de dezanove anos —, e isto no século XIX, onde um velho de oitenta anos era uma peça museológica rara) (Pedrosa, 2005, p. 224).

Entende-se que Inês Pedrosa fundamentou *O processo Violeta* (2019) com ideias que já se encontravam nas crônicas, uma vez que o trecho citado não é o único semelhante nas duas obras. Também a narradora reutiliza personagens de outras obras, como é o caso de Clarisse, que já havia sido narrada em *Desamparo* (2015), mas que aqui aparece em sua juventude, aos

vinte e quatro anos, no momento em que soubera que estava grávida e, “[...] para abafar a vontade de chorar, ri sozinha, com um copo de chá na mão, enquanto rabisca frases numa agenda *filofax*, na descabelada sala de reuniões d’*O Insubmisso*, numa tarde de Abril de 1987” (Pedrosa, 2019b, p. 31). A personagem aparece em distintos momentos de sua vida, seu percurso na carreira jornalística imbrica-se nas duas obras. Diferente da narrativa de 2019, em *Desamparo* (2015), ela é:

Movida pela crença na vida, Clarisse é uma jornalista atuante, mas injustamente condenada pelos tribunais por defender uma criança vítima de abuso paterno. Ela deixa Lisboa e vai viver em Arrifes onde encontra Raul, que conhecia de uma exposição de seus desenhos na capital portuguesa, nunca esquecera o seu rosto, alimentava o sonho de um dia conhece-lo de perto. Clarisse não esmoreceu diante das decepções amorosas, ao contrário de Raul, possuía o espírito da luta e a bandeira da esperança, até mesmo quando sofreu o revés da condenação e nos percalços de sua trajetória como jornalista (Laguardia, 2019, p. 132).

Em *O processo Violeta* (2019), enfatiza-se a ingenuidade de Clarisse, que encontrando-se grávida acredita na redenção de Violeta, arruma emprego para ela, mesmo sabendo de suas ações, torna-se amiga. Já em *Desamparo* (2005), defende através do jornalismo um menino que sofreu abuso do próprio pai, e acaba sendo condenada injustamente. A distinção do julgamento dos gêneros é gritante. Esses acertos de significação datados de outras épocas atuam, conforme expõe Dal Farra (2020), como:

[...] “encaixes” {que} repercutem (porosamente) como focos nefrálgicos daquilo que é tratado na narrativa: a raça, a cor, o feminino, o masculino, a homossexualidade, a violência, o estupro, os preconceitos, a preocupação com os carentes, os imigrantes, a educação; a política, o fascismo, o 25 de Abril, o Partido, o jornalismo escrito, a promiscuidade entre jornalismo e publicidade, a diferença entre verdade e notícia; as brigas internas pelo poder, os interesses econômicos, o nepotismo, o compadrio, o discurso sobre a proteção infantil, o conceito de portuguesidade e até mesmo a paródia de Caetano Veloso de “Coração Materno”, de Vicente Celestino, conhecido no Brasil como “Churrasquinho de Mãe”... Quanto às questões da maternidade, lembro uma outra canção, de Caetano e do Torquato Neto, que em “Mamãe Coragem”, na sua profunda ironia, afirma que “ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração dos filhos...” (Dal Farra, 2020, p. 151).

Para além das apresentações das histórias e temáticas que ecoam dentro de *O processo Violeta* (2019), nosso propósito aqui é discutir sobre as representações da violência de gênero dentro das duas obras selecionadas. Para este fim, na obra mais recente de Inês Pedrosa observaremos as personagens femininas: Clarisse, Violeta e Ana Lúcia e como suas ações ou a falta delas repercutem na sociedade lusitana.

3.2.2 Clarisse, a mulher ingênua ou esperta?

Lição de jornalismo, lição de literatura, lição aberta ao desejo de atingir a inatingível câmara clara do mundo (Pedrosa, 2005, p. 158).

Pense bem, mestre: o que é a literatura senão um quarto em permanente desalinho, uma cama eternamente desfeita, um sonho que entra pelo dia e vai navegando, como o navio que se vê desta janela? (Pedrosa, 2019, p. 33).

Clarisse Garcia submerge em *O processo Violeta* (2019) como uma jornalista de *O Insubmisso*, porém a narradora a apresenta como “uma figura central neste romance” (Pedrosa, 2019b, p. 32). Esta personagem é quem escreve sobre os ocorridos de Portugal e está sempre em busca de novas histórias para contar, e estas, assim como a literatura, deveriam fazer do leitor um crítico, pô-lo a pensar, pois:

Clarisse tinha escrúpulos, uma comichão anímica que a nova velocidade democrática sacudia decididamente do país. Queria contar histórias que pusessem os leitores a pensar, queria mostrar as contradições internas da realidade, queria ampliar os mecanismos de compreensão em vez de contribuir para o seu estreitamento; queria dar voz aos que nunca eram ouvidos; recusava-se a entender o mundo como uma roleta de agressores e padecentes (Pedrosa, 2019b, p. 50).

Ela por vários momentos conduz a história pedrosiana, fornecendo crônicas da vida dos portugueses que por vezes eram instituídas pelo editor Vítor Gama, outras vezes por chamar-lhe a atenção os noticiários escandalosos que apontavam sempre uma das partes da história, geralmente aquela que mais assentava-se na concordância comum da sociedade lusa.

Naquela “tarde de Abril do ano de 1987 viu num diário de escândalos um título que lhe prendeu a atenção ‘Professora acusada de relações sexuais com aluno de 14 anos’” (Pedrosa, 2019b, p. 34), Clarisse começa então a empreender esforços para entender a história de Violeta e Ildo, sem colocar a sociedade “hipócrita” contra a professora Violeta, ao mesmo tempo em que se vê numa gravidez indesejada, em um casamento infeliz.

Clarisse sofre inúmeras violências nos espaços em que circula, sendo constantemente taxada como ingênua, apesar de não o ser, demonstrando isso por meio de seus escritos para *O insubmisso*. O editor Vítor Gama, que tinha a mesma idade de Clarisse, a julgava ingênua por não entender os trâmites que faziam certos jornais para conseguir matérias para publicar, como quando ainda era apenas uma estagiária, aos dezenove anos, em outro jornal pediram-lhe para ir ao Parlamento tomar entrevistas dos deputados, mas ela questiona a vestimenta solicitada para tal:

– Vamos experimentar-te no Parlamento. Vê se pões um ar mais adulto, uma saia justa, uma camisa vistosa, e não te esqueças de desapertar dois ou três botões, para entusiasmar os senhores deputados.

– Entusiasmá-los? Para quê?

– Para lhes soltares a língua, para que haveria de ser? A maior parte deles vem da província, são uns papalvos, nunca ninguém lhes ligou nenhuma, de modo que, quando uma mulher bem-parecida lhes dá um sorriso, começam logo a desbobinar, entendes?

Clarisse arregalara os olhos, interdita, e respondera, hesitante, que não sabia que o jornalismo se fazia assim. O chefe desfechara-lhe uma cachinada e chamara-lhe ingénua (Pedrosa, 2019b, p. 70).

Ela de todo não é ingénua, apenas indaga para observar como os homens que a rodeiam no jornal têm autorizado socialmente o poder sobre o corpo das mulheres, mesmo daquelas de quem não são chefes imediatos, mesmo nem isso justificando a ousadia. A tomam como ingénua por questionar essas naturalizações, mas ela “entendia o jornalismo como uma tentativa de atingir pelo menos a bainha da verdade, cujo tecido, dissessem os chefes o que dissessem, via mover-se diante de si” (Pedrosa, 2019b, p. 67).

Apesar de ser constantemente questionada, precisava daquele estágio e suportava as humilhações, conseguira o estágio quando ainda estava na faculdade de jornalismo e, por ser isso algo difícil de acontecer, principalmente para uma mulher, Clarisse ainda tinha que suportar os assédios dos colegas de classe e as acusações que, para ela, eram infundadas, mas:

Não podia dar-se ao luxo de faltar às aulas porque sabia que ninguém lhe passaria os apontamentos – os colegas de turma bichavam que ela conseguira aquele estágio por ter dormido com o editor de Cultura, que por sinal era homossexual, mas como a protegia muito por gostar do tom do que escrevia e por simpatizar com a tal ingenuidade incurável que a caracterizava, passou a dizer-se na universidade que afinal o literato chefe da Cultura era bissexual e caíra nos ardis daquela falsa ingénua; era uma explicação mais confortável do que a de ter de reconhecer persistência e mérito àquela rapariga insignificante que passara um ano a bater às portas de jornais diversos e que conquistara um estágio não remunerado num grande semanário de esquerda... (Pedrosa, 2019b, p.71).

Em *O insubmisso*, Clarisse procurava evidenciar, através de seus escritos, que as políticas do Estado português ainda ecoavam nas mídias jornalísticas os resquícios do Salazarismo, que havia terminado treze anos antes. O editor negligenciava e distorcia seus textos, tornando-os irreconhecíveis, e ainda tentava manipular seu estado psicológico, insinuando que ela necessitava de ajuda médica especializada:

– És uma lírica; devias ter ido para psicóloga. Ou socióloga: ajeitavas as estatísticas para provares que a culpa de todos os crimes é do monstro capitalista, e vivias feliz – repetia-lhe o editor, que tinha a idade dela mas falava no tom de indiferente desdém

de quem já desbravou todos os mistérios do universo e se compraz com a vitória do cinismo iluminado. Os textos de Clarisse pareciam-lhe demasiado «caridosos», e dizia-lho. [...] não sossegava enquanto não metamorfoseasse os textos de Clarisse numa sequência de palavras asséptica como um ofício de repartição (Pedrosa, 2019b, p. 50).

Assim, observa-se que a centralidade da ação de violência incide sobre Clarisse por ser mulher e estar em uma posição hierárquica inferior nos papéis exercidos dentro da redação do jornal. Conforme Bandeira (2014), isso ocorre independente da tipologia de violência, “quer sejam estas violências físicas, sexuais, psicológicas, patrimoniais ou morais, tanto no âmbito privado-familiar como nos espaços de trabalho e públicos (Bandeira, 2014, p. 453). Bandeira destaca ainda que parte significativa da centralização deste tipo de violência – de hierarquia – “ocorre historicamente sobre os corpos femininos e que as relações violentas existem porque as relações assimétricas de poder permeiam a vida rotineira das pessoas” (*idem*).

Avalia-se também outro atenuante: a posição de dominação simbólica masculina, evidenciada pelos “estudos feministas sobre a violência de gênero {que} consideram, em especial, como um dos pilares da violência contra a mulher o patriarcado” (Figueiredo, 2014, p. 457). O estudo de Isabel Dias, *Violência e gênero em Portugal* (2008), evidencia o teor da violência simbólica estabelecida nas relações sociais portuguesas, refletindo sobre como:

[...] as análises feministas da violência contra as mulheres passam a centrarem-se na importância do contexto social patriarcal; na desigual distribuição do poder entre os gêneros; e nos distintos padrões de relações entre homens e mulheres, os quais limitam o acesso destas aos recursos e benefícios. [...] Concentram-se ainda na denúncia das normas contemporâneas que legitimam a prevalência da autoridade do homem nas nossas sociedades e que fazem com que a agressividade e a violência continuem a ser consideradas como uma forma de expressão da identidade masculina. A violência contra a mulher deixa assim de ser encarada como um problema individual ou familiar e passa a ser entendida como uma manifestação do sistema patriarcal (Martin, 1981; Dobash e Dobash, 1979, 1992; Yllo, 1983 *apud* Dias, 2008, p. 161).

Desse modo, visualiza-se a violência sofrida por Clarisse no ambiente de trabalho como um traço da sociedade portuguesa manifestando-se, pois as normas dessa sociedade legitimam a violência contra a mulher, tal como afirma Dias (2008), em sua investigação. Inda em seu estágio, Clarisse certa vez foi requerida pelo editor para que fosse entrevistar um “escritor consagrado” (Pedrosa, 2019b, p. 74) e “Grande Vulto das Letras” (*idem*) e ele sem nenhum pudor a assediou em troca de palavras para a publicação, ao passo que ela revidou, disse ele:

- Tu não percebes que se te deitasses comigo aprenderias a escrever melhor? – perguntara-lhe o salafário. Clarisse afirmou desconhecer que o ofício se aperfeiçoaria por via genital, mas que, de qualquer forma, não estava interessada em escrever como ele. Ultrajado e atónito, o Grande Vulto das Letras chamara-lhe presunçosa. Chamara-lhe mesmo mais do que isso:

- Nunca vi bicicleta tão chilra, ronceira e tão presunçosa. Devias agradecer-me, cadelita. Agora acaba a entrevista sozinha, que de mim não levas mais uma palavra (Pedrosa, 2019b, p. 74-75).

Além de se sentir humilhada pelo então escritor que não respeitara sua profissão, chantageando-a em troca de informações e intencionando uma relação sexual, Clarisse sofre na redação do jornal, após chegar com a entrevista incompleta e mais uma vez ser avaliada como ingênua por não ceder aos abusos em uma entrevista com um “homem que ganha prémios no mundo inteiro, e não lhe sacas mais do que um ramalhete de bagatelas” (Pedrosa, 2019b, p. 75), afinal, um homem assim, a quantas mulheres já concedeu entrevistas completas? O que ganhou em troca?

Não terminado o caso de Clarisse com o escritor consagrado, dois meses depois do acontecido, o jornal solicitou que ele fizesse uma breve crítica a um novo disco de um fadista que era amigo seu, ao passo que ele respondeu que escreveria se Clarisse o acompanhasse nessa missão, pois segundo ele “não tinha traquejo jornalístico” (*idem*), e que precisaria de uma sala no periódico onde pudesse trabalhar junto com ela sem ser incomodado. Ela tentou o trabalho, mas o escritor o iniciou assediando-a novamente:

- Acha-me muito velho para ti, é isso? É porque eu podia ser teu pai? É por isso que me rejeitas?

Clarisse respondeu que não, pretendendo ser educada, profissional e distante – mas no segundo seguinte já as mãos do homem se lhe colavam às coxas, sapos brancos, cegos, manchados, um par de sapos com patas de tarântulas percorrendo-lhe as pernas, e nisto um dos sapos saltou-lhe para o peito, uma onda pesada de perfume desabou sobre ela, e a voz arfante no seu ouvido ralhava-lhe:

- Puta, vieste de calças para me provocar, gostas de te armar em difícil. Todas as mulheres do mundo querem dormir comigo, tu sabes isso e então queres dar luta, pensas-te uma grande coisa só porque és fresquinha, não é? Não estás farta de miúdos com acne? Queres saber o que é um homem a sério, eu sei que queres, galderiazinha, eu vou te mostrar...

O sapo que lhe percorria as pernas prendeu-lhe a mão e colocou-a em cima das calças do homem, no meio das pernas dele; Clarisse dobrou os dedos e socou-lhe os genitais, deixando o escritor batráquio coaxando enquanto fugia pelas escadas no jornal (Pedrosa, 2019b, p. 75-76).

Desta vez, o tal escritor chegou a tocá-la sem o seu consentimento, o que caracteriza o abuso sexual, pois à época do estágio Clarisse tinha apenas dezessete anos e o escritor não era mais um jovem, como ele mesmo questiona “É porque eu podia ser teu pai?” (*idem*) e, além disso, mantinha uma posição de poder sobre ela, devido à hierarquia que o periódico o

concedera-lhe fornecendo uma sala própria, mesmo sem ser um funcionário, como Clarisse era. Outro ponto que se destaca do trecho acima é o direcionamento de culpa para a vítima, justificando-se equivocadamente pela vestimenta que ela usa, “vieste de calças para me provocar” (*idem*).

Também durante seu estágio, Clarisse que entrou para passar três meses acaba passando dos nove, e ao cobrar por uma remuneração melhor e solicitar esclarecimentos sobre o seu futuro naquele periódico, o chefe da redação responde-lhe “– Temos que combinar um jantarinho só os dois, para eu ver se estás bem preparada” (Pedrosa, 2019b, p. 73). O jantar com o chefe não chegara a acontecer, pois Marília, uma colega, aconselhou a Clarisse colocar na agenda que estava fixa na parede a data, assim que ele marcasse, suspeitando que certamente não seria apenas um jantar a trabalho.

Mais uma das violências que ela sofreu nessa outra repartição foi a diferença salarial, uma vez que descobriu que o colega Eduardo recebia por mês cem contos e realizava apenas dois trabalhos de fundo ao mês e ela “fazia pelo menos uma reportagem e meia dúzia de notícias por semana, e ganhava trinta” (Pedrosa, 2019, p. 73). Ao descobrir essa diferença, Clarisse ameaçou despedir-se do jornal, caso seu salário não aumentasse para noventa contos, mesmo assim o diretor tentou demovê-la da ideia, falando da crise financeira e de como o jornal havia sofrido sob as garras do fascismo e que não poderia. Então mais uma vez, ela ameaçou contar que todos os cooperadores levavam malas de dinheiro a cada três meses para casa, o que finalmente convenceu o diretor a lhe dar um aumento.

Além de todos os abusos que sofreu enquanto era apenas uma estagiária, ao começar seu trabalho na *O Insubmisso*, passou a sofrer abusos de outros homens fora do trabalho, mas ainda em serviço – quando sai a procura de novas reportagens para *O Insubmisso*, homens estranhos acham-se no direito de importuná-la:

Ao regressar à redacção, Clarisse cruzou-se com o rebanho de espectadores do cinema pornográfico do mini centro comercial que ficava no rés-do-chão do prédio: um conjunto de homens vagarosos. Pareciam derrotados, como se tivessem passado o dia curvados sobre uma máquina de embalar enchidos. Faziam pena. Ao passar por Clarisse, um deles disse:

– Comia-te toda.

– Com bebé e tudo? Coitadinho, não eras capaz – respondeu Clarisse, olhando-o com comiseração (Pedrosa, 2019, p. 49).

Ainda, Clarisse encontra-se grávida e não gosta da sensação de perceber as mudanças que acontecem em seu corpo contra a sua vontade, pois ela não quer estar grávida e nem mesmo gosta de ser cobrada pela sociedade e pelo marido um sentimento que não possui pelo feto que

carrega. O que nos direciona para as ambivalências da maternidade apontadas por Elisabeth Badinter em *O conflito: a mulher e a mãe* (2011), em que se destaca que o domínio absoluto da procriação faz das mulheres cúmplices do patriarcado, pois os deveres da maternidade levam elas a uma regressão consentida em nome do amor que devem sentir pelos filhos. Clarisse afasta-se desse pensamento ao não romantizar as sensações da gravidez e, pelo contrário, sentir-se sequestrada pela criança que leva no útero, pois:

Tudo aquilo de que mais gostava lhe provocava agora náuseas. O extraterrestre que trazia na barriga estava continuamente a recordá-la de quem mandava. Nunca mais seria livre, pensava: existiria agrilhoadada a um cordão umbilical. Ainda sem feições, o seu colonizador proibia-a de fumar, de beber, de tomar café, de comer. O cheiro da carne, o cheiro do peixe, o cheiro das pizzas do pindérico restaurante situado no rés-do-chão do jornal, tudo a fazia sentir-se mal. Só conseguia comer massa ou arroz cozido, sem tempero algum. O marido ofendia-se com aquele constante mau-humor e, para não se sentir estúpido por se ter casado com uma mulher despojada de sentimentos maternos, consternava-se:

- Não estás contente com o nosso filho? – indagava, num tom recriminador.
- Estou felicíssima, mas, se pudesse, plantava-o na tua barriga (Pedrosa, 2019, p.47).

A maternidade considerada de modo compulsório é temática constante nas obras de Inês Pedrosa, como uma característica do romance pós-moderno se acentua que as obras pedrosianas não glorificam a maternidade e nem romantizam as mulheres como seres primariamente maternos (Lerner, 2022). A mulher aqui explicita fielmente sentimentos que antes seriam vistos com repulsa, o que é até evidenciado pelo pensamento do marido de Clarisse, que concebia a esposa como “despojada de sentimentos maternos” (*idem*).

Clarice, apesar de ser por diversas vezes tomada como ingênua, perfaz um caminho de vitórias contra as violências com que se depara, por suas conquistas em meio a tantos obstáculos e violências, nota-se que a jornalista vence a violência de hierarquia ao afrontar o chefe por um melhor salário, luta contra a violência sexual por não ceder aos diversos assédios dos quais fora vítima, não deixa-se manipular por comentários de homens que duvidam de sua sanidade apenas por agir como eles em alguns momentos, nem por assédios de diferentes homens da rua, que não a respeitam nem mesmo estando grávida e, além disso, sua maternidade não a impede de refletir sobre a violência com que um novo ser se abriga em seu corpo e muda seus hábitos contra sua vontade, pois entende-se que é algo que não mais deseja.

3.2.3 Ana Lúcia, insânia ou lúcida?

Aprendi a não temer a deslocação, a experimentar o sabor do saber, a desviar a alucinação para a sua margem de trémula lucidez, e a amar essa margem, a

*difficuldade de a dizer, a necessidade de viver
obstinadamente sobre esse fio frágil (Pedrosa, 2005, p.
155).*

Ana Lúcia Soveral é a fonte primária desta história, uma vez que nos é apresentada de outras paragens pelo narrador de *O processo Violeta* (2019), quando confessa se lembrar do mito de Apuleio por meio de “um caso que fez escândalo na década de 80 e cujas minudências me foram contadas recentemente pela minha velha amiga Ana Lúcia Soveral, que se viu implicada nos seus bastidores enquanto sobrevivia a um drama pessoal, que também relatarei nestas páginas” (Pedrosa, 2019b, p. 13). Este caso marca uma violência sexual cometida por um aluno à aquela amiga da narradora.

“Se gritares cego-te” (Pedrosa, 2019b, p. 19), é assim que um aluno de catorze anos dirige-se à sua professora em um ato que deflora sua integridade e sua dignidade. Ana Lúcia, de vinte e sete anos, até aquele momento considerava-se lúcida – “Ana Lúcida, chamava-me, e ainda bem” (*idem*, p.19) –, contudo, sua lucidez dissipou-se com o ato brutal, seu discernimento esvaiu-se em medo, pois “ninguém sabe quem será na imobilidade do pânico” (*idem*, p.19).

Uma jovem professora, recém-habilitada, que consegue um emprego como professora suplente em uma abastada escola portuguesa, Ana Lúcia, no princípio de sua vivência no magistério experiêcia um drama pessoal resultante da violação por um aluno, de catorze anos, que a agride, chantageia e estupra, fazendo ameaças a sua vida. No ato ele dita:

- Se gritares, cego-te.

Tão pretensiosa, tão esperta, tão escudada em arte & ensaio que, enquanto a navalha avançava, só me lembrava, em itálico e tudo, do Cão Andaluz do Buñuel e do Dalí, que vi há uns oito anos numa sala respirante do Centro Pompidou [...]

- Se gritares corto-te os olhos a meio, ficas a ver a dobrar como os bêbados

O meu violador não viu os dezasseis minutos do filme, não terá sido na faca de Buñuel que aprendeu a aterrorizar-me. Obedeço. Enquanto me viola,

- Facilita. Abre-te. Não te faças difícil, satora sabe-tudo

atrás dos caixotes do lixo da escola, informa-me que nem pense em apresentar queixa, dirá que foi seduzido por mim, tem apenas catorze anos e a família toda jurará que sim, a professora abusou dele, com aqueles decotes impróprios de uma educadora, vergonha inédita numa escola de bons costumes onde eu não passo de uma provisória.

- Agora não te esqueças de me dar nota para passar, pianinho, senão vais directa para o teu funeral (Pedrosa, 2019b, p. 19-20).

Ela é professora de matemática, e também versada nas letras e interessada na cultura. No momento em que é “violentamente atacada” (*idem*, p. 18), como numa alucinação proposital, pensa nesses outros meios artísticos e nas sensações que eles provocam a fim de fugir ao menos momentaneamente daquela violação, assume aí a fragilidade da lucidez, como a epígrafe que abre este tópico.

Um Cão Andaluz, de Luís Buñuel e Salvador Dalí, é o filme a que Ana Lúcia se refere, filme surrealista que reúne “imagens como a de uma mulher tendo o olho fatiado, um homem com formigas literalmente saindo da palma da mão, e padres e burros mortos em cima de um piano” (ABMIC, 2019). O filme tem apenas dezesseis minutos e apresenta imagens bizarras e surreais que podem ou não fazer sentido para o espectador. A cena descrita por Ana Lúcia é a destacada nos fotogramas a seguir:

Figura 6 - O cão Andaluz



Fonte: *Um Cão Andaluz* (Buñuel e Dalí, 1929)

Assim como o filme de Buñuel, os sentidos de Ana Lúcia são postos a prova e o abuso que sofre não é entendido inicialmente, por se tratar de uma série de violências a que a professora jamais pensara que poderia acontecer consigo. No trecho acima, visualizamos o estupro que Ana Lúcia sofreu ao sair do trabalho. Ao mencionar o filme, percebemos que ela não compreende o evento no momento em que ocorre, fazendo uma analogia entre sua experiência e o surrealismo do filme. Ela visualiza a ameaça da navalha como algo ilógico, do mesmo modo como o olho do filme de Buñuel que é atravessado pela navalha e ainda assim cria uma lágrima, apesar de gelatinosa.

O movimento Surrealista “procurava dissolver as barreiras do interdito e do sentido, as fronteiras que dividiam o sono e a vigília, a razão e o delírio” (Justen, 2012, p. 05), assim como acontece, durante o ato e a violência, Ana Lúcia também lembra na obra cinematográfica

adaptada de Marquês de Sade, “Meteu-me o sexo na boca com força: Pensei no Pasolini. Pensei, devagar: << Faz de conta que estas a filmar os 120 Dias de Sodoma.>> O cinema ajuda muito a viver” (Pedrosa, 2019b, p. 21).

Esta outra obra de cinema em que Ana Lúcia tenta refugiar-se, *120 Dias de Sodoma*, foi adaptada pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini e reflete sobre as perversões e vícios dos jovens italianos nos anos 1970, apresentando visões sobre o poder, a sexualidade e as sujeições. Conta a história de um grupo de fascistas que sequestram um grupo de jovens (homens e mulheres) e realizam os mais atrozes abusos, de modo físico, psicológico e sexual durante 120 dias. A obra cinematográfica chancela dos telespectadores a reflexão sobre a crueldade e seus limites, além da própria condição humana de suportá-la ou não.

Apesar de sua tentativa de fugir de si mesma por meio das artes cinematográficas, após recuperar a lucidez, Ana Lúcia percebe que a violência sexual que sofreu foi real. No entanto, ela enfrenta um impasse, pois, como a pessoa mais velha na situação, não pode denunciar o ocorrido devido à falta de compreensão da sociedade portuguesa, o que poderia resultar em sua prisão. A imagem do filme de Buñuel e Dalí que se repete é essa da navalha cortando o olho feminino, Ana Lúcia também ouve repetidas vezes as falas de seu agressor durante e após o ato:

Nem um pio, repetia-me ao ouvido, já em voz mansa, a raiva transformada em desejo genuíno. O pânico despedaça o prazer, não é igual ao medo, ao jogo, e o meu aluno não queria deixar-me jogar. Queria magoar-me, intimidar-me, assustar-me, humilhar-me. Conseguiu tudo menos humilhar-me. Há quase um ano que ninguém da minha idade me desejava (Pedrosa, 2019b, p. 20).

O terror da violência psicológica manifestada pela manipulação do aluno para com professora torna-se medo, este que percorre o corpo de Ana Lúcia e, apesar de lisonjear-se pelo desejo de alguém por si, não deixa de sentir-se violentada de outras formas, como o agressor deseja que ela seja, afinal ele está protegido pela ordem patriarcal que considera que “mulher que ‘não se dá ao respeito’ merece ser estuprada, que roupa decotada pode induzir um homem a se tornar estuprador” (Araújo, 2020, p. 11).

Outra observação sobre o trecho citado é que, na visão de Ana Lúcia, a sociedade não reconhecera seu trabalho como professora e a culpa seria sempre sua, pois suas roupas eram impróprias para uma educadora, o que detém sentido, pois de modo análogo, na vida, a ideia de promiscuidade feminina como estímulo de assédio e agressão sexual em julgamentos de crimes sexuais é utilizada por vezes, para livrar o acusado das queixas. Assim, constrói-se uma imagem de mulher promíscua, infame, ou seja, desvaloriza-se a mulher, julga-se o comportamento da

vítima ao invés do acusado, para incriminar seu agressor, em crimes sexuais, a própria vítima precisa provar ser incorruptível.

Essa conduta de desvalorização da vítima nos tribunais gera situações vexatórias para a vítima e não para o agressor, a incredibilidade induz ao silenciamento, e as autoridades, por vezes, preocupam-se com o futuro do agressor e não da vítima. O que reforça a impunidade dos agressores e o silenciamento das mulheres que são vítimas de abuso. Assim, Ana Lúcia não se acha capaz de levantar provas, então “[...] metera baixa e desaparecera da escola” (Pedrosa, 2019b, p. 145), escolhe então o silêncio sobre a sua violação, escolhe recolher-se, deixar o magistério, fingir que nada aconteceu, o que nos remete à afirmação de Saffioti que diz:

As mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. Os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem (Saffioti, 2015, p. 37).

A pouca experiência de Ana Lúcia nos faz pensar exatamente sobre a sua decisão de deixar o magistério, ela visualiza que o que aconteceu poderá, além de se repetir, gerar novas violências, depois que foi brutalmente violada, tenta se desvencilhar da dor e fugir para um lugar seguro, vai para a casa de Violeta, uma amiga, a trôpegos passos, pois:

Tinha partido o salto de um sapato algures no meio da refrega. Levava a roupa em frangalhos; quando me tirou a navalha da frente dos olhos, o violador meteu-me por dentro da saia e depois da camisa, para abreviar caminho. Os golpes sangravam, o líquido percorria-me a barriga e as pernas como uma carícia, as forças abandonavam-me numa agradável sensação de desfalecimento. E se me esvaísse antes de chegar a casa de Violeta? Esta perspectiva nem sequer me afligia. Toquei-lhe à porta rezando aos deuses em que não creio para que fosse ela a abrir e não um dos seus gémeos sorridentes. Gritei.

– Violeta! Anda cá, Violeta! (Pedrosa, 2019b, p. 23).

Por um tempo, Ana Lúcia manteve-se calada, tentando formular em palavras o que tinha acontecido para contar à Violeta, apesar de o fazer parcialmente, não conseguiu dizer à amiga que fora um dos alunos o seu violador. Pois pensava que perderia a pouca autoridade que tinha conquistado com os alunos, caso o ocorrido chegasse à escola. Ainda na casa da amiga, toma a decisão, da qual Violeta é relutante, pois vê o estado em que Ana Lúcia se encontra.

Violeta argumentava com o tamanho de algumas feridas, que provavelmente deveriam ter de ser cosidas, eu dizia que não, não eram cortes profundos, nada que o tempo e o mercurocromo não curassem. A minha suave amiga recomendava-me suavemente que pensasse melhor, que as autoridades poderiam identificar o atacante através do sêmen, do sangue, que era importante que eu pensasse bem porque naquele momento as

provas existiam ainda, visíveis, assim que me despisse e tomasse banho lá se ia a possibilidade de captura, e quantas outras mulheres não iria esse criminoso violentar se eu não tomasse uma atitude, ela falava organizadamente, palavras em fila indiana, umas a seguir às outras, lavadas, escorreitas [...] pensa bem, não vás arrepender-te depois, a ladainha da culpa e da remissão, nunca lhe diria que tinha sido um aluno, um garoto de catorze anos, a fazer-me aquilo, ainda que ela acreditasse que eu não o tinha provocado ninguém mais acreditaria, tornar-me-ia o bode expiatório da escola, e mesmo que se desse o caso de o rapaz ser punido logo outros se vingariam de mim, não havia saída para aquele ciclo infernal, a única saída era esquecer, acabar o ano, dar as notas e sair para sempre daquela escola, de qualquer escola, e um dia morrer subitamente, sexagenária amena, esmagada de uma só penada, alisada, pronta a ir ao forno e ámen, menos uma sexagenária a entupir as estradas – Só quero que me deixes descansar um bocadinho, tomar um banho e que me emprestes roupa para ir para casa (Pedrosa, 2019b, p. 23-24).

Violeta, a quem Ana Lúcia recorreu para pedir socorro, não conseguiu inverter totalmente a ideia de Ana Lúcia deixar o magistério, no entanto convenceu-a a ficar na escola ao menos até o fim daquele período escolar, depois poderia pedir nova colocação em outra escola. Ainda em choque pelo ato ocorrido, Ana Lúcia pede que a amiga não diga nada ao marido, que estava prestes a chegar, e num reflexo das desculpas dadas pela maioria das mulheres que são violentadas, explica “combinámos que eu tinha caído num buraco da rua, rasgado a roupa...” (Pedrosa, 2019b, p. 24).

Conforme Ana Paula Araújo (2020, p.11), o “estupro é o único crime em que a vítima é que sente culpa e vergonha” e, Ana Lúcia claramente em choque e envergonhada depois do ocorrido ainda pensa na sua autoridade enquanto professora, no respeito que conquistara, não entre todos os alunos, pois aquele que a violara sexualmente continuou a frequentar suas aulas como se nada tivesse acontecido, e, pior ainda, ameaçando-a e desrespeitando-a em seu ambiente de trabalho, ou seja, continuava a violentá-la psicologicamente, manipulando suas ações até nos espaços em que ela deveria manter a autoridade, como é a sala de aula. Ela conta:

O jovem prescutava-me durante as aulas, um olhar de pântano, parado, fétido, triunfal e fazia questão de nem sequer olhar os exercícios. Eu simplesmente fazia de conta que não via. E, na verdade, conseguia observar a turma sem sequer pousar nele o olhar, embora temesse que o fedor dos seus olhos fosse revelador como um dístico iluminado. Entregava-me os testes em branco, eu escondia-os, preenchia-os em casa e dava-lhe notas altas. Não me orgulho desta cedência à chantagem, mas também não me envergonho. Fiz o que tive de fazer para sobreviver (Pedrosa, 2019b, p. 24).

O violador de Ana Lúcia não satisfeito em agredir sua integridade, voltou à sala de aula ameaçando-a e, além disso, ela sentia-se acuada, pois ao esconder a sua violação, ficou ainda à mercê do rapaz que em qualquer confusão que se metia fazia questão de dizer “– Comi a sutora de Matemática. Comi-a toda, toda, toda. Vocês não eram capazes disso, seus merdas” (*idem*, p. 25).

Ainda em relação ao se sentir culpada, esta conduta é comum em atos de abuso, a vítima sentir-se culpada, pensando que estava no lugar errado, com a roupa imprópria, e ainda isso se dá porque a sociedade prega tipos rígidos de comportamentos. Na obra pedrosiana, Ana Lúcia, apesar de ser a vítima, age como se fosse culpada e cede às chantagens e ameaças por saber que ele pode fazer pior, como afirma no ato: “senão vais directa para o teu funeral” (*idem* p. 19-20), seu pensamento não é de todo equivocado, uma vez que “na tradição ocidental masculina, o estupro é naturalizado, como se o ato sexual sem o consentimento da mulher fosse algo normal” (Figueiredo, 2019, p. 143), quando na verdade é uma violência contra sua integridade.

Um outro aspecto a ser observado é que no contexto em que o abuso acontece, escolar, esse tipo de abuso se manifesta como uma das diversas demonstrações de doutrinação patriarcal, como uma necessidade dos homens de demonstração de poder/domínio sobre as mulheres, pois:

O maior prazer do estupro é a dominação, que é feita por intermédio do sexo, o que deixa até o prazer com o ato em si em segundo plano. Isso explica muito a motivação de um estupro, afinal, sexo não é algo tão difícil assim de conseguir, principalmente hoje em dia. Portanto, se fosse só uma busca por prazer sexual, os estupros seriam bem menos recorrentes e teriam menores índices, mas isso infelizmente não é o que ocorre. O que o agressor quer é dominar a vítima, se sentir mais forte, exibir que está no controle e, assim, reafirmar a própria sexualidade (Araújo, 2020, p. 69).

Essa demonstração de poder pode ser visualizada na obra pedrosiana nas falas das pessoas que fazem parte daquele contexto, quando descobrem outras violações intergeracionais, também vistas na obra, o próprio pai de Ildo, outro adolescente de quatorze anos, que se envolve “amorosamente” com Violeta, ao saber da relação do filho com a professora diz: “– Abuso? Ó minha senhora, qualquer adolescente sonha em dormir com a professora! Se o miúdo conseguiu realizar esse sonho, melhor para ele.” (Pedrosa, 2019b, p. 156); ou como os jornalistas que ficam em dúvida se colocam ou não a foto de Ildo em uma reportagem: “O puto já tem idade para comer a professora, não é nenhum bebé desvalido” (*idem*, p. 82); ou ainda como a professora Maria da Paz refere-se a Ildo, quando questionada por Clarice: “o Ildo não é nenhum gandulo. E se os há, nesta escola! Pirralhos que aos doze anos são mais bandidos do que alguns presos condenados” (*idem*, p. 55-56).

Essas afirmações refletem a construção patriarcal da sociedade portuguesa, que nos relembra também ao que Carole Pateman enfatiza quando diz que:

A 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 original cria ambas, a liberdade e a dominação (Paterman, 1993, p.16-17 *apud* Saffioti, 2015, p. 56).

Desse modo, para o pai de Ildo é como se o filho não fosse também vítima, pois é do sexo masculino e o que consegue fazer é natural de homens. Retomando às violações sofridas por Ana Lúcia, esta continuava atormentada, vivia em sobressalto com medo de que alguém descobrisse quem fora o seu violador.

O fato é que além de sua integridade física, ela já sofria violências de outras maneiras, pois crescera condicionada por uma sociedade patriarcal em que sua própria mãe fez com que ela reproduzisse esse modelo ideológico, assim como muitas mulheres “reproduzem os modelos de subjugação masculina” (Figueiredo, 2019, p. 139). Assim, ainda quando jovem, Ana Lúcia percebia a diferença de tratamentos de sua mãe consigo e com o irmão:

A adoração da mãe de Ana Lúcia pelo filho primogênito não tinha qualquer hipótese de fronteira racional; ele estaria sempre certo, a filha estaria sempre errada e, caso a inversa fosse inequívoca, ela teria necessariamente um privilégio a descontar para que o rapaz continuasse a merecer a sua preferência. Ao menino eram permitidos todos os caprichos:

ele batia o pé e a mãe obrigava a irmã a dar-lhe o seu avião a motor, porque o irmão partira o dele e «era um brinquedo mais próprio para meninos». A madrinha dela vinha buscá-la para jantar e ele dizia que era a vez dele; fazia tal berreiro que a senhora decidia levá-lo em vez da afilhada, e pouco tempo depois regressavam, porque ao chegar ao restaurante o garoto decidira que afinal queria voltar para casa. Na feira popular, deixava fugir o balão, a irmã dava-lhe o dela, para não o ouvir gritar, e ele furava-o, roxo de fúria. Sendo mulher, cabia a Ana Lúcia sofrer, aguentar e mostrar-se mais valente do que ele; era esta a tese materna, embora a negasse:

– És uma ciumenta, não sei a quem saíste assim, filha, os ciúmes turvam-te, vê se te curas, porque isso não é bonito e assim ninguém vai gostar de ti (Pedrosa, 2019, p. 43).

Desde cedo, Ana Lúcia fora obrigada a ceder aos caprichos masculinos, assim como sua mãe cedera aos caprichos de seu pai, ela deveria reproduzir este comportamento com o irmão e agora, depois de ser violentada sexualmente em sua primeira atividade fora da supervisão materna, continuava repetindo a mesma conduta, apesar de ser a vítima da situação.

Essa reiteração de comportamento pode ser entendida, conforme Oliveira & Sani (2009), como violência intergeracional, as autoras, baseando-se na Teoria da Aprendizagem Social, estabelecem que existe uma transmissão da violência entre gerações, enfatizando que sujeitos que foram testemunhas ou vítimas de violência na família estão mais propensos a serem vítimas ou a desenvolver comportamentos violentos em suas relações enquanto adultos, assim, conforme o estudo:

De acordo com Kalmus (1984), testemunhar actos de violência durante a infância constitui um dos factores de risco de agressão marital mais significativos. É ainda na família que se inicia a aprendizagem de valores morais que legitima o uso da violência (Gelles, 1997). Por exemplo, alguns estudos demonstram que mulheres que sofreram maus-tratos enquanto crianças aceitarão mais facilmente uma futura vitimação por parte do companheiro, uma vez que o amor está associado aos maus-tratos (Straus & Kantor, 1994, cit. In Matos, 2002 *apud* Oliveira & Sani, 2009, p. 165).

Assim, é provável que a mãe de Ana Lúcia, tendo sido criada na sociedade patriarcal portuguesa, reproduziu com a filha as mesmas condutas pelas quais passou, e esta, apesar de não ser o caso de ter uma relação marital com seu violador, reproduz a mesma conduta ao não o denunciar, por medo do julgamento social e mesmo por considerar que poderia ser presa, deixando-o livre para violentar outras mulheres.

Esse medo não se altera à medida que se desenvolve a obra pedrosiana, Ana Lúcia passa os dias a tentar esquecer do trauma sofrido e, como letrada que um dia fora, tenta prender-se a leituras de obras em que as autoras também foram violadas, porém em épocas em que isso não considerava-se crime:

Ana Lúcia aguentara-se, formosa e não segura, durante um mês e meio, depois da violação. Lera os diários de Virginia Woolf, violada na infância e, depois, doente de esquizofrenia, e a vida dessa Mary Wollstonecraft, mãe da criadora de Frankenstein, que escrevera o primeiro manifesto feminista e que se tentou suicidar duas vezes antes de morrer de parto, aos trinta e oito anos. Acreditou que os fantasmas daquelas duas mulheres, e das muitas outras lutadoras desgraçadas que ia descobrindo nas entrelinhas da História, a salvariam, mas o pesadelo do felino atacante mal a deixava dormir (Pedrosa, 2019b, p. 106).

A dor lancinava os dias de Ana Lúcia como no dia em que fora violada, ela tentava envolver-se com outros homens, dizia: “Abafa os gritos da minha cabeça com o som da tua voz – pedia a voz amordaçada de Ana Lúcia” a um dos homens com quem tentou relacionar-se, mas sem sucesso, sua mordida era a sociedade portuguesa, que a impedia de falar sem ser rechaçada ou presa, o medo e o trauma então a conduziram à ajuda médica, pois nem mesmo os livros que a distraiam antes conseguem fazê-lo agora:

– Não te faças difícil, satora sabe-tudo.
No dia seguinte foi a uma consulta de psiquiatria, como quem vai a um *guichet* dos correios, e solicitou uma baixa por esgotamento, que lhe foi rápida e eficientemente concedida. Desligou o telefone, fechou todas as persianas e meteu-se na cama a ver televisão, rodeada de livros que não era capaz de ler, evitando dormir para não encontrar o seu violador (Pedrosa, 2019b, p. 108).

Assim como no trecho acima, a voz do aluno de quatorze anos que agrediu a integridade sexual de Ana Lúcia continuava a ecoar, mesmo quando ela não estava sonhando. Não fica claro o motivo da baixa por esgotamento concedida na consulta psiquiátrica, mas uma professora jovem, como era o caso de Ana Lúcia, não teria apenas a profissão a seu favor para esta baixa, afinal que professora não está cansada? Depois que saíra da escola, passou longos dias trancafiada, saindo do seu mundo traumático apenas para acudir à Violeta, que fora presa e perdera tudo, precisa de abrigo e lembra da velha amiga a quem liga ainda da prisão:

Ana Lúcia esperava-a à saída. Violeta telefonara-lhe da prisão, sem esperança de que ela a atendesse, só porque não tinha mais ninguém a quem recorrer. Mas Ana Lúcia atendera; com um fio de voz sobrenatural, recomendara-lhe calma e contenção. E surgia agora em figura dismantelada, ossos à tona da pele, olhos invadidos pelo lodo, de braços abertos para a receber:

– Saíste-me cá uma tonta!

– Estás tão magra, amiga. Onde andaste?

– Fora do mundo. Como tu, mas às avessas. Pensas que por inchares como um balão vais conseguir voar? (Pedrosa, 2019b, p. 189).

Ana Lúcia e Violeta são representações opostas dos preconceitos da sociedade da qual fazem parte, enquanto Ana Lúcia intenta a liberdade de um novo emprego, suas expectativas são frustradas por ocasião da violação sexual, o qual ela não denuncia, pois “é obvio que a sociedade considera normal e natural que homens maltratem suas mulheres” (Saffioti, 2015, p. 79), ainda mais a sociedade portuguesa que acabara de sair de um regime autoritário, ainda com inúmeros preconceitos enraizados. Vê-se que os costumes do regime ainda são os mesmos, e os preconceitos da sociedade destacam que a transformação ainda tardará, pois:

[...] a estatura o português permanecia mediana, e seu embrulho discreto – entre o preto, o cinzento e o azul-escuro –, os seus hábitos frugais, os seus consumos culturais diminutos e o seu humor semelhante ao clima: temperado, propenso a brisas outonais e arredio a calores ostensivos (Pedrosa, 2019b, p. 206).

Ou seja, as representações de Violeta e Ana Lúcia nos fazem refletir sobre a visualização patriarcal daquela época, enquanto Ildo é representado como alguém que já sabe o que quer aos quatorze anos, Ana Lúcia, mulher, de 27 anos, é representada como alguém que ainda não sabe se defender, mesmo com mais que o dobro da idade de seu violador.

A última parte do romance pedrosiano ainda nos revela o paradeiro desta ex-professora por meio da lembrança de Violeta, que ainda pensa na ex-amiga que a acolheu quando toda a sociedade tinha aversão por ela, “Ana Lúcia, que aparecia agora na televisão a comentar o

estado da Economia e chefiava as exportações de uma multinacional” (Pedrosa, 2019b, p. 228), talvez ela ainda apareça em outro romance pedrosiano, esperamos que lúcida, apesar dos pesares.

3.2.4 Violeta, transgressora ou apaixonada?

[...] em Portugal considera-se que as mulheres não têm maturidade para avaliar as suas próprias «razões psicológicas». E em Espanha não se usa a hipocrisia de, por um lado, «compreender o sofrimento» destas mulheres e, por outro lado, aterrorizá-las e humilhá-las pelos tribunais, como fazem os lusitanos «defensores da vida» (Pedrosa, 2005, p. 305-306).

Diferente de Ana Lúcia, Violeta é uma otimista na vida e sempre observa as dificuldades pelo lado bom, o do aprendizado que se depreende das experiências. Ela é a personagem que dá título à obra e todas as outras narrativas circulam para se voltar à sua história – a professora de matemática, aos trinta e dois anos, envolve-se amorosamente com um aluno de 14 anos – de modo que sua relação é inversa ao que ocorreu com Ana Lúcia – pois Violeta é a parte mais experiente agora, e, além disso, considera que seja uma relação consentida, apesar de a lei e a sociedade portuguesa entenderem o inverso da questão. Antes de tudo, vejamos como Ana Lúcia a descreve:

A minha amiga é uma ruiva sardenta e plácida de trinta e dois anos, marido remediado, gémeos de catálogo, seis anos, serenos e sincronizados. Nunca se exalta, nunca se esquece de um aniversário, é exímia na combinação de cores, sabores e palavras. Acolheu-me desde o primeiro minuto, porque é da sua natureza apoiar e animar desvalidos, inadaptados, estrangeiros e loucos. [...] Sorri continuamente, como se estivesse ligada a uma corrente de média intensidade, destinada a manter uma luz de presença sem gastar muita energia. [...] orienta-se pelo bom senso, pelo bom gosto, pelos tons pastel. [...] Violeta acredita que tudo tem cura, é uma questão de persistência. E de sensatez. A superioridade moral das pessoas conscientes de sua sensatez pode tornar-se exasperante. Violeta é uma figura saída dos livros de Jane Austen, uma menina espirituosa e afável que usa ironia como um borrifo de perfume” (Pedrosa, 2019b, p. 21-22).

No caminhar da história, a percepção de Ana Lúcia se modificará, mas fiquemos com essa imagem *a priori*. Violeta, antes de ser considerada abusadora pela sociedade portuguesa, passou por diversas violências e sofreu diante delas. Crescera em um lar governado por um Tenente-Coronel, alcunha Seabra, sua mãe é descrita na obra apenas como “A mãe de Violeta” (Pedrosa, 2019b, p. 112), apesar de ter outros dois filhos, um chamado Baltazar e outro cujo nome não é identificado, entende-se que tinha o papel bem-definido de mãe e dona de casa, como gere o poderio patriarcal.

A violência no seio familiar fora a primeira a encontrar Violeta nessa história, aos 10 anos, sofrera ao lado do irmão, quando era arrastada pelo pai para o quarto do castigo “sempre que tinha más notas ou sempre que falhava em alguns dos seus deveres caseiros” (Pedrosa, 2019b, p. 112). Sofreu o trauma de perder o irmão mais velho para a violência perpetrada pelo pai.

O quarto do castigo era uma divisão pequena, sem janelas, ao fundo do longo corredor da casa de sua infância. A mãe de Violeta pretendia fazer daquele esconso um lugar de arrumos, mas o tenente-coronel Seabra deliberou transformá-lo em área disciplinar para os filhos, e manteve essa decisão mesmo após o suicídio do mais velho, ao terceiro dia consecutivo de reclusão a pão e água (Pedrosa, 2019b, p. 112).

O coronel Seabra era um homem que manifestava extrema violência até mesmo com os filhos, fazendo para eles, dentro da própria casa, um quarto de tortura. Além disso, preconceituoso, suspeitava que o filho Baltazar fosse homossexual e por esse motivo acreditava que, através de coações e humilhações fosse possível curá-lo, apesar de a identidade de gênero do irmão de Violeta não ser uma doença.

Violeta presenciou e vivenciou a todo tipo de tortura junto com os irmãos no quarto do castigo, pois segundo o pai o ambiente era na verdade disciplinar, para a sociedade portuguesa, “o Estado entende que quem gera uma criança é dono dela” (Pedrosa, 2005, p. 282). No entanto, devido à pressão que Baltazar sentia ali, causada por quem deveria lhe proteger, chegou ao seu extremo:

O rapaz rasgou a camisa, e enforcou-se com ela na barra de ginástica que o tenente-coronel Seabra usava para se exercitar, e para obrigar os filhos a «desenvolverem músculos de homem», em sequências de elevações exaustivas. O pai decidira submeter o adolescente a prisão solitária, sem luz e praticamente sem comida, durante pelo menos uma semana; estava convicto de que aquele era o melhor e mais rápido tratamento para a aparente homossexualidade de que o filho padecia. Oferecera-se para o levar a uma respeitável casa de passe, como prémio dos seus quinze anos, e o garoto retorquira, com um ar desafiador, que nunca desceria à vileza de comprar sexo e que, de qualquer forma, preferia homens (Pedrosa, 2019b, p.112).

A mãe de Violeta tornara-se cúmplice das atrocidades do esposo, por vias de sobrevivência, pois também era vítima, tornara-se objeto dos crimes do marido e fez com que a filha internalizasse as violências sofridas como atos de obediência ao homem da casa. Assim, obedecia e se mantinha sempre silenciosa repetindo os hábitos maternos “para que o militar nem se recordasse da presença delas” (*idem*, p. 113).

Conforme Gelles (1997) citado por Oliveira e Sani (2009, p.166), “[...] a família para além de funcionar como entidade que viabiliza comportamentos violentos, vai também facilitar a interiorização de valores que legitimam a utilização da agressividade, relacionados com as atitudes e crenças face ao recurso à violência”. Desse modo, apesar do trauma, Violeta internaliza que o comportamento da mãe é o que deve seguir, e não opõe resistência às violências do pai, para sobreviver. Contudo,

[...] Os gritos do irmão perseguirão Violeta durante toda a sua existência, mesmo para lá do fim deste romance. Tinha dez anos nesse tempo e voltou muitas vezes ao quarto da tortura, do qual deixou de ter medo depois desses dias pavorosos em que o único ruído da casa eram os gritos, e depois os soluços, e depois o silêncio daquele irmão que amava acima de tudo e pelo qual nada fez, nada pôde fazer, nada soube fazer (Pedrosa, 2019b, p. 113).

O coronel Seabra, que já era uma figura violenta aos olhos da filha, depois da morte do filho mais velho, tornou-se ainda pior na percepção dela. Violeta assumiu um revestimento duro e filiou-se à indiferença perante o pai, o qual considerou assassino apesar de Baltazar ter cometido o ato suicida, foram as ações do coronel que o levaram a isso e assim,

[...] Depois da morte do irmão, ninguém mais conseguiria fazer-lhe mal. Obedecia mecanicamente ao pai, que se desvaneceu diante dos seus olhos no instante em que saiu do antro dos castigos, em passo de marcha, com o corpo morto do irmão ao colo. – Livrem-se de chorar por este traste. O irmão do meio estava num acampamento de escuteiros e o pai proibiu que o chamassem para o enterro, rápido e sem cerimónias religiosas, dado que o suicídio era um atentado a Deus (Pedrosa, 2019b, p. 113).

O mesmo homem que julgava o ato do filho como atentado à Deus, não ficou para o seu funeral, manteve-se distante e ordenou que todos os objetos de Baltazar fossem retirados da casa antes de seu retorno, pois não queria mais ver do “filho traidor” (*idem*, p.114) nenhum sinal quando regressasse da praia onde fora com a sua amante daquele verão atraiçoar a lei de Deus e seu matrimônio, para ele uma coisa não tem a ver com a outra, a lei divina só é aprazível quando se ajustam aos seus interesses. Ao retornar, no quarto de Baltazar, instalou “um escritório forrado de armas e fotografias de grandes estadistas e generais” (*idem*, p. 114).

Aos vinte e cinco anos, em um casamento arranjado pelo coronel Seabra com um de seus majores, Violeta casou-se com Alexandre, e foi violentada sexualmente a partir daí, pelo então marido a quem deveria consentir obrigatoriamente a relação, no entanto, “deixou-se usar, imóvel, olhos pregados no tecto” (*idem*), afinal, suspeitava que o major assim como seu pai, era

violento, importa lembrar que em casos de abuso “deixar de lutar não é consentir” (Araújo, 2020, p. 84).

Em menos de um ano, engravidara e tornara-se mãe de gêmeos, o que considerou, de certo modo, sua liberdade, pois utilizou os filhos para se defender do marido e para se afastar dos pais, a quem considerava assassinos, mesmo sua mãe, que vivia com o coronel, submissa e aceitando todas as suas atrocidades. Com o nascimento dos filhos:

O marido informou-a, enérgico, de que a partir daí começariam a «trabalhar para a menina», mas Violeta, que sonhara ter cinco filhos, aos quais passaria a vida a ler histórias e a cantar canções de embalar, consciencializou-se, diante do berço duplo, de que aquelas crianças lhe eram praticamente indiferentes, e começou a tomar a pílula. Utilizou os bebês como armas de legítima defesa. Assim que lhos puseram nos braços, na maternidade, disse ao marido:

- Estás proibido de chamar os meus pais. Nunca mais os quero ver.
- Não podes fazer isso, Violeta. Estás perturbada.
- Nunca estive tão pouco perturbada na vida. Eles assassinaram o meu irmão, e os meus filhos não conviverão com assassinos. Se não aceites este meu pedido, peço o divórcio. [...] (Pedrosa, 2019, p. 114).

O suicídio do irmão ainda a atormentava, e ela lembrava com carinho do tempo em que dividiam aquele quarto de castigos e o irmão a consolava contando histórias, por isso, desejava que os pais não fizessem parte da convivência com os filhos recém-nascidos. O marido, como ela suspeitava, também era violento e, além dos abusos sexuais, agredia fisicamente Violeta. Depois de certo tempo, ele ainda tenta convencer Violeta de reatar a relação com os pais, ao passo que ela o ameaça:

- Se voltares a falar-me nesses assassinos, Alexandre, vou denunciá-los à polícia, e depois deixo-te, por maus-tratos. Tenho fotografias da minha cara marcada pelos teus dedos, e a ditadura acabou há anos. É como quiseres. E nunca mais voltas a levantar-me a mão, nem a mim nem aos meus filhos.
- [...]– Ninguém teve clemência para com o meu irmão. Nem para comigo. Não quero ajudas de torturadores. Se não és capaz de me perceber, terás pelo menos de ser capaz de respeitar a minha vontade (Pedrosa, 2019b, p. 114 -115).

As justificativas de Violeta para impedir a convivência dos avós com o netos recém-chegados eram plausíveis à sua percepção. Já as violências que sofria antes da chegada dos filhos dentro da própria casa justificavam-se pela lei do pai, pois em menos de um ano de casamento ela já apanhava do marido, narra-se que:

Alexandre que, no primeiro ano de casamento, duas ou três vezes resolvera os seus diferendos com a mulher com um par de estalos– porque, distraída com a telenovela, deixara esturrar o empadão ou porque fora trabalhar com um decote demasiado provocante – nunca mais lhe levantou a mão ou a voz (Pedrosa, 2019b, p. 115).

Alexandre, a partir daí, repete o que o coronel Seabra fez quando Baltazar cometeu suicídio, procura outra mulher, e encontra a telefonista do quartel, “uma rapariga carente, paciente, de formas maternais, um bocadinho chorona mas sem a tendência para o disparate da legítima” (*idem*), contudo, exatamente como ele gostaria que fosse Violeta. Encerra-se aí seu casamento, apesar de continuar nas aparências e só findar-se anos mais tarde, quando ela conhece Ildo.

Passado o tempo, Violeta torna-se professora de matemática. Suas características a colocam como uma pessoa acima de suspeitas, apesar de a professora Maria da Paz considerar que Violeta “era uma rapariga nova, voluntariosa, diligente, ainda não perdera a esperança no sistema educativo. Parecia-lhe, é certo, um bocadinho deslumbrada, estonteada, vestia-se como uma menina, e num sítio daqueles a pessoa tinha de facto de ter muito cuidado e de se dar ao respeito” (Pedrosa, 2019b, p. 57). Contudo, Ildo, um de seus alunos, de quatorze anos, a endereça uma carta de amor que diz “<<Tu e eu nascemos um. Assim vai ser a nossa vida. Não tenha medo>>” (*idem*, p. 29).

Ao invés de Violeta desviar-se do desejo evidenciado pelo aluno, fez o inverso, começou a conceder ainda mais atenção a ele, sentindo-se lisonjeada por esse cortejo juvenil. Ana Lúcia, “viu, durante meses, sem ver” (Pedrosa, 2019b, p. 40) as investidas e olhares impróprios entre os dois, acreditando serem manifestações fraternas e, ainda de sobressalto com medo de descobrirem a sua violação causada por outro aluno, não percebeu o que se passava em sua frente, contudo,

Um dia houve uma denúncia. Anónima. Uma fotografia do que parecia um beijo na boca, enviada para o conselho directivo, com uma carta escrita com palavras recortadas de jornais. << É isto que se aprende na escola?>> a fotografia era nebulosa; fora tirada de longe, no lusco-fusco. A cabeleira do rapaz alta e crespa como uma cerca de arbustos, tapava o rosto da mulher, que enlaçava. Violeta foi chamada à direcção. Negou qualquer relação inadequada (Pedrosa, 2019b, p. 41).

As denúncias foram constantes, com a divulgação de um cartaz na porta da sala dos professores que anunciava a “nova versão de "Romeu e Julieta", com um Romeu negro e uma Julieta idosa” (Pedrosa, 2019b, p. 41). Em seguida, surgiu a mensagem "Professora presa por violar aluno" no muro da escola (*idem*, p. 108). A idade de Violeta é questionada como um fator limitante de sua identidade como mulher. Aos trinta e dois anos, uma mulher na sociedade portuguesa dos anos 80 já é considerada velha.

Por outro lado, a idade de Ildo não foi questionada, mas sim a sua cor, o que nos leva a uma análise das micropolíticas existentes ali, o exercício de poder que influencia a tomada de decisões dentro do espaço social português, que concebe Violeta como apenas professora, suas outras identidades – mulher, mãe, esposa, amante e amiga – competem agora com a idosa de 32 anos, presente nessa situação. Ildo, por outro lado, é visualizado em alguns pontos como miúdo, garoto, negro, puto, escarumba ou preto da Guiné, dentre outros adjetivos, que sempre apontam para a sua ancestralidade e não para sua idade, afinal ele é do sexo masculino.

Violeta, mesmo diante de várias proibições, não conseguiu rejeitar o "amor", afinal para Ildo “[...] o que se passava entre ele e Violeta não podia descrever-se através da expressão «relações sexuais»” (Pedrosa, 2019b, p. 78). Assim, seu sentimento por Ildo perdurou e, mesmo após sua libertação, ele continuou a procurá-la. A narradora descreve as atitudes de Violeta como de alguém que está louco e até animaliza suas ações, questiona:

Onde acaba o amor e começa a loucura? Onde se traça a fronteira entre a curiosidade infantil e o desejo adulto? Violeta não fez por mal. Nem por bem. Fez o que o instinto lhe pedia. Católica, apostólica, bonita, casada, burguesa, risonha e severamente determinada a cumprir todos os seus desejos, sob a tutela dourada de um deus dadivoso, incontinente (Pedrosa, 2019b, p. 44).

Violeta é agora vista como a personificação da mulher ideal, uma representação do regime recentemente encerrado no papel. Embora pareça acima de qualquer suspeita, comete o pior crime aos olhos da sociedade ao se entregar a um "amor" considerado loucura. Isso mostra que os costumes do regime ainda persistem e os preconceitos da sociedade indicam que a transformação ainda demorará, pois

[...] naquela segunda metade da década de oitenta do século XX, toda a gente parecia acreditar no futuro e na maravilha da espécie humana; o positivismo do fim do século anterior regressava rutilante e individualista em casacas de abas largas, cores, espelhos psicadélicos, *new wave*, *dance music*, ecrãs gigantes, fragmentos de poemas brutos como balas, uma adrenalina mortificada e descomprometida com a maldade. As pessoas podiam manifestar-se cruéis por inexperiência e avidez. A avidez tornava-se uma espécie de líquido amniótico onde fermentava uma geração que se presumia destinada ao milénio da vitória, o terceiro da história da humanidade (Pedrosa, 2019b, p. 40).

Durante um dos encontros com Ildo, ela engravidou e, mesmo aconselhada por Ana Lúcia, decidiu prosseguir com a gravidez, sabendo que o filho não era de seu marido, já que eles não tinham relações há algum tempo e ele já havia pedido o divórcio e a guarda dos filhos,

alegando a "loucura" da esposa. Violeta confessou exultante para Ana Lúcia: "- Estou grávida. Não conte a ninguém, é segredo" (*idem*, p. 44) e,

Descartou, exaltada, a levíssima sugestão de Ana Lúcia de que interrompesse a inoportuna gravidez até que o tal desajuste temporal se resolvesse. Esgazeada, classificou essa ideia como hedionda, falou de crime, infanticídio, irresponsabilidade a que só a juventude da amiga poderia conceder perdão, disse que tinha também de pensar nos gémeos. Vagiu como uma criança cansada e deliberou adiar as exegeses dolorosas com o marido (Pedrosa, 2019b, p. 45).

Violeta parece não perceber em nenhum momento que suas ações com Ildo são consideradas abomináveis pela sociedade em que vivem. Ana Lúcia ocultou sua violação devido ao temor dessa condenação social. No entanto, a amante de Ildo acredita equivocadamente que sua gravidez é uma prova de seu amor, sem compreender que isso é um crime condenável tanto pela sociedade quanto pela justiça.

Como resultado de seu relacionamento com Ildo, Violeta acaba sendo presa duas vezes, sendo a segunda vez em flagrante junto com ele. Além disso, ela perde a custódia dos gêmeos, tem sua vida exposta perante a sociedade lusitana e perde o pouco apoio que tinha, inclusive o de Ana Lúcia.

Ana Lúcia pensara que “um dia a amiga esquecerá aquela obsessão sexual, como ela mesma esquecerá o rapazola que a violara” (Pedrosa, 2019b, p. 200), porém, passado um interstício de onze anos, Violeta e Ildo continuaram a relação, à distância a princípio, mas depois ela se mudara para a Quinta da Delgada, e posteriormente para onde o pai de Ildo – Nuno Delgado – fez para eles uma casa.

Devido à filha que nascera da união, Ilda, o “amor” que os unira em juventude já não era tão firme e a ex-professora assume agora, apesar da continuidade da relação com o casamento e tudo mais, a representação daquele Portugal oitocentista, tal como descreve a crônica de Clarisse *País Parado*:

[...] a sociedade actual é muito permissiva, sobretudo com os homens: acha-se que o homem pode tudo e que a mulher não pode nada. Ora a moral é só uma: o homem tem os mesmos deveres, direitos e obrigações que tem a mulher.» Este foi o tema da homilia do casamento de Maria Micaela e Juvenal Jorge. Minutos antes, a madrinha lera em tom de fado picadinho a tal Epístola de S. Paulo que reza assim: «Mulheres, sede submissas aos vossos maridos, pois o homem é a cabeça da mulher [...]» (Pedrosa, 2019b, p. 146).

Violeta, assim como sua mãe, permite-se ser traída por Ildo. Ela assume o papel de dona de casa obediente e submissa, enquanto ele busca satisfação em outros lugares. Ildo aprecia a

solidão dos quartos de hotel e a leveza das mulheres que se entregam a ele sem exigir sua alma. (Pedrosa, 2019b). Assim como sua mãe, Violeta passa a viver não sob agressões físicas do marido, mas sob suas traições. Ela se conforma com a situação, tendo mesmo a mentalidade otimista que Ana Lúcia lhe imprimiu, sabendo que está sendo traída:

Violeta possuía o engenho de construir a realidade à medida dos seus sonhos e de se convencer de que o mundo era como ela queria que fosse. Sabia que Ildo a traía, mas sabia também que ele nunca a abandonaria; arremedava umas desculpas rebuscadas para as escapadelas do marido, cozinhadas entre a Bíblia e o receituário sexista das revistas femininas, para evitar cair em sentimentos de resignação que a fariam considerar-se estúpida e antiga. Via na infidelidade um desvio da bravura e uma inconsistência da vaidade, uma experiência de hormonas e raiva, imitação e medo; a culpa trazia-lhe para casa um marido ardente e arrependido, que a amava outra vez como quando era menino, cheio de alarme e encantamento (Pedrosa, 2019b, p. 229).

A agora ex-professora reproduz a sistemática social portuguesa “sujeita a alterações bruscas em função dos humores e necessidades dos homens do poder” (Pedrosa, 2019b, p. 198), e, apesar de deixar os filhos gêmeos para trás, com o ex-marido Alexandre, habitua-se a novamente seguir os padrões lusos, colocando-se no lugar que as micropolíticas sociais a colocam: boa mãe, boa esposa, obediente ao marido.

O romance de Inês Pedrosa aborda não apenas os relacionamentos amorosos entre uma professora e seu aluno, ou a violação de uma professora por outro aluno, mas também questiona a identidade coletiva, as mentalidades hipócritas e a valoração das mulheres nos espaços a que estão confinadas, durante os primeiros anos de liberdade em Portugal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste preciso minuto em que escrevo há milhares de mulheres, muitas delas ainda crianças, que estão a ser violadas, seviciadas, mutiladas (Pedrosa, 2005, p.346).

Nossa interpretação das obras de Inês Pedrosa ressoa nas páginas dos jornais atuais, tanto no Brasil como em Portugal, onde são numerosos os casos de violência de gênero: mulheres desrespeitadas, atacadas, silenciadas e constrangidas em suas casas, em seus empregos, e demais campos existenciais. As narrativas pedrosianas aqui analisadas: *Crônica feminina* (2005) e *O processo Violeta* (2019) nos permitiram investigar como essas mulheres estão representadas na literatura e que tipos de agressão sofrem sem ter consciência se o que experimentam é uma violência.

Este trabalho se iniciou a partir da análise da obra mais recente da autora, e durante o desenvolvimento da pesquisa percebemos a relação com a obra de 2005, pois a personagem Clarisse, de *O processo Violeta* (2019), assim como Inês Pedrosa é cronista em um jornal português, tal como a autora era ao iniciar sua empreitada pelos escritos ficcionais.

Foi relevante resgatar as crônicas pedrosianas que discutem a vida feminina para a visualização de como essas vivências, infelizmente, são permeadas de violência mesmo quatorze anos depois da publicação de *Crônica Feminina* (2005), quando se publica *O processo Violeta* (2019), do qual mesmo sem ambientar-se em dois mil e dezenove, poderíamos encontrar conteúdo semelhante em uma banca de jornal ou em uma matéria numa rede social: a violência contra a mulher.

Nossa mobilização para esta pesquisa se deu também pelo exame da construção historiográfica literária das mulheres, que em sua maior parte ocorreu por meio dos estereótipos, preconceitos, silenciamentos e ausência de representação. Nesta tese, tentamos compreender o que essas representações poderiam suscitar e como a violência de gênero notada nas narrativas ficcionais contribui para sua redução na realidade contemporânea.

Para isso, laboramos três capítulos que, a seu modo, revelam o contexto cultural e sociopolítico que as obras pedrosianas apresentam e nos quais foram elaboradas e compreendem suas representações. No primeiro capítulo, apresentam-se as construções narrativas portuguesas contemporâneas, exploram-se definições de modernidade, pós-modernismo e contemporaneidade. Além disso, examina-se a construção histórico-literária a partir dos movimentos de vanguarda europeia, neste apontamos ainda autores que contemplam

essas definições e autores que, com suas obras, competem no momento literário contemporâneo português.

Ainda em capítulo inicial, apresentamos a biografia e bibliografia de Inês Pedrosa, perfazendo seu percurso enquanto cronista e escritora, observando as premiações que ela laureou e sua relação com o Brasil e outros países que visitou nessa jornada. Observamos também como sua recepção crítica no Brasil tem examinado suas obras, que temáticas têm sido exploradas em dissertações e teses disponíveis no repositório da CAPES, além da recorrência de temáticas em diferentes obras da autora e daquelas que retomam personagens femininas de histórias anteriores.

O capítulo seguinte com o objetivo de discutir, sistematizar e conceituar as variadas formas de violência a que mulheres são acometidas, apresentou uma série de manuais, relatórios e instruções de apoio às mulheres vítimas de violência. Neste capítulo discutimos as tipologias de violência e aquelas que podem ser visualizadas antes de casos brutais, como a psicológica, patrimonial, apropriação indevida de ideias – Bropriating e outras.

Entende-se que as consequências das experiências de violência contra a mulher podem ser variadas e complexas, abrangendo desde riscos físicos e psicológicos, como lesões, dores, gravidez indesejada e abortos, até quadros de ansiedade, depressão, transtornos alimentares e estresse pós-traumático. Observa-se isso no Brasil e em Portugal e nota-se que as representações literárias refletem a realidade, pois em ambos os países há o reconhecimento da cruel vivência de muitas mulheres. No entanto, as pesquisas destacadas no estudo ainda identificam uma resposta insatisfatória das autoridades diante desses fatos.

Ainda no segundo capítulo, observa-se como a construção patriarcal nas sociedades conduz aos modelos femininos aceitáveis e que o que contraria esses moldes sofre violência. Ademais, compreende-se que muitas das obras pedrosianas refletem sobre a naturalização das violências sofridas pelas mulheres, de maneira irônica, com personagens de diferentes esferas sociais, mas que acabam por vivenciar as mesmas questões somente pelo fato de serem mulheres, o que nos permite afirmar que não há distinção de papéis sociais femininos na sociedade patriarcal, pois existem poderes disciplinares que as colocam sempre na função interna da casa: mães e esposas.

Em nosso último capítulo voltam-se os olhares para a análise das violências de gênero em onze crônicas selecionadas por seu conteúdo, dentre os 110 textos de *Crônica Feminina* (2005): *Um assunto de mulheres*, *Quem defende Maria do Céu*, *Vergonha*, *Por que é que as mulheres são más umas para as outras? A tradição da indignidade*, *Maria Lamas – lembram-se?*, *Mulheres ao volante*, *As gajas*, *A Grande Tradição do Machismo Lusitano*, *Se numa noite*

de verão - um pacifista, A violência de Pechibesque. Estas que expõem experiências de diferentes mulheres, em distintos espaços, mas que se assemelham pela carga que suportam: a violência em suas variadas versões.

Este tópico aborda ainda a análise da representação das violências sexuais, domésticas, no ambiente de trabalho e em espaços públicos, como as ruas. Isso evidencia que, infelizmente, as mulheres não estão seguras. A representação de suas experiências e a exposição dessas violências na literatura são essenciais para o reconhecimento dessas questões em todas as esferas, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Ainda no último capítulo, a obra mais recente de Inês Pedrosa, *O Processo Violeta* (2019), é nosso outro objeto de investigação, neste ponto observamos as distintas violências contra as mulheres, personagens da obra. Duas professoras e uma jornalista: Ana Lúcia, Violeta e Clarisse, respectivamente, elas ocupam diferentes espaços na sociedade portuguesa enquanto sofrem e também reproduzem outras violências em decorrência do que vivenciam.

Iniciamos o capítulo apresentando as partes da obra pedrosiana mais recente, em que há resquícios da crônica, capítulos que servem de justificativa à temática abordada pela autora. Esta parte compreende personalidades da história e da ficção, que são trazidas ao contexto português como exemplos de silenciamento, de sujeição ao poderio patriarcal e de violências naturalizadas no contexto em que ocorreram.

Nossa leitura inicial de que as narrativas selecionadas, apesar de partirem da mesma autoria, contemplam diferentes perspectivas de representação das violências às quais são acometidas as mulheres na historiografia literária contemporânea portuguesa se confirma, pois enquanto a personagem Clarisse sofre violência simbólica que parte dos chefes do jornal, violência física, assédio sexual e até violência patrimonial, a personagem Violeta vivencia, na adolescência, violência psicológica que parte do próprio pai, violência sexual pelo marido, que a estupra em sua noite de núpcias e continua o fazendo durante o casamento e, além disso, a violência física também faz parte de sua experiência.

Ana Lúcia é vítima de violência sexual ao ser estuprada por um aluno e continua sendo agredida psicologicamente durante as aulas, por meio das ameaças desse mesmo aluno. Ela se sente silenciada, insegura para denunciar o abuso em uma sociedade que provavelmente a julgaria em comparação ao aluno 'inocente'.

Esta tese, em poucas páginas desempenha o papel de discutir um problema que perdura entre as gerações e está nas diversas sociedades, com ênfase e por homologia sociocultural, também na sociedade brasileira, mas ainda pouco se debate na literatura: a violência de gênero, com ênfase na violência contra a mulher, acredita-se que apesar das muitas lacunas que ainda

podem ser preenchidas sobre o assunto, explorando novas obras e mesmo as aqui tratadas, persistimos tentando mudar o mundo, parte dele ou apenas a realidade daqueles que estiverem dispostos a ler e compartilhar que a literatura abriga aspectos da vida social que precisam de transformação, para que as futuras representações femininas não se concentrem tanto nas violências e mais nas essências.

REFERÊNCIAS

Corpus literário

Pedrosa & Colombo, Inês e Jorge. **Do grande e do pequeno amor**. Lisboa/Portugal. Dom Quixote – 2005.

Pedrosa, Inês. **A eternidade e o desejo**. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

Pedrosa, Inês. **A instrução dos amantes**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

Pedrosa, Inês. **Anos Luz**: trinta conversas para celebrar o 25 de abril. Lisboa/Portugal. Dom Quixote – 2004.

Pedrosa, Inês. **Crónica Feminina** – Lisboa/Portugal. Dom Quixote – 2005.

Pedrosa, Inês. **Desamparo**. – São Paulo: LeYa, 2016.

Pedrosa, Inês. **Desnorte** – Alfragide/Portugal. Dom Quixote – 2016.

Pedrosa, Inês. **Fazes-me falta**. – São Paulo: Planeta, 2003.

Pedrosa, Inês. **Fica comigo esta noite**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

Pedrosa, Inês. **O Processo Violeta**. Porto Editora/ Portugal: Divisão Editorial literária – Lisboa, 1ª ed., 2019.

Pedrosa, Inês. **Os íntimos**. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Pedrosa, Inês. **Vinte mulheres para o século XX**. Lisboa/Portugal. Dom Quixote – 2000.

Recepção crítica da obra de Inês Pedrosa

Adão, Deolinda Maria. **As Herdeiras do Segredo**: Personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa. Doutorado em filosofia – University of Califórnia, Berkeley, 2008.

Bandeira, Lourdes Maria. **Violência de gênero**: a construção de um campo teórico e de investigação. Revista Sociedade e Estado – Vol. 29, núm. 02, maio/agosto, 2014.

Barrento, João. **A chama e as cinzas**: um quarto de século da literatura portuguesa (1974-2000). Bertrand editora Ltda, Lisboa/PT, 2016.

Bentes, Ivana. **Biopolítica feminista e estéticas subversivas**. Revista Matrizes. V.11. – n ° 2, maio/ago. 2017, São Paulo – Brasil. Pp. 93-109.

Cassal, Garcia, Bicalho. **Psicologia e o dispositivo da sexualidade**: biopolítica, identidades e processos de criminalização. Psico. V42, 2 4, pp. 465-473, out/dez, 2011.

Cunha, Tainara Quintana da & Filho, Ulisses Rocha. **A obra em foco de Inês Pedrosa**: Faces e Interfaces. – Porto Alegre, RS: Class, 2020.

De Oliveira Martins, José Cândido. **Crônicas jornalísticas no feminino**: impressões de um cotidiano instável no final do Estado Novo, em *Revista Internacional de la Comunicación*, nº16, 2021, pp. 93-110.

Dias, Isabel. **Violência e gênero em Portugal**: Abordagem e intervenção. *Cuestiones de género*, 2008, n.03 pp. 153 – 171.

Duarte, Luís Ricardo. Inês Pedrosa: **Amor em tempos de mudança**. Entrevista disponível no jornaldeletras.pt, publicação de 16 a 29 de janeiro de 2019.

Figueiredo, Eurídice. **Violência e Sexualidade em romances de Autoria feminina**. *Revista interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS. V. 32. jul.-dez., 137-149. 2019.

Pedrosa, Inês. **Biografia**. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html> . Acesso em 03 de maio de 2020.

Jouve, Vincent. **Por que estudar literatura?** Tradução Marcos Bagno, Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

Laguardia, Angela Maria Rodrigues. **Clarice Lispector e Inês Pedrosa**: aproximações. Lisboa, CLEPUL, 2017.

Macedo, Carla. **‘O Processo Violeta’: um romance sobre o país real**. Artigo no CapitalMag, de 12 de abril de 2019, disponível em: <https://capitalmag.pt/2019/04/12/o-processo-violeta-um-romance-sobre-o-pais-real/>, Acesso em 04/05/2021.

Oliveira, Ligia V. P. **O Escândalo do consentimento sem maturidade**: Inês Pedrosa e O Processo Violeta. Resenha na *Revista Caletrosópio* -ISSN 2318-4574 -Volume 8/ N. 1/jan.-jun. 2020, disponível em: <https://bityli.com/QHTeI>.

Sá Dias & Ramos, Marly de Jesus & Maria Natália Pereira. **Violência de gênero**: expressões e vivências de mulheres brasileiras migrantes em Portugal

Tedeschi, Losandro Antonio. **Os desafios da escrita feminina na história das mulheres**. *Raído*, Dourados, MS. V. 10, n. 21, jan/jul. 2016.

Trilho, Tatiana. **Inês Pedrosa**: “A grande resposta que a Literatura nos dá é não julgar”. Entrevista para a *Revista Estante*, publicação de 01 de fevereiro de 2019, disponível em: <http://www.revistaestante.fnac.pt/entrevista-ines-pedrosa-processo-violeta/>. Acesso em 04/05/2021.

Obras de apoio teórico-crítico

Abdala Júnior, Benjamin. **Literatura, História e Política**: Literaturas de língua portuguesa no século XX. 2º ed.-Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

Adorno, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Adorno, T. W e outros. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Agamben, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. – 1 ed. 2 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

Akotirene, Carla. **Interseccionalidade**. -- São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2022.

- Almeida, Miguel Vale de. **Senhores de si**. Uma interpretação antropológica da masculinidade. 2ª ed. Lisboa: Fim de Século, 2000.
- Amancio, Lígia. **Masculino e feminino**: a construção social da diferença. Porto: Edições Afrontamento, 2010a.
- Amancio, Lígia. **O fim do sujeito universal**. In: Joaquim, Teresa (org.). Masculinidades – Feminilidades. Porto: Edições Afrontamento, 2010b, p. 101-109.
- Arnaut, Ana Paula. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**. Fios de Ariadne. Máscaras de Prometeu. Coimbra: Almedina, 2002.
- Baroni, Vera. Oficina: Convenções sobre a Eliminação de Todas as Formas de discriminação Racial (CERD) e contra a mulher (CEDAW) – articulando conceitos para seu cumprimento conjugado no Brasil. In: **Mulher negra**: sujeito de direitos: e a convenção para a eliminação da discriminação. Brasília: Agenda 2006, p. 07-111.
- Barrento, João. **A chama e as cinzas**: um quarto de século da literatura portuguesa (1974-2000). Bertrand editora Ltda, Lisboa/PT, 2016.
- Bataille, George. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- Bauman, Zigmunt. **Ética da pós-modernidade**. São Paulo: Paulus, 1999.
- Bauman, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- Bauman, Zigmunt. **O amor líquido** – sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Bauman, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Bauman, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- Beauvoir, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. – 3.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- Benjamin, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Biroli, Flávia. **Democracia e tolerância à subordinação**: Livre-escolha e consentimento na teoria política feminista. Revista de sociologia e política V. 21, Nº 48: 127-142 dez. 2013.
- Bourdieu, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 9º edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- Bourdieu, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Bourdieu, Pierre. **Questões de Sociologia**. Tradução de Fábio Creder. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- Brunel, Pierre. **Que é literatura comparada?**. Tradução de Célia Berretini. – 2 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Bueno, Aparecida de Fátima [et al.]. **Literatura portuguesa**: história, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007.

- Bueno, Samira et al. **Visível e Invisível: A Vitimização de Mulheres no Brasil - Ilustrações:** Lais Oliveira Diagramação: Oficina22. 4ª edição – 2023.
- Butler, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- Candido, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.** 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- Castelo Branco, Guilherme. **Michel Foucault: filosofia e biopolítica.** 1ª ed. 1ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- Castro, Helena. **A emancipação da mulher segundo Lopes Praça.** Edições Colibri, Lisboa, 2007.
- Cerdeira, Teresa Cristina. **A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa.** 1ª ed. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- Cevasco, Maria Elisa. **Dez lições sobre os estudos culturais.** São Paulo: Boitempo, 2003.
- Chartier, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Tradução de Maria Manuela Galhardo, DIFEL, Editora Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1990.
- Connell, R. W. **Masculinities.** Second Edition. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Connell, R. W.; Messerschmidt, J. W. **Masculinidade hegemônica: repensando o conceito.** Estudos feministas, Florianópolis, v. 21, no. 1, 2013, p. 241-281. Disponível em: <https://bityli.com/vtIY4>. Acesso em: 12 de abril de 2021.
- Culler, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução.** Tradução de Sandra Vasconcelos. – São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda. 1999.
- Cunha, Alfredo. **Biografia de Inês Pedrosa.** Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/biografia.html>, acesso em 28/01/2020, às 21:32hs.
- Davis, Angela, **A liberdade é uma luta constante;** tradução Heci Regina Candiani. 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2018.
- Davis, Angela. **Mulheres, raça e classe.** - 1 ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.
- Deleuze, Gilles & Guatarri, Felix. **Kafka por uma literatura menor.** Tradução de Cíntia Vieira da Silva. 1ª ed. 3ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- Dourado. Autran. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria/** Ed. Revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Duarte, Luís Ricardo. **Inês Pedrosa: Amor em tempos de mudança.** Entrevista disponível no jornaldeletras.pt, publicação de 16 a 29 de janeiro de 2019.
- Eagleton, Terry. **A ideia de cultura.** Tradução de Sandra Castello Branco. – 2. ed. – São Paulo: Unesp, 2011.
- Evaristo, Conceição. **Gênero e etnia: uma escra (vivência) de dupla face.** In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; Schneider, Liane (Org.). Mulheres no mundo. Etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ed. Universitária; Ideia, 2005, p. 201-212.

- Evaristo, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: Almeida, Denise & Evaristo, Conceição. **Literatura, história, etnicidade e educação**: estudos nos contextos afro-brasileiros, africano e da diáspora africana. URJ, 2011.
- Fernandez, Heitor. **La historia de Mary Kay Letourneau, la profesora pederasta**: ¿amor o un horrible crimen? La Vanguardia. Publicação de 04/06/2017. Disponível em: <https://bit.ly/2KoMtji>. Acesso em: 21/04/2019.
- Figueiredo, Eurídice,. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- Foucault, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- Freud, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. 1ª ed. 3ª reimp. – Belo Horizonte: Auntêmica, 2020.
- Gardiner, Judith Kegan. **Masculinity studies and feminist theory**. New York: Columbia University Press, 2002.
- Garramuño, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- Genette, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, 1995.
- Ginzburg, Carlo. **Olhos de Madeira**: Nove Reflexões sobre a Distância. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- Giorgi, Gabriel. **Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Tradução de Carlos Nougé. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- Gobbi, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da História**: Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- Hall, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e Willian Oliveira. – Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Apicuri, 2016.
- Hall, Stuart. Da diáspora: **Identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaide La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- Hall, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: Silva, T. T. (Org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.
- Hobsbawm, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX – 1914- 1991. Tradução: Marcos Santarrita. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- hooks, bell. **The Will to Change: Men, Masculinity, and Love**. New York: Atria Books, 2004.
- IPEA. **Atlas da Violência**. Governo Federal. Ministério do Planejamento e Orçamento. Instituto de pesquisa Aplicada. 2023.

Irigaray, Luce. **Este sexo que não é só um sexo**: sexualidade e status social da mulher. Tradução de Cecília Prada. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

Jelinek, Elfriede. **A pianista**. Tradução de Luis Krausz. – São Paulo: Tordesilhas, 2011.

Lattanzio, Fellipe Figueiredo. **O lugar do gênero na psicanálise**: metapsicologia, identidade, novas formas de subjetivação. – São Paulo: Blucher, 2021.

Lerner, Gerda, **A criação da consciência feminista**: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal; tradução Luiza Sellera. – São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

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

Lima, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Lobato, Luzia Fátima de A. **Gaslighting**: 12 sinais de alerta para ficar atento. Categorias: Psicologia geral. Psicólogos Berrini. Publicado em 10 de maio de 2021. Acesso em: 20/11/2023.

Louro, Guacira Lopes. **O corpo educado**; tradução: Tomaz Tadeu da Silva. – Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Lowenkron, L. **(Menor)idade e consentimento sexual em uma decisão do STF**. Revista de Antropologia (USP), São Paulo, v. 50, n. 2, p. 713-745, dez. 2007.

Lukács, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

Maas, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo**. O Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

Mapa da Violência: **Homicídio de mulheres no Brasil**. 2015. Disponível em www.mapadaviolencia.org.br

Margato & Gomes, Isabel, Renato. **Literatura e Revolução**. – Minas Gerais: Editora UFMG, 2011.

Mazzari, Marcus Vinicius. **Labirintos da Aprendizagem**: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. – São Paulo: Ed. 34, 2010.

Mignolo, Walter D. **História locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1ª ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

Nolasco, Sócrates. **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 1992.

Nunes, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

Nutting, Alissa. **Tampa: A novel**. Tradução de Maira Parula. 1ª ed. – Ed. Rocco, 2014.

Paz, Octávio. **A dupla chama**: Amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

Pedrosa, A. Carneiro, A. & Mesquita, A. **História das mulheres, histórias feministas**. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Vol.2 Antologia:– São Paulo: MASP, 2019.

Perrot, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

Perrot, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução: Maria Stella Martins Bresciani. 7ª ed. RJ/SP: Paz e Terra, 2017.

Pinheiro, Bárbara C. S. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

Pouillon, Jean. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa de L. Dantas. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1974.

RAPS. **Guia prático para mulheres na política: o que não te contaram sobre ser mulher na política**. Rede de Ação Política pela Sustentabilidade. 2022.

Real, Miguel. **Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo**. Porto: Campos das Letras, 2001.

Real, Miguel. **O romance português contemporâneo: 1950-2010**. 2ª ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

Reis, Carlos. **A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século**. Revista Scripta, v. 8, n. 15. Minas Gerais: PUC Minas, 2004.

Reis, Carlos. **História Crítica da literatura portuguesa: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo**. Lisboa: Verbo, 2006. Vol. 9.

Rhodes, James. **Instrumental: memórias de música, medicação e loucura**. Rio de Janeiro: Radio Londres, 2017.

Ribeiro, Margarida Calafate. **Uma história de regressos – império, guerra colonial e póscolonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

Robles, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. Traduzido por Willian Lagos, Débora Dutra Vieira. 3 ed. – São Paulo: Aleph, 2019.

Russel, Kate Elizabeth. **Minha sombria Vanessa**. Tradução de Fernanda Abreu. 1 ed. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

Saffioti, Heleieth IB. **Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero**. Cadernos pagu, p. 115-136, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/gMVfxYcbKMSHnHNLrqwYhKL/?format=pdf>. Acesso em: 27 fev. 2023.

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

Scarpati, Arielle Sagrillo. **Violência de Gênero como uma forma de trauma: reflexões para o acolhimento e cuidado das vítimas**. In: Ministério Público Estratégico: Violência de Gênero/Amanda Lagreca... [et al.]; coordenado por Mario Luiz Sarrubbo...[et al.] – Indaiatuba: Editora Foco, 2022.

Schmidt, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea** – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

Showalter, Elaine. **A crítica feminista no deserto**, In Macedo, Ana Gabriela. *Gênero, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Edições Cotovia, Lisboa, 2002.

Silva, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. *In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org), Stuart Hall, Kathryn Woodward – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.*

Soares, Vera. **O verso e reverso da construção da cidadania feminina, branca e negra no Brasil**. *In: Guimarães, Antônio Sérgio Alfredo; Huntley, Lynn. (Orgs.) Tirando a máscara: Ensaio sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra: 2000, p. 257-282.*

Souza, Florentina da Silva. **Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

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

Touraine, Alain. **O Mundo das Mulheres**. Tradução de Francisco Moras. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2007.

Vargas-Llosa, Mario. **Elogio da Madrasta**. Tradução de Ari Roitman, Paulina Wacht. – 1 ed. – Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

Woodward, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual** *In: Silva, T. T. (Org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.*

ANEXOS

Anexo 1 - referente à citação da página 112.

<p>29/05/2024, 10:52</p> <p style="text-align: center;"> Home Up </p> <p style="text-align: center;">[Back to Doc. List E12c]</p> <p>00Aug29b1 From 1977</p> <p><i>Le Monde of January 26, 1977:</i></p> <p><i>We received the following communication:</i></p> <p>On January 27, 28, and 29, Bernard Dejager, Jean-Claude Gallien, and Jean Burckardt will be tried before the <i>cour d'assises des Yvelines</i> for lascivious acts with a minor of less than 15 years of age. Arrested in autumn of 1973, it is for more than three years now that they remain in remand. Only Bernard Dejager has recently benefited from the presumption of innocence. Such a long time in remand to investigate a simple 'vice' affair, where the children have not been victims of the slightest violence, but have to the contrary testified before the examining magistrates that they consented -- although the law at present denies them their right to consent -- such a long time in remand we do consider scandalous in itself. Today they risk to be sentenced to a long prison term either for having had sexual relations with minors, boys as well as girls, or for having encouraged and taken photographs of their sexual plays. We believe that there is an incongruity between the designation as a 'crime' which serves to legitimize such a severity, and the facts themselves; even more so between the antiquated law and the reality of every day life in a society which tends to know about the sexuality of children and adolescents (thirteen-year olds are given the pill, for what doing?) French law contradicts itself if it recognizes a capacity for discernment in thirteen and fourteen year olds, so as to be able to try and sentence them, but denies them the same capability with respect to their emotional and sexual life. Three years for caresses and kisses are enough. We would not understand if on January the 29th, Dejager, Gallien, and Burckardt would not be freed.</p>	<p style="text-align: right;">00Aug29b1 From 1977</p>
<p><i>This has been signed by:</i></p> <p>Louis Aragon, Francis Ponge, Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Judith Belladonna docteur Michel Bon, psychosociologue Bertrand Boulin, Jean-Louis Bory, Franois Chatelet, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Colin, Copi, Michel Cressole, Gilles et Fanny Deleuze, Bernard Dort, Franoise d'Eaubonne, docteur Maurice Erne,</p> <p>https://www.ipce.info/ipceweb/Library/00aug29b1_from_1977.htm 1/3</p>	

29/05/2024, 10:52

00Aug29b1 From 1977

psychiatre Jean-Pierre Faye,
docteur Pierrette Garrou,
psychiatre Philippe Gavi,
docteur Pierre-Edmond Gay,
psychanalyste docteur Claire Gellman, psychologue,
docteur Robert Gellman,
psychiatre André Glucksmann,
Félix Guattari,
Daniel Gurin,
Pierre Guyotat,
Pierre Hahn,
Jean-Luc Henning,
Christian Hennion,
Jacques Henric,
Guy Hocquenghem,
docteur Bernard Kouchner,
Franoise Laborie,
Madeleine Lak,
Jack Lang,
Georges Lapassade,
Raymond Lepoutre,
Michel Leyris,
Jean-François Lyotard,
Dionys Mascolo,
Gabriel Matzneff,
Catherine Millet,
Vincent Montail,
Docteur Bernard Muldworf,
psychiatre Négrepont,
Marc Pierret,
Anne Querrien,
Grisldis Ral,
Franois Régault,
Claude et Olivier Revault d'Allonnes,
Christiane Rochefort,
Gilles Sandier,
Pierre Samuel,
Jean-Paul Sartre,

René Schérer,
Philippe Sollers,
Gérard Soulier,
Victoria Therame,
Marie Thonon,
Catherine Valabrgue,
docteur Gérard Valls,
psychiatre Hélène Védrines,
Jean-Marie Vincent,
Jean-Michel Wilhelm,
Danielle Sallenave,
Alain Cuny.

https://www.ipce.info/ipceweb/Library/00aug29b1_from_1977.htm

2/3

Fonte: Le Monde, 1977, disponível em

https://www.ipce.info/ipceweb/Library/00aug29b1_from_1977.htm Acesso em: 24/06/2024.