

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA

LORENA LUANA DIAS DA SILVA

**ESTUPRO E SILENCIAMENTOS EM
O PESO DO PÁSSARO MORTO (2017),
DE ALINE BEI**

RIO GRANDE
2023

LORENA LUANA DIAS DA SILVA

**ESTUPRO E SILENCIAMENTOS EM
O PESO DO PÁSSARO MORTO (2017),
DE ALINE BEI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, Área de Concentração: História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para obtenção do grau de Mestra em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eliane Terezinha do Amaral Campello

RIO GRANDE
2023

Ficha Catalográfica

S586e Silva, Lorena Luana Dias da.
Estupro e silenciamentos em *O peso do pássaro morto* (2017) de
Aline Bei / Lorena Luana Dias da Silva. – 2023.
130 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande –
FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS,
2023.

Orientadora: Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello.

1. Aline Bei 2. O peso do pássaro morto 3. Estupro 4. Autoria
feminina 5. Corpo 6. Silenciamento I. Campello, Eliane Terezinha do
Amaral II. Título.

CDU 821.134.3(81)

Catálogo na Fonte: Bibliotecária Vanessa Ceiglinski Nunes CRB 10/2174



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



No dia vinte e seis de setembro de dois mil e vinte e três, através de videoconferência, realizou-se a defesa de dissertação de mestrado de **Lorena Luana Dias da Silva**, intitulada “**Estupro e silenciamentos em *O peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei***” A sessão foi aberta às catorze horas pela Profa. Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG), orientadora da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação, que também foi composta por: Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel (FURG) e Profa. Dra. Lucilene Canilha Ribeiro (IFSUL). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** a mestranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, a presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

Profa. Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG)

Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel (FURG)

Profa. Dra. Lucilene Canilha Ribeiro (IFSUL)

Às mulheres silenciadas, para elas e por elas dedico este gesto de acolhimento e carinho.

Às escritoras-escrevientes que anunciam na aurora: o raiar de novos dias.

AGRADECIMENTOS

Às minhas mães, Maria Ivone Dias Van Syckel e Sônia Maia dos Santos, pela dedicação e carinho depositados em mim ao longo da vida. Ao meu pai, Lourivaldo Travasso da Silva, pela presença, motivação, pelo riso compartilhado.

Se todas as noites fossem minhas eu te daria: Philippe Cyriaco, porque tu sabes que é de poesia minha vida secreta. Tu sabes. Obrigada meu companheiro amado, pelo amor, dedicação, apoio e carinho. Obrigada por tudo, amo você.

Agradeço às professoras e professores desde o ensino fundamental até aqui. Em especial: Luciana Coronel (FURG), Talita Gonçalves (IFAL), Eleonora Frenkel (UFSC), Mariana Alves (UNIFAP), Gabriela Jardim (FURG), Dulce Cassol Tagliani (FURG), Maria da Graça Amaral (FURG), Antonio Mosquier (FURG), Cláudia Mentz Martins (FURG) e Kelley Baptista (FURG), pela generosidade, pelos abraços, calma, poesia, escuta sensível, dedicação, risos, livros compartilhados, filmes, acolhimento, amorosidade e (inspira)ção.

A vida é tão rara e tão pequena, que eu não posso deixar de passar por ela sem te agradecer Professora Luciana Coronel, não posso deixar de enaltecer a tua generosidade, o teu afeto, o teu abraço em meio ao caos, a tua disposição em sempre me atender, eu nunca vou ter palavras suficientes para dizer o quanto és importante pra mim. Gratidão por existir!

Agradeço à Professora e Poeta Lucilene Canilha Ribeiro que aceitou fazer parte desse momento tão importante na minha vida e na minha trajetória acadêmica, obrigada pela generosidade e carinho.

Agradeço à Isabel Mendes, pessoa amada e querida, que durante todo o mestrado esteve disposta a ouvir e atender as minhas variadas urgências, ansiedades e alegrias. Tenho muita admiração e gratidão por ter tido você ao meu lado ao longo dessa trajetória.

Agradeço aos atendentes, às bibliotecárias e aos bibliotecários da FURG pela atenção e carinho com os livros que serviram para o desenvolvimento dessa pesquisa, em especial: à Naillê de Moraes Garcia e Margaret Basso, que sempre foram muito atenciosas e prestativas no alcance dos livros, até mesmo com aqueles mais difíceis de encontrar.

Agradeço aos restauradores dos livros da FURG, que fazem um trabalho delicado para manterem vivos livros tão raros! Muito obrigada!

Agradeço ao grupo *Literatura, Escrita e Psicanálise*, mediado pelas queridas psicólogas/psicanalistas Barbara Raulino e Giovana Serafini, onde pude conhecer, ouvir e compartilhar leituras preciosas para o desenvolvimento dessa pesquisa. Sou grata pelo nosso encontro, gurias!

Agradeço aos colegas da pós-graduação, em especial às minhas parceiras desde o início dessa trajetória: Ana Karolina Damas, Cristiane Carvalho e Lisiane Andriolli. Guardo cada uma de vocês em um lugar muito especial no meu coração, obrigada por todo apoio, e por Re(existirem)!

Agradeço ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI-FURG), que me concedeu uma bolsa pelo Programa de Ações Afirmativas (PROAAF) a partir de abril de 2022, no segundo ano do mestrado, que viabilizou o desenvolvimento desse trabalho através de um olhar diverso e interseccional.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande por acolher o meu sonho da graduação e da pós-graduação, por ser casa, espaço de formação humana, onde criei laços que guardo sempre comigo.

Agradeço às minhas amigas/irmãs Miriã Diniz da Luz e Ariane Schmidt Peiter pelos incentivos, pela amizade e generosidade. Amo vocês!

Agradeço à Zine Marítimas, ao PPGL-FURG, e a todas as pessoas que apoiaram a compra do computador sem o qual não teria sido possível o desenvolvimento desse trabalho, obrigada por acreditarem em mim e na minha pesquisa.

Agradeço à Camila Alexandrini, pois a escrita une mulheres e que bom conhecer mulheres que incentivam outras mulheres! Sou grata também por conhecer os projetos: *Fora da asa e todasescrevemos*.

Agradeço às escritoras Auritha Tabajara, Bell Puã e Constância Guimarães, por apoiarem o minicurso *Literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres* que ministrei em 2021; agradeço aos apoiadores e apoiadoras desse minicurso: Paula Liaroma, Rubelise Machado, Ana Karolina, Elizabeth Farias, Miriã Diniz, Amanda Bueno, Cláudia Borges, Giliard Ávila Barbosa e Antônio Mousquier,

Agradeço ao Centro de Apoio Psicológico (CAP), da FURG, pela escuta sensível em todos os momentos. Em especial agradeço ao psicólogo Talles e a psicóloga Camilla que me acompanharam durante o processo de escrita e entrega desse trabalho, muito obrigada por toda atenção.

Agradeço à minha querida orientadora, Prof^a. Dr^a. Eliane Campello, pela confiança, por aceitar me orientar com a certeza de que sim, eu conseguiria chegar ao fim desse ciclo.

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Eurídice Figueiredo pela generosidade e por ter me acolhido na disciplina *Escritas de autoria feminina: por uma crítica feminista*, ministrada em 2021, de forma remota.

Agradeço ao Dante, companheiro que fala com olhos e acolhe com patinhas, amor que me acompanha desde o isolamento social proporcionado pela COVID-19: te adotaria de novo, outra vez, te amo.

Agradeço à todas as mulheres que conheci ao longo desse trabalho: poetisas, professoras, escritoras, bibliotecárias, psicólogas, médicas, atrizes, bailarinas, cantoras, revisoras, mães, filhas, avós, netas, tias do RU, vizinhas, agradeço pela força e por ajudarem esse trabalho a nascer.

Agradeço à Aline Bei, que em um momento tão difícil me permitiu pensar sobre a Literatura escrita por mulheres como “pulsão”, “vida”, “corpo nutrido pela palavra”, e eu acrescento pela esperança. Agradeço às escritoras que acreditam, mesmo com todas as intempéries, em dias sem medo!

Às mulheres que vieram e que virão, aos leitores e leitoras, obrigada!

E quando, é noite, sempre,
uma tribo de palavras mutiladas
busca asilo em minha garganta,
para que não cantem eles,
os funestos, os donos do silêncio.

(Alejandra Pizarnik, trad: Nina Rizzi)

imaginar o mundo

deve ser mais bonito mesmo.

(Aline Bei)

RESUMO

O presente trabalho tem como *corpus* de análise o romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei. A partir da crítica literária feminista e da literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres, essa dissertação tem como principal objetivo analisar e refletir criticamente sobre a representação do estupro na literatura de autoria feminina a fim de compreender de que forma essas representações viabilizam debates emergentes sobre a violência sexual dentro e fora da literatura, e como o estupro é uma expressão de poder e dominação do corpo das mulheres. Para tanto, constituem o principal aporte teórico e crítico dessa pesquisa os trabalhos desenvolvidos por Rita Terezinha Schmidt (2020), Eurídice Figueiredo (2020), Suely Carneiro (2011), Lélia Gonzalez (2020), Angela Davis (2016), Tatiana Salem Levy (2021), Adriana Negreiros (2021), Conceição Evaristo (2006), Constância Lima Duarte (2003), dentre outras, a respeito da autoria feminina e da formação cultural do Brasil. Esse trabalho considera a dimensão histórica, literária e política da utilização do estupro em contextos sociais distintos, onde as mulheres sempre tiveram o corpo violentado.

PALAVRAS-CHAVE: Aline Bei; *O peso do pássaro morto*; Estupro; Autoria feminina; Corpo; Silenciamento.

RESUMEN

Este trabajo tiene como *corpus* de análisis la novela *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei. Partiendo de la crítica feminista y de la literatura brasileña contemporánea escrita por mujeres, esta disertación tiene como principal objetivo el análisis y la reflexión crítica acerca de la representación de la violación en la literatura escrita por mujeres, para comprender cómo esto permite que surjan debates sobre la violencia sexual adentro y afuera de la literatura, y cómo la violación es una expresión de poder y dominación del cuerpo femenino. Por lo tanto, la principal contribución teórica y crítica de esta investigación son los trabajos desarrollados por Rita Terezinha Schmidt (2020), Eurídice Figueiredo (2020), Suely Carneiro (2011), Lélia Gonzalez (2020), Angela Davis (2016), Tatiana Salem Levy (2021), Adriana Negreiros (2021), Conceição Evaristo (2006), Constância Lima Duarte (2003), entre otras, sobre la autoría femenina y la formación cultural del Brasil. Este trabajo considera la dimensión histórica, literaria y política del uso de la violación en distintos contextos sociales, donde las mujeres siempre han visto violados sus cuerpos.

PALABRAS CLAVE: Aline Bei; *O peso do pássaro morto*; Violación; Autoría femenina; Cuerpo; Silenciamiento.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse le roman *O peso do pássaro morto* (2017), d'Aline Bei. En s'appuyant sur la critique littéraire féministe et la littérature brésilienne contemporaine écrite par des femmes, l'objectif principal de cette thèse est d'analyser et de réfléchir de manière critique à la représentation du viol dans la littérature féminine. En outre, il s'agit de comprendre comment ces représentations permettent des débats émergents sur la violence sexuelle à l'intérieur et à l'extérieur de la littérature et comment le viol est une expression de pouvoir et de domination du corps des femmes. À cet égard, la principale contribution théorique et critique de cette recherche est le travail développé par Rita Terezinha Schmidt (2020), Eurídice Figueiredo (2020), Suely Carneiro (2011), Lélia Gonzalez (2020), Angela Davis (2016), Tatiana Salem Levy (2021), Adriana Negreiros (2021), Conceição Evaristo (2006), Constância Lima Duarte (2003), entre autres, sur l'écriture-femme et la formation culturelle du Brésil. Ce travail considère la dimension historique, littéraire et politique de l'utilisation du viol dans différents contextes sociaux, où les femmes ont toujours eu le corps violenté.

MOTS-CLÉS: Aline Bei; *O peso do pássaro morto*; Viol; Écriture-femme; Corps; Effacement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ROMPIMENTOS A PARTIR DA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES.....	17
1.1 OS SILÊNCIOS GRITAM.....	18
1.2 A FORMA DAS AUSÊNCIAS.....	31
1.2.1 AOS 8.....	40
1.3 NÃO TIVE CORAGEM PRA DIZER ESTUPRO.....	47
1.4 3.1AOS 17.....	68
2 MARCAS DA VIOLÊNCIA SEXUAL.....	77
2.1 O QUE SOBRA NA/DA MULHER DEPOIS DO ESTUPRO?.....	78
2.2 APÁTICA MATERNIDADE RESULTANTE DA DOR.....	92
2.3 AOS 52.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS: RETOMADA.....	108
REFERÊNCIAS.....	116

INTRODUÇÃO

A Literatura Brasileira Contemporânea escrita por mulheres se tornou o meu principal interesse de pesquisa ainda no curso de Letras Português/Espanhol e suas respectivas literaturas, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Em 2017, a obra *Um útero é do tamanho de um punho* (2013), da poeta Angélica Freitas¹, permitiu discussões importantes em torno das diferentes representações do útero arraigadas em preconceitos estabelecidos nos âmbitos sociais, religiosos e culturais.

Na minha trajetória acadêmica, o encontro com a autoria feminina aconteceu na pesquisa e na extensão universitária coordenada pela professora Prof.^a Dr.^a Luciana Paiva Coronel² com o projeto *A margem em evidência: gênero, etnia e sociedade na literatura brasileira contemporânea*. Em 2017, conheci o movimento político-literário dos *slams*³, que ainda acontecem nas ruas de diversas cidades brasileiras. Nesse contexto, evidencio o livro *Negra, nua e crua* (2016), da poeta, *slamer*, agitadora cultural Mel Duarte. No livro, o poema “Verdade seja dita”⁴ menciona a violência sexual que nós mulheres podemos sofrer.

A escritora Adelaide Ivánova⁵ publica em 2017 o livro *O Martelo*, pelo qual recebeu o Prêmio Rio de Literatura em 2018. Ivánova apresenta poemas sobre o estupro normatizado na nossa sociedade, além do tratamento desrespeitoso e insensível dado às vítimas que denunciam nas delegacias de polícia. A partir dessas primeiras leituras, pude constatar a recorrência da agressão sexual na Literatura Brasileira Contemporânea escrita por mulheres. Desse modo, a temática e a literatura de autoria feminina brasileira foram as minhas primeiras certezas para o desenvolvimento do mestrado.

1 Angélica Freitas nasceu em 1973, na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Publicou, entre outros, os livros de poesia *Rilke Shake* (2007), *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), ambos pela Cosac Naify e, também, pela Companhia das Letras. A última publicação da autora foi o livro de poemas *Canções de Atormentar* (2020). Suas obras já foram traduzidas na Argentina, Espanha, México, Estados Unidos, Alemanha e França.

2 Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP/2004), é professora da área de Literatura Brasileira e do Programa de História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande. Faz parte do GT Literatura Brasileira Contemporânea da ANPOLL. Tem experiência nas áreas de História e Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, literatura de periferia, vozes marginais, escritos do cárcere, literatura e ditadura.

3 Conforme a definição da Roberta Estrela D’Alva, “Os *poetry slams*, ou simplesmente *slams*, são batalhas de poesia falada que surgiram na década de 1980 nos Estados Unidos e hoje se estabeleceram como uma das mais democráticas formas de poesia performática em todo o mundo. A ideia do formato *poetry slam* é a de democratizar o acesso à poesia, devolvendo-a novamente às pessoas, a partir de um jogo cênico no qual, como em todo jogo, a torcida, a emoção e o senso de participação fazem parte do encontro” (2011, p. 125)

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVbtgOn1CPM&t=103s>. Acesso em: 14. jul. 2023.

⁵ É jornalista, fotógrafa, poeta, escritora e tradutora, nascida em Recife, em 1982. Lançou os livros *autotomy* (Pingado-Prés, 2014), *Polaróides* (Cesárea, 2014), dentre outros. Vive e trabalha entre Colônia e Berlim, na Alemanha.

Em 2020, vivemos a pandemia trancadas em casa e estávamos em um contexto de desesperança e aflição. A minha formatura do curso superior foi adiada para o ano seguinte. Diante desse cenário de incertezas, tivemos que nos adaptar aos ambientes virtuais, que possibilitaram outros tipos de interação. Nesse contexto, assuntos como luto, melancolia, solidão, medo e fome foram frequentemente debatidos nas redes sociais.

O Museu da Língua Portuguesa⁶ (SP) iniciou uma sequência de *lives*, nas quais escritoras eram convidadas para conversar sobre temas que giravam em torno da pandemia. Foi em uma dessas *lives* que ouvi pela primeira vez a autora Aline Bei. Ela conversou sobre luto e perdas, temas presentes no seu romance de estreia. Posteriormente, recebi uma mensagem no *facebook* da própria autora oferecendo o livro para comprar.

No romance *O peso do pássaro morto* (2017), a escritora trabalha o poema e a prosa em um mesmo espaço. A prosa não repele o poema, mas eles convergem, dialogam e possibilitam que o público leitor veja a narrativa se mover. O modo de narrar imprimi outro olhar para o romance contemporâneo escrito por mulheres e contribui para a renovação da Literatura Brasileira. O romance de Bei é constituído de idades específicas da narradora, a continuidade da vida linear-automatizada é rompida pelas ausências anunciadas pelas idades. Aos oito anos, a narradora perde a melhor amiga Carla e o vizinho seu Luís, aos dezessete ela sofre violência sexual, aos dezoito concebe o filho Lucas, aos vinte oito anos a narradora trabalha como secretária, aos trinta e sete anos ela encontra o cachorro Vento a caminho de visitar o filho Lucas em Ouro Preto (MG). Aos quarenta e oito, a narradora participa do noivado do filho, aos cinquenta anos ela muda de casa, por fim, e aos cinquenta e dois anos de idade ela morre sozinha. Para o desenvolvimento desse trabalho considero principalmente as idades “aos 8”, “aos 17” porque nelas a narradora sofre as primeiras perdas, e é estuprada, respectivamente. Nessas idades ocorrem fatos decisivos que marcam a vida da narradora, e a forma fragmentária das idades expõe a importância desses eventos traumáticos, e como é possível ter o restante da vida afetada por eles. Esses acontecimentos são pontos de partidas que ecoam ao longo do romance, e “aos 52 anos” é o fim do ciclo, onde a narradora se desprende do mundo.

A forma da prosa poética utilizada pela autora é um dos aspectos do romance que revela o vazio interior da protagonista. As páginas em branco me levaram a elaborar as seguintes questões: “Qual a relação entre a forma poética⁷ do romance com a narração do estupro?”,

⁶ *Live* promovida pelo Museu da Língua Portuguesa explora relações entre Luto e Melancolia. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/live-explora-relacoes-entre-luto-e-literatura/>. Acesso em: 24 jan. 2023.

⁷ No subcapítulo 1.2 intitulado *A forma das ausências* explicito esse aspecto presente no romance de Bei.

“Como o trauma é vivenciado pela narradora?”, “É possível reconstruir o corpo depois do estupro?”. Diante desses questionamentos, elegi como *corpus* de análise para o aprofundamento das investigações sobre a violência sexual cometida contra as mulheres o romance *O peso do pássaro morto* (2017). No artigo “O estupro em duas narrativas de autoria feminina” (2021), as pesquisadoras afirmam (PEREIRA; ARRUDA, 2021, p. 158):

Da multifacetada literatura produzida por mulheres do final do século XX, chegamos às autoras contemporâneas, que têm realizado uma atividade literária de resistência, com temas pouco abordados antes, como a violência e o estupro. O corpo tem sido mote para as escritas do feminino, numa construção discursiva em que a linguagem literária ganha contornos atuais e polêmicos.

No referido artigo, as pesquisadoras expõem o percurso literário de mulheres e de que forma a violência sexual aparece no romance contemporâneo de autoria feminina. As narrativas de estupro foram publicadas inicialmente a partir da ótica e da escrita de homens. A pesquisadora Camila Costa, com a dissertação intitulada “As narrativas de estupro: a representação da violação feminina em *Capitães da areia* e *Terra sonâmbula*” (sic) (2019) conclui que (2019, p. 145) “Ambas as narrativas relatam, em diferentes projeções, uma mesma realidade de violência”. Em contrapartida, o trabalho “Gatilho-Literatura: As narrativas de estupro na ficção de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto” (2019) desenvolvido pela pesquisadora Karine Mathias Döll (2019), analisa romances brasileiros contemporâneos escritos por mulheres e identifica outras formas de narrar o estupro a partir das narradoras, onde segundo a pesquisadora (2019, p. 114) “[...] a retórica do estupro é a mesma independente de quem sejam os estupradores e o contexto no qual estejam inseridos”. A agressão sexual sofrida pelas mulheres ressoa dentro e fora da Literatura Brasileira Contemporânea e a considero um tema emergente.

O romance de Aline Bei tem sido objeto de pesquisas sobre luto, melancolia, depressão e suicídio, como no artigo “A cura não existe: depressão, melancolia e suicídio no romance *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei” (2020). Nesse referido artigo, a representação do estupro não foi analisada dentro das perdas que a protagonista sofre, segundo os autores (ESTEVES; SANTOS, 2020, p. 115): “Claro que o machismo e o estupro tiveram sua importância na trama e desenvolvemos como tudo isso foi organizado, mas optamos por ir além e tratar da interioridade da personagem, algo que sempre nos chamou mais atenção por seu teor melancólico e depressivo”. Para analisar o teor melancólico e depressivo da protagonista, os

autores consideram apenas a carta escrita pela protagonista ainda na infância, antes de sofrer o estupro.

O tema da maternidade presente na obra é explorado na tese “Nada é natural na natureza: a construção narrativa do sujeito-mãe na Literatura Brasileira Contemporânea escrita por mulheres” (2021), da Doutora Ariane Ávila Neto de Farias, que ao analisar o romance de Bei afirma (2021, p. 156): “Na realidade, ela sabe, desde o momento do seu parto, que sua vida sofreu uma mudança que a impediu de realizar os sonhos, já que ela tinha uma criança para criar”. As mudanças na vida da protagonista são intensificadas após o parto, ela vive os sentimentos de decepção e tristeza causados pela desistência dos sonhos, como, por exemplo, o de ser aeromoça.

No ensaio “Poética da rememoração: o processo criativo de *O peso do pássaro morto*” (2021), a professora e pesquisadora Elisabete Alfed investiga a linguagem singular e as estruturas poéticas do romance; conforme a pesquisadora (2021, p. 1) “Em *O peso do pássaro morto*, a experimentação realiza-se pela opção estética, a escrita híbrida – nem poema, nem prosa –, que vai ao encontro de uma violação sofrida pela protagonista-narradora é encenada no corpo da escrita que não se contenta em ser apenas prosa”. A professora Elisabete apresenta importantes reflexões sobre o processo criativo em diálogo com a recepção da obra por parte dos leitores e leitoras, (2021, p. 56) “A ação comunicativa coloca o processo da criação e, posteriormente, a obra em circulação no sentido das relações dialógicas desencadeadas”.

Diante desse mapeamento inicial, proponho-me a analisar a representação do estupro sofrido pela narradora-protagonista inominada de *O peso do pássaro morto* (2017) aos dezessete anos de idade e as reverberações da violência sexual a partir dos reflexos psicológicos na narrativa escrita pela autora brasileira contemporânea Aline Bei. A escolha pelo tema também se justifica pelo aumento dos casos de violência dos homens contra as mulheres no nosso país, principalmente durante o isolamento social⁸.

Os objetivos dessa pesquisa qualitativa pretendem demonstrar como a estrutura poética do romance contribui para os estudos literários das narrativas de estupro, além de refletir sobre as consequências da maternidade indesejada na vida da protagonista. Como referencial

8 Mesmo antes da existência da Covid-19, a violência doméstica já era uma das maiores violações dos direitos humanos. Nos 12 meses anteriores, 243 milhões de mulheres e meninas (de 15 a 49 anos) em todo o mundo foram submetidas à violência sexual ou física por um parceiro íntimo. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/noticias/violencia-contra-as-mulheres-e-meninas-e-pandemia-invisivel-afirma-diretora-executiva-da-onu-mulheres/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

metodológico utilizo os princípios e conceitos fundamentais da crítica literária feminista enquanto um dos caminhos possíveis para pensar a literatura de autoria feminina e também como espaço de discussões em torno da violência cometida pelos homens contra as mulheres. O arcabouço teórico é construído a partir dos estudos literários, culturais, históricos e historiográficos desenvolvidos, em sua maioria, por pesquisadoras.

Um dos procedimentos metodológicos para o desenvolvimento desse trabalho é a apreciação de diferentes obras literárias de autoria feminina que tematizam o estupro, como por exemplo: *Vista Chinesa* (2021), de Tatiana Salem Levy; *E se eu fosse puta* (2016), de Amara Moira. Desse modo, os poemas “Brasil” (2018), “Verdade seja dita” (2017) e “a porca” (2017) das autoras Eliane Potiguara, Mel Duarte e Adelaide Ivánova são referenciados ao longo da dissertação, tendo em vista a proposta transdisciplinar desse trabalho a fim de repensar o crime do estupro enquanto um debate histórico-social-político-literário que é presente em diversas formas de arte. O recorte utilizado para o desenvolvimento dessa pesquisa se refere ao estupro cometido pelos homens contra as mulheres.

No primeiro capítulo, abordo os estudos literários voltados à escrita de mulheres, dando ênfase à prosa poética de Aline Bei, enquanto um espaço interpelado pela dor que comove e sufoca o branco das páginas. Em seguida, contextualizo a cultura do estupro a partir de leituras comparadas sobre os silêncios que atingiram e ainda atingem de forma violenta a vida das mulheres.

No segundo capítulo, evidencio os debates em torno das consequências psicológicas resultantes do estupro, desde o trauma, os julgamentos, a culpa, a tristeza, a depressão até o aborto e a gravidez indesejada. As conclusões propõem a continuidade dos debates que emergem da literatura e permeiam a nossa vida em sociedade. Proponho assim, uma reflexão crítica sobre a cultura do estupro com a esperança de que ela não se perpetue.

1 ROMPIMENTOS A PARTIR DA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES

Neste capítulo, me debruço sobre o importante papel da crítica literária feminista, que questiona o silêncio imposto às mulheres não apenas nos espaços públicos de poder, mas sobretudo na literatura. Nesse sentido, exponho as ondas do feminismo, que foram marcadas por enfrentamentos que inauguraram outras perspectivas possíveis para as mulheres no Brasil.

No subcapítulo 1.1 “Os silêncios gritam” evidencio o trabalho das pesquisadoras, professoras e escritoras brasileiras que fundamentaram uma reescrita da história cultural do Brasil a partir de medidas efetivas no que foi denominado o “resgate” das escritoras. Dessa maneira, é sempre importante reconhecer o trabalho desenvolvido pela Editora Mulheres, que teve como principal coordenadora e organizadora a Prof.^a Dr.^a Zahidé Muzart.

No subcapítulo 1.2 “A forma das ausências” referencio os romances: *Meu corpo ainda quente* (2020), de Sheyla Smanioto; *Água viva* (1995), de Clarice Lispector para compreender os deslocamentos apreendidos pela literatura escrita por mulheres enquanto uma necessidade de romper e fissurar estruturas homogêneas do gênero romanesco desde a estrutura formal até os temas atrelados às diferentes violências sofridas pelas mulheres. Após essa contextualização, abordo a forma estética do romance de Aline Bei.

No subcapítulo 1.3 “Não tive coragem pra dizer estupro” aprofundo e contextualizo a cultura do estupro, já que a agressão sexual é presente na formação do imaginário ocidental como, por exemplo, no mito de Medusa, nos contos de fadas, especificamente no conto *Sol, Lua e Tália*, do escritor Giambattista Basile (2018). Além disso, realizo alguns comentários sobre as narrativas de estupro presentes nas obras *A guerra não têm rosto de mulher* (2013), da escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch e *A mulher de pés descalços* (2017), da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga, para identificar o estupro como arma de guerra. Em seguida, adentro nas representações do estupro vinculadas aos espaços midiáticos enquanto sexualidade normatizada para, então, analisar a narrativa de estupro do romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei.

1.1 OS SILÊNCIOS GRITAM

No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril.

(Michelle Perrot)

Homens e mulheres tiveram e ainda têm experiências culturais distintas. O silenciamento imposto às mulheres se estende a instâncias sociais, históricas, políticas, bem como à ausência delas na história da literatura. A cultura dominante foi fundada a partir da perspectiva e da experiência dos homens, que foi considerada humana-universalizante. Nesse sentido, Joan Scott (1995, p. 73) repensa a construção histórica a partir de um gênero não masculino: “[...] incluir a experiência das mulheres e dela dar conta dependia da medida na qual o gênero podia ser desenvolvido como uma categoria de análise”. Na análise histórica, a partir das mulheres, se evidencia a possibilidade de romper com um imaginário atrelado apenas aos homens (1990, p. 75),

[...] o termo "gênero" torna-se uma forma de indicar "construções culturais" - a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres [...].

Nesse sentido, a história deve contemplar definições plurais de gênero. Por isso, Scott acentua que gênero se refere às relações sociais nas quais indivíduos e grupos atuam. Para a professora Norma Telles⁹, (1992, p. 50), “Gênero é uma categoria, um modo de fazer distinções entre pessoas; uma construção cultural que classifica com base em traços sexuais, expandindo-se por representações e linguagens”. A reelaboração da cultura acontece a partir de importantes eventos histórico-sociais, especificamente o feminismo que marca uma mudança importante na sociedade. Autores como Homi K. Bhabha (1998), que se debruçam sobre as mudanças culturais, compreende o feminismo enquanto uma reapresentação subversiva política que desvela identidades apagadas, quando afirma (1998, p. 53): “Dentro do feminismo, há de novo uma diferença marcante de ênfase entre a tradição psicanalítica/semiótica e a articulação

⁹ Norma Telles possui formação na encruzilhada de vários campos: o bacharelado foi em História, na USP; o Mestrado em Antropologia, na PUC-SP, onde também fez Doutorado centrado na pesquisa sobre escritoras brasileiras do século XIX.

marxista de gênero e classe através de uma teoria de interpelação cultural e ideológica”. Os movimentos feministas contribuem para a reflexão que vai do gênero até a organização social dominante, alicerçada em posições econômicas de poder, ou seja, nos feminismos a preocupação é também reconhecer as diferenças ideológicas. Para a professora Constância Lima Duarte¹⁰ (2003, p. 152) “O feminismo poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo”.

No Brasil, o movimento feminista inicia no século XIX com a luta das mulheres brancas da classe alta pelo direito de ler e escrever, destacando-se a pernambucana Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nascida no Rio Grande do Norte, na cidade de Papari, em 12 de outubro de 1810. Antes, Nísia se chama Dionísia Gonçalves Pinto; a escolha pelo sobrenome Floresta faz referência ao nome do sítio onde a escritora nasceu. O primeiro livro de Nísia Floresta foi *Direito das mulheres e injustiça dos homens*¹¹, publicado em 1832, considerado texto fundante do feminismo no Brasil.

É importante mencionar a participação das irmãs Revocata Heloísa de Melo (nasceu em Porto Alegre (RS), em 1853 e faleceu em Rio Grande (RS), em 1945 e Julieta de Melo Monteiro (nasceu em Rio Grande (RS), em 1855 e faleceu na mesma cidade, em 1928), foram proprietárias do jornal “Corymbo”, publicado na cidade do Rio Grande entre os anos de 1883 e 1944, com alguns intervalos e periodicidade, que variou entre semanal e mensal. As irmãs escreveram poesia, contos e peças teatrais também para o periódico “Escrínio” (1893), periódico que teria tido um lançamento simultâneo nas cidades do Rio Grande e em Bagé, ambas no interior do estado do Rio Grande do Sul (RS). A imprensa feminina¹² ampliou debates

10 Constância Lima Duarte é pesquisadora vinculada ao Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade – NEIA e ao Centro de Estudos Literários e Culturais – CELC da UFMG. Além de coordenadora do grupo interinstitucional de pesquisa “Mulheres em Letras”. É autora, entre outros, de *Nísia Floresta, vida e obra* (2.ed., 2008), *Dicionário de escritores mineiros* (2010) e *Imprensa feminina e feminista no Brasil* (2016). Além de organizar inúmeras publicações, é responsável pelo resgate e reedição do livro pioneiro de Nísia Floresta, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (3. ed., 1989).

11 Sobre esse livro, as pesquisadoras Ana Olga Oliveira e Maria Martins afirmam que “Seria bastante pertinente que Nísia Floresta escolhesse o tratado de Wollstonecraft como a fonte de sua primeira obra publicada. Uma tradução livre permitiria abordar esse tema tão relevante aos anseios feministas da escritora brasileira. *Direitos* passou a ser considerado um dos textos precursores do feminismo no Brasil, servindo para ilustrar, como afirmou Raquel de Queiroz, a audácia do pioneirismo feminino de Nísia Floresta” (OLIVEIRA; MARTINS, 2012, p. 28).

12 Se concebermos como imprensa feminina aquela que é produzida por mulheres e que tem como alvo o público feminino, uma das precursoras desse jornalismo no Rio Grande do Sul, particularmente na cidade do Rio Grande, foi Julieta de Melo Monteiro (1855-1928) como proprietária e redatora do jornal “Violeta”. Aos 23 anos de idade, ela publica em 1878, o jornalzinho “Violeta”: “Periódico Literário, Crítico e Instrutivo” (GAUTÉRIO, 2015, p. 149).

em torno da mulher ainda no ambiente doméstico. A terceira onda do feminismo é motivada pelo direito ao voto e acontece por volta dos anos 1970. A professora Constância Lima Duarte (2003) considera essa onda mais jornalística do que literária. Nesse contexto, o país passa por uma transição, e o presidente Marechal Deodoro da Fonseca estabelece discussões políticas para viabilizar novas leis no país, porém o voto feminino ficou de fora, para a professora Rosa Cristina Hood Gautério (2015, p. 272):

O voto feminino tinha o esteio de alguns congressistas, porém, argumentos que se pautavam na incapacidade intelectual feminina e o catecismo invocados por alguns convenceram a grande maioria do congresso. Em razão disso, a primeira constituição republicana do país ignorou o direito de voto às mulheres, frustrando as expectativas das defensoras do sufrágio.

O direito ao voto das mulheres brasileiras é uma conquista recente que aconteceu primeiramente no estado do Rio Grande do Norte¹³, em 25 de outubro de 1927. A bióloga paulista Bertha Lutz (1894-1976) foi uma das principais lideranças pelo direito ao voto feminino. Na literatura brasileira, destaca-se a escritora Gilka Machado¹⁴ (1893-1980), que publicou em 1918 o livro *Meu glorioso pecado*¹⁵. Sobre essa escritora, a pesquisadora Constância Lima Duarte afirma que (2003, p. 163) “Como poucas escritoras de seu tempo, Gilka promoveu a ruptura dos paradigmas masculinos dominantes e contribuiu para a emancipação da sexualidade feminina”.

Para Duarte, na quarta onda do feminismo, a literatura brasileira de autoria feminina se posiciona diante de questões políticas, especificamente contra a ditadura militar vigente no país, e ocorrem reivindicações sobre a sexualidade das mulheres. Nesse contexto, em 1973, a jornalista Carmem da Silva (1919-1958), que nasceu em Rio Grande (RS), comemora dez anos da coluna “A arte de ser mulher”, da revista “Claudia”. Sobre isso, Comba Marques Porto (2015, p. 180), escreve: “[...] em páginas onde somente se falava em receitas de bolo, tricô,

13 Os 80 anos do voto de saias no Brasil – TRE RN. Disponível em: <https://www.tre-rn.jus.br/o-tre/centro-de-memoria/os-80-anos-do-voto-de-saias-no-brasil-tre-rn>. Acesso em: 23 jan. 2023.

14 “Gilka Machado nasceu no Rio de Janeiro (1893-1980). O conflito entre o carnal e o espiritual ou o sensualismo e a castidade, inerentes à imagem dual, tradicionalmente atribuída à mulher, Gilka Machado assume com desassombro o amor erótico, “pecador”, em corajoso desafio aos preconceitos que levaram a sociedade da época a hostilizá-la. Uma simples leitura de seus poemas, na ordem sucessiva de publicação, torna evidente a evolução ético-existencial-estética da autora, cf”. COELHO (1995, p. 56).

15 “A palavra pecado, no hebraico e no grego comum (em hebr. *hhatá*; em gr. *hamartáno*), significa ‘errar’, no sentido de errar ou não atingir um alvo, ideal ou padrão. Em latim, o termo é vertido por *peccátu*. De acordo com Santo Agostinho, o pecado ‘é uma palavra, um acto ou um desejo contrário à Lei eterna’, causando por isso ofensa a Deus e ao seu amor. Logo, o pecado é um ato mau e ‘abuso da liberdade’, ferindo assim a natureza humana” (GRANTHAM, 2016, p. 130).

modas e puericultura começou-se a se falar de sexo, relações humanas, promoção social da mulher”.

Na década de 1970, é publicado no Brasil o livro de poemas *Sumidouro* (1977), de Olga Savary¹⁶ (1933-2020) e o romance *As meninas* (1976), de Lygia Fagundes Telles¹⁷ (1918-2022). A escritora Olga Savary é uma das mais importantes escritoras brasileiras no que se refere à poesia erótica. Os poemas de *Sumidouro* dizem respeito aos quatro elementos da paixão a partir do corpo da mulher, como é possível identificar no poema “a água”:

Se enovela pelas pernas
Em fio de vigor espiralado
Sobre o ventre e alto das coxas.
O orgasmo é quem mede forças
Sem ter ímpeto contra a água (SAVARY, 1977, s/p)

Savary busca através da poesia desvelar o prazer das mulheres que foi por muito tempo ignorado tanto pelos homens quanto pela poesia escrita por homens. A imagem recorrente da água na poesia de Olga Savary constitui a necessidade da construção subjetiva e identitária da mulher que deseja/quer/pode sentir prazer. Conforme a professora Nelly Coelho (1995, p. 50): “Por ser a mulher, inquestionavelmente, o objeto-eixo, o núcleo geratriz da grande revolução sexual que se vem processando na sociedade do nosso século, o estudo da poesia feminina (ou da literatura em geral escrita pela mulher) vem assumindo uma importância chave para a possível compreensão dessa revolução que atinge a própria base da sociedade”. Olga Savary e Gilka Machado são exemplos de escritoras que rejeitam a objetificação do corpo feminino e através de suas produções literárias reconhecem a pulsão erótica-sexual enquanto sentimentos legítimos pertencentes também às mulheres.

Na gestão violenta do general Emílio Garrastazu Médici, a escritora brasileira Lygia Fagundes Telles publica, durante a ditadura militar no Brasil, o romance *As meninas* (1^a. ed. 1973/1976). Nesse romance, as amigas Lia, Lorena e Ana Clara, vivem em um pensionato

16 Olga Savary nasceu em Belém (PA), em 1933, e morreu em Teresópolis, em 2020. Poeta, tradutora e ficcionista, estreou com o livro *Espelho provisório* em 1970, recebendo no ano seguinte o prêmio Jabuti de Autora Revelação. Em 1977, conquistou o prêmio de Poesia concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. Sua obra compreende os livros *Altaonda* (1979), *Magma* (1982) e *Linha-d'água* (1987), entre outros.

17 Nasceu em São Paulo e passou a infância no interior do Estado, onde o pai, o advogado Durval de Azevedo Fagundes, foi promotor público. A mãe, Maria do Rosário (Zazita), era pianista. Depois do curso Fundamental, a escritora ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da Universidade de São Paulo, onde se formou. Ainda na adolescência se manifestou a paixão, ou melhor, a vocação para a literatura, incentivada pelos seus maiores amigos, os escritores Carlos Drummond de Andrade e Erico Verissimo. Contudo, mais tarde, a escritora viria a rejeitar seus primeiros livros porque, em sua opinião, “a pouca idade não justifica o nascimento de textos prematuros, que deveriam continuar no limbo”. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>. Acesso: 11 abr. 2023.

coordenado por freiras e elaboram formas de enfrentar o momento turbulento que o país vive. A personagem Ana Clara sofre estupro cometido pelo dentista chamado por ela de Dr. Algodãozinho, essa violência fica evidente na seguinte passagem (1976, p. 30):

Então ele disse que precisava arrancar os quatro dentinhos da frente porque estavam perdidos que é que adiantava ficar com aqueles dentinhos perdidos. Comecei a chorar e ele me consolava alisando o guardanapo que prendeu no meu pescoço [...] Enxuguei as lágrimas no guardanapo sentindo na nuca o frio da correntinha que me beliscava a pele não era uma correntinha igual a sua Max. Ou igual a de Lorena com seu coraçãozinho de ouro. Aquela era escura e prendia um guardanapo que tinha uma mancha de sangue numa das pontas. O sangue endurecido. O fecho machucava meu pescoço principalmente depois que ele começou a alisar o guardanapo com mais força enquanto repetia a beleza que a ponte ia ficar. Mais perto o cheiro de cerveja e mais perto o olhinho azul como conta por detrás do vidro sujo dos óculos. A mão gelada e fala quente mais rápida mais rápida a ponte. A ponte. Fechei a boca, mas ficou aberta a memória do olfato [...].

Ana Clara é chamada de Ana Turva por conta do excessivo uso de drogas para que ela pudesse esquecer ou fugir das memórias permeadas por cheiros e sofrimentos resultantes das inúmeras violências sofridas. Ana, assim como a mãe, fica à margem, sem conhecer outra realidade que não a dor, morre grávida e envenenada por overdose. O corpo de Ana também foi abandonado pelas próprias amigas Lorena e Lia. Em 1970, a escritora Lygia Fagundes Telles abordava a violência sexual cometida pelos homens por meio de vozes interpeladas e sobreposições de imagens em um romance que expressa descontentamento frente ao regime ditatorial da época.

Nesse contexto, a crítica literária feminista, que surgiu nos Estados Unidos e na Europa a partir dos anos 1960 e 1970, permitiu uma difusão maior do processo de desconstrução dos padrões literários, em que as mulheres, até então silenciadas e marginalizadas, foram impulsionadas a repensar o campo literário e a lançar questionamentos sobre os discursos dominantes. Ao longo dos anos 1980 a crítica feminista inaugurada por Elaine Showalter chega ao Brasil via movimentos articulados por mulheres nos centros universitários brasileiros. De acordo com a professora Constância Lima Duarte (2003, p. 167),

No final da década de 1970 e ao longo dos anos 1980, um movimento muito bem articulado entre feministas universitárias, alunas e professoras, promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher, tal como ocorria na Europa e nos Estados Unidos, e sua legitimação diante dos saberes acadêmicos, através da criação de núcleos de estudos, da articulação de grupos de trabalho e da organização de congressos, colóquios e seminários para provocar a saudável troca entre as pesquisadoras.

No Brasil, a crítica literária feminista proporcionou o resgate da autoria feminina. Segundo a professora e pesquisadora Rita Terezinha Schmidt¹⁸ (2002, p. 109), “[...] o resgate da autoria feminina ocorreu através da recuperação e da visibilidade de obras excluídas da literatura formal e marginalizadas pela historiografia literária”. O importante trabalho desenvolvido pela professora e pesquisadora Zahidé Muzart¹⁹ (1939-2015), com a criação da Editora Mulheres²⁰ em 1995, promoveu o ressurgimento de escritoras e de obras literárias de autoria feminina do século XIX. A Editora Mulheres preencheu o vazio imposto às escritoras e demonstrou que o fato delas estarem confinadas ao ambiente doméstico não impossibilitou o grito dado por elas através da escrita, da literatura. Conforme a apresentação intitulada “Do vazio e do silêncio”, escrita por Nara Araújo²¹ (1945-2009), no primeiro volume da antologia *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, organizado por Zahidé Muzart e publicado em 1999 (1999, p. 14),

A obra pertence igualmente à tendência de uma crítica feminista interessada no estabelecimento de uma tradição literária escrita por mulheres: uma literatura própria. Porém, vai mais além desse propósito, pois, ao mesmo tempo em que contribui para a história da escritura feminina no Brasil, participa da (re)escritura de sua história cultural.

18 Rita Terezinha Schmidt possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1974), mestrado (1978) e doutorado (1983) em Literatura, pela *University of Pittsburgh*. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, Literatura Comparada e Teoria de Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria e crítica feminista, estudos de gênero, autoria feminina e crítica da cultura.

19 A professora Tânia Ramos (2016, p. 181), ao homenagear a professora Zahidé, menciona: “A partir do momento em que Zahidé Muzart se aposentou, em 1994, teve mais tempo para excelentes orientações, para participar do núcleo Literatura e Memória, da linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero do PPG-Literatura, da coordenação do Seminário Internacional Fazendo Gênero e, entre outras atividades acadêmicas, da sua Editora Mulheres, com a tarefa de reescrever uma nova história da literatura brasileira, dando visibilidade às escritas de mulheres do século XIX e à crítica e à teoria feminista dos séculos XX e XXI. Esse é o legado”.

²⁰ Conforme a professora Zahidé Muzart (2004, p. 103), “Quando me aposentei tinha oito orientandas de mestrado e um projeto de resgate de escritoras do século XIX, com apoio do CNPq. Continuei, por isso, muito ligada à Pós-graduação na Universidade Federal de Santa Catarina. No início da pesquisa, era voz corrente de que aquelas mulheres do século XIX nada tinham escrito, e, por conseguinte, menos ainda publicado enquanto viveram. Logo ficou claro, porém, que, na verdade, não só escreveram e publicaram uma grande quantidade de textos, mas, bem mais que isso, que esses textos constituíam um legado de boa qualidade literária e de valor histórico inquestionável. Tudo ficou ainda mais evidente, quando descobri que de nada adiantaria apenas revelar os nomes dessas escritoras, os pormenores de suas vidas, relacionar o que escreveram. Era fundamental republicá-las hoje”.

²¹ Autora cubana de inúmeros e importantes estudos sobre “mulher e literatura”, participou de diversos eventos no Brasil, como o “Seminário Nacional Mulher e Literatura”, o “Seminário Internacional Fazendo Gênero” e encontros da ANPOLL, tendo também ministrado cursos de pós-graduação em diferentes universidades brasileiras.

Um dos exemplos de maior destaque dessa (re)escritura da história cultural brasileira é o romance *Úrsula* (1859), da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis²² (1822-1917), considerada a primeira autora negra a publicar um romance no Brasil. A crítica feminista configurou debates em torno das representações feitas pelas mulheres no que tange às questões da nacionalidade, violência, raça e sexualidade. A literatura escrita por mulheres trouxe problemáticas arraigadas na formação cultural do nosso país, sendo que as representações na literatura deixam de serem feitas apenas pelos homens – e o cenário literário passa por um momento de reinvenção a partir do questionamento do sujeito hegemônico, a pesquisadora Schmidt (2002, p. 108) evidencia que:

Foi o questionamento da hegemonia desse sujeito, nos processos de instituição e institucionalização dos significados social, político, cultural, estético e teórico – reguladores do campo literário – que inaugurou a interlocução crítica com as histórias literárias, com as configurações dos cânones nacionais, com as convenções discursivas, com os códigos estéticos e retóricas, com os próprios conceitos de literatura, de identidade e de valor, gerados e mantidos pela crítica literária e pelo discurso historiográfico, compactuados com o sistema patriarcal da cultura ocidental e, por extensão, das culturas nacionais, vistas sob o prisma de valor inquestionável e universalizante.

Ao questionar o sistema literário²³, a crítica feminista no Brasil estabelece novos olhares para a literatura considerada de prestígio e de qualidade. As conquistas sociais e políticas alcançadas pelo movimento feminista que começou a se articular no Brasil, especificamente na academia em fins da década de 1970, permitiram um novo olhar para a literatura partindo da autoria de mulheres (DUARTE, 2009, p. 167). A partir desses novos movimentos, podemos constatar que as bandeiras mais radicais do movimento feminista estão integradas na nossa sociedade, como a presença das mulheres na universidade e a escolha da profissão (DUARTE, 2009, p. 151).

Na literatura, elas deixam de ser apenas objetos de inspiração, musas à margem, e tomaram para si o protagonismo. Uma das principais questões em torno da autoria feminina

22 Conforme a dissertação de mestrado “*Úrsula, de Maria Firmina dos Reis: romance fundacional da literatura afro-brasileira*”, da pesquisadora Mara Livia Faria Cardoso: “Maria Firmina dos Reis nasceu na ilha de São Luís (MA), em 1825. Antes de se aposentar como professora, em 1880, ela funda no vilarejo de Maçaricó, uma das primeiras escolas mistas e gratuitas do país, voltada exclusivamente para crianças e jovens em vulnerabilidade socioeconômica” (Citação de MORAIS FILHO, 1975, s/p).

23 Antônio Candido desenvolve a ideia de que uma literatura que se possa chamar de brasileira exige, necessariamente, a constituição desse “sistema literário”, conceito central de sua análise. É esse sistema que permite que uma série de textos seja entendida como literatura e como uma literatura nacional. Os textos que consideramos “literários”, para ele, não nascem literatura: são os leitores que legitimam as obras. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2017/07/086-089_antoniocandido_257_novo.pdf. Acesso em: 10 mar. 2023.

está ligada aos temas. No artigo “Narrativas de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória traçam um percurso da literatura brasileira contemporânea feita por mulheres a partir de aspectos históricos e culturais” (2007) a professora Elódia Xavier²⁴ (2007, p. 92-93) assevera:

Algumas narrativas da década de 90 apontam para uma saída, configurando, talvez uma outra fase, a que Showalter chama de ‘female’, marcada pela construção de uma nova identidade. O termo ‘female’, contrapondo-se a ‘male’, afasta-se da representação de gênero, uma vez que remete única e exclusivamente ao lado biológico. Enquanto ‘feminine’ é um termo gendrado, ‘female’ significa tão somente o sexo feminino. Isso importa na medida em que algumas narrativas não fazem, mais das relações de gênero a origem dos conflitos e indicam a construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição.

Os termos “escrita feminina” e “escrita de autoria feminina” trazem no seu bojo debates sobre o gênero. *O riso da Medusa* (2022), de Hélène Cixous²⁵ (2022, p. 37) propõe uma escrita feminina que parte do corpo: “É preciso que a mulher escreva sobre a mulher e chame as mulheres para a escrita, da qual foram afastadas tão violentamente quanto foram afastadas de seus corpos”. A nova identidade expressa pelas mulheres na produção literária reconhece a importância da escrita a partir da vivência de seus próprios corpos, das suas experiências diversas no mundo. O surgimento do conceito “escrita feminina” não foi reconhecido por muitas escritoras brasileiras, que compreendem essa denominação como uma categoria menor, de pouco ou nenhum prestígio. Sobre isso, a pesquisadora Ilzia Zirpoli (2007, p. 37) afirma que “[...] a indagação de uma escrita feminina ainda corresponde à suposição de que elas produzem uma literatura que não se equipara em qualidade estética à elaborada pelos homens, visto não possuírem a mesma capacidade intelectual”.

A literatura escrita por mulheres ainda sofre rotulações, enquanto a dos homens nunca passou por isso. A professora Regina Dalcastagnè (2012, p. 159) considera que, “A produção literária das mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculino para singularizar a produção dos

24 Elódia Xavier é doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio de Pós-doutoramento em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo. É uma consagrada crítica literária que se dedica a temas que giram em torno, principalmente, da autoria feminina e dos estudos de gênero.

25 Hélène Cixous nasceu em 1937 em Orã, na Argélia. Ela vive na França desde 1955, onde obteve a *Agrégation* em Inglês e sua tese de doutorado sobre James Joyce. A autora já publicou quase cinquenta obras de ficção, mais de trinta ensaios e quatorze peças de teatro, pelas quais recebeu diversos prêmios, entre eles o Marguerite Duras em 2014. Ficou conhecida no Brasil por ter sido uma das grandes promotoras da obra de Clarice Lispector na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

homens”. O texto de Cixous interroga se as mulheres podem escrever de outra forma que não seja como mulheres. Surge também o questionamento se a literatura feminina seria rebaixada a uma categoria particular e lida apenas por mulheres, o que não acontece com os livros escritos por homens atribuídos à categoria literatura-universal há séculos. Sobre isso, a professora Anely Richard (2002, p. 31) afirma,

Quando se interrogam sobre o valor da diferença, entre texto feminino e texto masculino, muitas escritoras mulheres, ao pressentir a ameaça de se verem rebaixadas da categoria do geral (o masculino-universal) à categoria do particular (o feminino), preferem responder que só existe boa ou má literatura, ou então, que a linguagem não tem sexo, e declaram que ‘a diferença sexual não significa nada, que não há diferença atribuível entre escrita masculina e feminina’.

A discussão sobre a categoria “feminina” bem, como a categoria “masculina” também são construções do próprio sistema patriarcal que designa e classifica. No patriarcado, a opressão das mulheres é iniciada com os apontamentos feitos pelos homens, os quais estruturam e demarcam regras tanto para os corpos quanto para a literatura. Ainda sobre a categoria “literatura feminina”, a escritora Carola Saavedra (2021, p. 55-56) afirma que esse termo vem acrescido de “poréns” que desqualificam a escrita de mulheres, como, por exemplo, “foi ela, mas ela escreve bem porque escreve como homem; foi ela, mas ela só foi publicada porque é bonita; foi ela, mas ela só fez sucesso porque é uma história incomum [...]”. Para Carola Saavedra (2021, p. 55), esses vários julgamentos pressupõem que a literatura escrita por mulheres é uma literatura inferior, de menor qualidade, seria “O outro, da norma, o segundo sexo”. Para a psicóloga Ruth Brandão (1996, p. 69), “Masculino e feminino são construções do sujeito, não se reduzindo ao corpo e sua anatomia, mas nele se apoiando”. Em contrapartida, “escrita de autoria feminina” designa a pluralidade de mulheres e de textos literários que não têm necessariamente a obrigação de evidenciar a diferença binária-genérica-sexual. Essa escrita é plural, tendo em vista que a condição das mulheres é, sempre, plural (DALCASTAGNÈ, 2012). Desse modo, a literatura escrita por mulheres amplia e altera uma herança cultural e histórica (TELLES, 1996, p. 46).

Diante dessas concepções atenuadas pela crítica literária feminista surge o interesse de identificar quais os temas presentes na literatura escrita por mulheres no Brasil. A professora Constância Lima Duarte (2022, p. 2) questiona como o tema da violência sexual é abordado na literatura brasileira escrita por mulheres:

E uma pergunta me perseguia: por que as escritoras não falam dessa realidade? Não quero generalizar. Claro que há narrativas que mencionam ‘maridos

brutos’, numa velada referência ao abandono e à violência doméstica; e, aqui e ali, há denúncias de assédio sexual contra operárias pobres, como as que Pagú realiza em Parque Industrial. As escritoras de antigamente lidaram melhor com a violência simbólica, daí tantas representações de desamor, solidão, autoconhecimento, busca de identidade, descoberta da sexualidade.

Duarte seleciona os “cadernos negros”²⁶ como o veículo de nove contos publicados por Conceição Evaristo²⁷, para propor como exemplos das produções literárias brasileiras de autoria feminina, nas quais é possível identificar a presença da temática da violência dos homens contra a mulher. O recorte utilizado pela pesquisadora é a literatura produzida por mulheres negras que possuem uma vivência diferente das mulheres brancas. Como resultado de sua análise, ela afirma que (2022, p. 2) “A partir de uma perspectiva étnica, de classe e feminista, algumas escritoras realizam – com competência e sensibilidade – agudas releituras da violência, expondo sem melindres personagens-chagas do cotidiano feminino”.

Somado a essa conclusão, a professora e pesquisadora Eurídice Figueiredo²⁸ se debruça sobre romances contemporâneos brasileiros escritos por mulheres diversas que pudessem responder à pergunta: “De que falam as mulheres?”. Após um estudo interseccional²⁹, a autora (2020, p. 11) constata:

Agora, creio poder afirmar, com base em novas pesquisas, que no novo milênio as mudanças são visíveis. As autoras têm demonstrado cada vez maior liberdade na escrita ficcional de aspectos que envolvem seus corpos, abordando temas como erotismo, gravidez, aborto, maternidade, estupro,

26 *Cadernos Negros* é uma publicação coletiva e anual organizada pelo grupo paulista “Quilomboje” de literatura. O grupo foi organizado por Luiz Silva (mais conhecido por seu nome artístico, Cuti), Mario Jorge Lescano, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e outros escritores, com os objetivos de discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura; incentivar o hábito de leitura; promover a difusão de conhecimentos e informações; desenvolver estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e a cultura negras.

27 Conceição Evaristo nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais. Mestre em Literatura Brasileira/PUC-Rio e Doutora em Literatura Comparada/UFF, ganhou o terceiro lugar no Prêmio Jabuti 2015, categoria Contos; e o Prêmio Faz Diferença 2016 do *O Globo* na categoria Prosa. Alguns de seus livros e contos já estão traduzidos para francês, inglês e alemão. Tem diversos contos publicados em obras coletivas e seis obras individuais, dentre elas *Olhos d'água*, *Becos da memória* e *Ponciá Vicêncio* pela Pallas Editora.

28 É doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), atua no PPG-Estudos de Literatura, na UFF. Publicou *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção e autoficção (2013), *Representações de etnicidade*: perspectivas interamericanas de literatura e cultura (2013). É pesquisadora 1B do CNPq.

29 A interseccionalidade é conceituada pela professora norte-americana Kimberlé Crenshaw (2002, p. 177) e possibilita analisar a violência a partir das especificidades das mulheres: “A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual 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. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento”.

incesto, relações abusivas, menstruação, TPM, distúrbios alimentares (anorexia e bulimia), automutilação, prostituição, lesbianidade, velhice.

A Literatura Brasileira Contemporânea escrita por mulheres dispõe de uma urgência em denunciar, revelar, transgredir a literatura que por muito tempo foi um espaço majoritariamente ocupado por homens. Nesse sentido, escritas contra-hegemônicas como as *escrevivências*³⁰ de Conceição Evaristo são necessárias tendo em vista que, elas não se adequam aos modelos impostos, mas reescrevem a literatura brasileira partindo da vivência das mulheres negras. Evaristo borra, desfaz a imagem historicamente atrelada às mulheres negras escravizadas. A autora demarca a memória individual e coletiva da população negra, afirmando: “Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez um desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança” (2020, p. 109). No prefácio da terceira edição do romance *Ponciá Vicêncio* (2017), primeira publicação solo da autora após sua participação nos *cadernos negros*, a autora enfatiza que a publicação para as mulheres negras sempre foi difícil (2017, p. 11):

Se para algumas mulheres o ato de escrever está imbuído de um sentido político, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias, para outras, esse sentido é redobrado. O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social.

Para Conceição, escrever e publicar é desvelar o silêncio historicamente imposto, de modo que a escrita das mulheres negras trata de um lugar de contestação por conta do apagamento da autoria negra na historiografia literária brasileira. Evaristo permite compreender a importância da crítica literária feminista no Brasil como uma ferramenta para reconhecer vozes esquecidas, como, por exemplo, o romance *Úrsula*, publicado em 1859 sob o pseudônimo de “Uma maranhense”. Sobre a reedição desse romance, a professora Rita Terezinha Schmidt menciona (2018, p. 14):

30 Conceito cunhado pela escritora Conceição Evaristo, que afirma: "Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um 'corpo-mulher-negra em vivência' e que por ser esse 'o meu corpo, e não outro', vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão par a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam" (2020, p. 18).

Essa quarta edição impressa de Úrsula vem se somar aos esforços editoriais no sentido de contribuir tanto para a ampla circulação de um texto pioneiro, pela questão da autoria – uma mulher negra – e pelo tratamento temático da escravidão, bem como para reforçar a necessidade de efetiva integração da obra ao *corpus* da literatura brasileira produzida no século XIX.

Os entraves para a publicação de mulheres negras foram sentidos também por Carolina Maria de Jesus³¹. No prefácio da primeira edição de *O quarto de despejo* (2014), o repórter Audálio Dantas chama Carolina de “bicho estranho”³². Dantas (2014, [s/p]) não nomeia Carolina de escritora, como fica explícito a seguinte passagem: “[...] acima da excitação dos consumidores fascinados pela novidade, pelo inusitado feito daquela negra semianalfabeta que alcançara o estrelato e, mais do isto, ganhara dinheiro, pairava a força do livro, sua importância como depoimento, sua autenticidade e sua paradoxal beleza”.

Além da expressão racista “paradoxal beleza” atribuída à Carolina, o repórter, em vez de apresentar primeiramente a escritora, apresenta a si mesmo para mencionar a “descoberta”³³ de Carolina e do livro escrito por ela em diversos cadernos no barraco onde morava com os filhos José Carlos, João José e Vera Eunice na favela do Canindé (SP). Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo compartilham a dororidade³⁴ expressa pela/na escrita e na dificuldade de serem reconhecidas como escritoras de qualidade literária. A escritora Maria Firmina dos Reis sofreu com a falta de valorização por parte do mercado editorial e com a chamada “amnésia sexista”³⁵, termo cunhado pela professora Anna Faedrich³⁶ para se referir ao apagamento de

31 Nasceu em Sacramento (MG), mas morou em São Paulo, onde foi empregada doméstica e passou a catar papel e outros tipos de lixo aproveitáveis para sobreviver. Em reportagem sobre a favela do Canindé, Carolina se apresentou ao repórter Audálio Dantas e disse que escrevia um diário sobre a vida na favela.

32 “Carolina, querendo ou não, transformou-se em artigo de consumo e, em certo sentido, num bicho estranho que se exibia como uma excitante curiosidade” (DANTAS, 2014, [s/p]).

33 “Para os leitores desta edição de *Quarto de despejo*, é preciso que eu me apresente. Entrei na história deste livro como jornalista, verde ainda, com a emoção e a certeza de quem acreditava poder mudar o mundo. Ou, pelo menos, a favela do Canindé e outras favelas espalhadas pelo Brasil. Lá, no rebuliço favelado, encontrei a negra Carolina, que logo se colocou como alguém que tinha o que dizer. E tinha! Tanto que, na hora, desisti de escrever a reportagem. A história da favela que eu buscava estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco” (DANTAS, 2014, [s/p]).

34 “Tem uma dor constante que marca as Mulheres Pretas no cotidiano – a dor diante de uma perda. E, nesse jogo cruel do Racismo, quem perde mais? Quem está perdendo mais filhos e filhas? Todos Pretos. Todas Pretas. A resposta tá estampada nos dados oficiais sobre o aumento do Genocídio da Juventude Preta. Dororidade. Mas, agora, tá na hora de pensar em que direção um conceito se manifesta, se move, se insere, se diz. Se diz com, por e para. Um conceito caminha, percorre a História, acumula e interage com outros conceitos. Afinal estamos num mundo onde tudo é conceitual. E falar em conceito é buscar trazer à tona uma questão. A questão é a própria questão. E a nossa aqui é a Dor... A Dor cunhada pela escravidão (PIEDADE, 2017, p. 18-19).

35 Ver artigo “Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas” disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/30477/17321>. Acesso em: 24 fev.2023

36 Doutora em Letras (PUCRS). Professora Adjunta do CAP-UERJ e colaboradora do PPG-Literatura Brasileira. Organizou a reedição do romance *Exaltação* (1916) de Albertina Bertha, e do livro de poemas *Nebulosas* (1872), de Narcisa Amália, pela Gradiva Editorial em coedição com a Biblioteca Nacional.

escritoras oitocentistas brasileiras pela crítica literária masculina. Atualmente, Evaristo é uma das mais importantes vozes da Literatura Brasileira Contemporânea e depois de 60 anos, a editora Companhia das Letras reeditou a obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Adicionado a isso, Maria Firmina dos Reis começa a aparecer como pioneira da Literatura Brasileira em diversos estudos literários e acadêmicos, sendo homenageada em eventos internacionais como na 20ª Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2022.

Nesse subcapítulo expus as ondas do feminismo no Brasil e como a crítica literária feminista possibilitou repensar a autoria feminina. As escritoras abordam em suas obras diferentes temáticas e expõem o interesse de fissurar as estruturas de diferentes gêneros literários. Nesse contexto de transformações, a autoria feminina também questiona as estéticas atreladas ao tema da violência dos homens contra a mulher. Os gêneros literários são tensionados para inovar a ficção brasileira a partir de posturas autônomas e independentes das escritoras contemporâneas. O fazer literário é transpassado pela necessidade de narrar o inenarrável, dizer o indizível. Para tanto, nascem formas outras: no caso de Aline Bei, uma forma das ausências.

1.2 A FORMA DAS AUSÊNCIAS

*O poema inventa o silêncio,
o tempo é reinventado no poema.
Esperemos o que virá
Substituir a palavra silêncio.
(Olga Savary)*

Começo esse subcapítulo com “ciclos”, de Olga Savary, no qual o poema é o único abrigo possível para o silêncio, e a própria palavra silêncio torna-se limite ou deslimite da ausência. Antes de adentrar na análise da prosa poética de Aline Bei, é preciso compreender que a poesia expressa nas páginas do romance *O peso do pássaro morto* (2017) evoca uma teimosia por parte da autora em persistir nos versos livres enquanto única forma possível para expressar as imagens das perdas sofridas pela narradora sem nome. No ensaio *Formas da impertinência* (2014), a professora Florencia Garramuño (2014, p. 92) assevera:

Queria, também, que se entendesse ‘forma’ não como ‘forma’ estética – os limites ou feições específicas de uma obra – porque é precisamente essa categoria o que essas formas colocam em questionamento. A noção de formas do não pertencimento – até da não pertinência – quer apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo.

O ensaio da professora Florencia aponta para questionamentos em torno das “especificidades do gênero literário” e como a Literatura Contemporânea Brasileira escrita por mulheres admite transitar por distintos gêneros, e é interpelada por experimentações que refletem o interesse das escritoras em repensar a forma, o modo de narrar, conforme a professora Elisabete Alfeld (2021, p. 54) “Um dos traços do romance no século XXI é a experimentação das possibilidades expressivas da escrita literária que, distante do realismo mimético, rompe com a escrita convencional para – ‘arriscar a linguagem’ - como diz Blanchot”.

As autoras contemporâneas buscam romper com as normas estruturantes de gêneros literários³⁷. O conto de fadas, por exemplo, é constantemente revisitado pelas escritoras com o objetivo de romper estruturas patriarcais expressas nesse gênero. No romance *Meu corpo ainda quente* (2020), da escritora brasileira Sheyla Smanioto³⁸, a escrita experimental emerge em

37 “O gênero literário não é um mero nome, pois a convenção estética da qual participa uma obra forma o seu caráter. Os gêneros literários podem ser considerados institucionais que coagem e são coagidos pelo escritor” (WARREN; WELLEK, 2003, p. 306).

38 Sheyla Smanioto publicou o romance, *Desesterro* (2015), que venceu o Prêmio Sesc de Literatura e o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional, entre outros. Desde o mestrado em Teoria e História (Unicamp),

repetições que trazem a ressignificação do corpo da mulher abandonado tal como é a concepção das personagens subalternizadas nos centros urbanos. Ainda que haja a revisitação do gênero *contos de fadas*, é possível compreender a urgência de pensar o corpo das mulheres em um mundo de dor atrelado às violências deflagradas pelos homens, conforme a seguinte passagem do romance (SMANIOTO, 2020, p. 15):

Era uma vez uma menina que vivia em um reino onde as mulheres não possuíam o próprio Corpo e aprendiam, desde pequenas, a se esconderem em um canto do Corpo pros homens poderem usar. Nesse reino, a Morte escolhia suas vítimas entre os culpados. Se alguém morria, é porque devia ter feito algo. Pelo menos era o que a Mãe dizia pra menina. Então a Mãe morre. E a menina fica sozinha. Pior ainda: a menina fica apenas com o seu Corpo, o bicho selvagem e perigoso que sua Mãe lhe ensinou a temer.

O romance *Meu corpo ainda quente* (2020) é antes de tudo, “manifesto poético-feminista” de modo que a designação do romance escrito por mulheres enquanto narrativa longa que necessita de narradora, enredo, personagens, começo, meio e fim se torna uma definição reducionista daquilo que a escrita de mulheres é. Para Sheyla Smanioto, o processo da escrita acontece a partir do corpo, identificado como “reinvenção do corpo a partir da palavra”³⁹ (SMANIOTO, 2020, [s/p]). Ela considera ainda que a escrita literária de mulheres “é uma ação poderosa, um caminho possível para libertar o eu feminino das amarras da sociedade patriarcal que sujeita mulheres ao autoabandono”.

Outro exemplo de fissura e contestação do gênero romanesco é o romance *Água viva* (1ª. ed.1973/1998), da escritora brasileira Clarice Lispector (1925-1977), que valorizou o “é” da coisa, a linguagem poética em vez dos “padrões” do gênero romanesco. *Água viva*, subverte a “ordem” da estrutura normatizada, já que a existência da palavra é o mais importante e a única ordem visível é “a ordem da respiração”. A metalinguagem de Clarice significa “ser”, o enredo na prosa de Clarice é a vida do próprio texto, como é possível observar no seguinte fragmento (LISPECTOR, 1998, p. 73):

Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso

pesquisa e vive a relação entre a criação e o corpo, experimentando a escrita como oráculo e manifesto em projeto literário que busca trazer a capacidade curativa da literatura para questões políticas contemporâneas, especialmente as feministas. *Meu corpo ainda quente* é seu segundo romance, apoiado pelo Rumos Itaú Cultural.

³⁹ A autora escreve sobre o processo da escrita do romance *Meu corpo ainda quente* (2020) e a relação deste com o corpo. Disponível em: <https://www.sheylasmanioto.com/post/po%C3%A9tica-manifesto>. Acesso em: 9 fev. 2023.

me aniquile, quero a glória de cair. Meu anjo aleijado que se desajeita esquivo, meu anjo que caiu do céu para o inferno onde vive gozando o mal. Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se veem da janela do trem.

Água viva é invenção como a própria vida é. O que importa no romance de Clarice é a capacidade do não-dizer que só acontece através do uso das palavras. *Água viva* é tentativa, frustração, medo, anseio, vergonha, desespero, grito, fracasso, placenta, sonho, continuação, perversidade, segredo, escrita e pintura. Lispector (1998, p. 75-76) escreve com tintas, ela pinta palavras, não há limites para o “ser”, o romance acontece a partir do contato com diversas formas de ser, cito:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto em um instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante.

Assim como na pintura, Clarice se inscreve a partir da assimetria e de imagens fragmentárias. O romance clariciano não é “criação”, mas sim “nascimento” que precisa da morte para existir. Esse nascimento só é possível através da “convulsão da linguagem” conforme a narradora: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som” (1988, p. 27). Clarice “cuida do mundo” a partir de diversas imagens para expressar a liberdade do dizer (1998, p. 82), “Aí posso pintar a essência de um guarda-roupa. A essência que nunca é cantabile. Mas quero ter liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir. Só o errado me trai, e amo o pecado, a flor do pecado”.

A não-forma no romance de Clarice Lispector está no exercício do estranhamento com a palavra; nela própria se vincula o viver que não tem o objetivo de agradar ao público leitor, e sim ser livre. O fazer poético, a descoberta das palavras é o elemento mais importante do romance, que propõe o “ver”, esse “ver não tem forma”, o ver está por detrás do pensamento, que é feitiço contínuo, a narradora afirma (LISPECTOR, 1998, p. 95): “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada”.

Se tivermos em conta que foi na sociedade burguesa que a mulher, pelo menos na Europa, conseguiu o direito de se dedicar à leitura, inclusive devido ao grande desenvolvimento da imprensa, podemos considerar a escrita do romance como uma forma de ascensão social das

mulheres. No Brasil num primeiro momento, a publicação do gênero romanesco teve como principal objetivo a formação nacionalista. Sobre a formação literária no Brasil, a professora Rita Terezinha Schmidt (2020, p. 111) assevera: “[...] as histórias literárias, via de regra incorporam aqueles romances de caráter ufanista e celebratório da nacionalidade e legitimados, pela tradição crítica, como narrativas de identidade nacional”. Os romances escritos por mulheres inicialmente reproduziram valores patriarcais, assim como a estrutura romanesca em relação aos elementos pertencentes ao gênero.

Porém, as escritoras não apenas reproduziram esse modelo romanesco, mas reinterpretaram a sociedade a partir do seu olhar para o país. Nesse cenário, tanto o romance quanto os contos⁴⁰ e poemas escritos por Maria Firmina revelam um deslocamento para outras interpretações de pertencimento que confrontam os discursos canônicos da nacionalidade brasileira (SCHMIDT, 2020). Por conseguinte, a história cultural privilegiou o tema da nacionalidade atrelado unicamente ao homem branco, que guarda, segundo a professora Lúcia Helena Viana (1995, p. 169) “[...] o mais absoluto silêncio sobre a contribuição participativa da mulher na definição dessa identidade cultural “. Nesse aspecto, a importância da crítica literária feminista está na “releitura” firmada nas zonas de silenciamentos a fim de alterar os rumos da cultura, sobre isso Viana afirma (1995, p. 168):

Quando tratamos da história literária no Brasil somos obrigadas a questionar a hegemonia da visão unilinear que a constituiu e dominou, segundo o princípio convencionalmente aceito de que o criador, o crítico e o leitor da literatura no ocidente pertencem ao masculino enquanto gênero, permanecendo a mulher na margem do fenômeno cultural, restrita a uma ou outra aparição acidental.

As escritoras abordam temáticas ignoradas pelo cânone literário e repensam a estrutura romanesca enquanto gênero que teve na sua formação histórica os homens como os únicos capazes de inventar formas narrativas consideradas de qualidade elevada. Nesse sentido, é preciso questionar até mesmo a concepção de “temas universais”, haja vista que, se as escritoras fogem dos temas atrelados aos grandes centros urbanos, que não concernem aos homens-brancos-heterossexuais são considerados “temas femininos” (SAAVEDRA, 2021); no entanto,

40 Conforme o professor Rafael Banzeiro Zin: Maria Firmina dos Reis também colaborou sistematicamente com a imprensa local, publicando, entre outros textos, os contos *Gupeva*, de 1861-2, de temática indianista. *A escrava*, de 1887, onde a autora retoma com mais força os seus ideais abolicionistas; além de um livro de poemas intitulado *Cantos à beira-mar*, de 1871, cujos temas são variados. Proveniente das massas, mas não se dirigindo necessariamente a elas, a escritora encontrou na literatura uma forma de expressão artística, mas, principalmente, política (ZIN, 2018, p. 8).

a escritora afirma que: “[...] seria urgente repensar essa categoria universal, que estruturas de poder ela representa, e, assim, começar a contar o que permanece em silêncio” (2021, p. 59). Esses “temas universais” atrelados à literatura feita por homens constitui valores aceitos no mundo androcêntrico, em que o homem é o único sujeito e objeto do saber (VIANA, 1995, p. 168).

O romance, enquanto gênero ocidental puro e uniforme, é rompido na medida em que a escrita das mulheres é também insubmissa e transgressora, fissurando o que Nelly Novaes (2002, p. 135) denominou “molde do conceito”. Importante mencionar que a literatura é um artefato humano e, portanto, não é neutra, tampouco intocável (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 170). Dessa maneira, os direitos políticos e a escrita subversiva das mulheres não são direitos garantidos *a priori*, mas sim um palco de lutas constantes. Tendo em vista que a literatura de autoria feminina é colocada a todo momento em dúvida pelas estruturas hegemônicas, a professora Nelly Richard afirma (2002, p. 136): “As mulheres não podem se dar ao luxo de não participar ativamente dessas batalhas, mesmo que as regras do combate estejam prefixadas a partir do masculino, já que em toda cultura há entrelinhas rebeldes, por onde filtrar e disseminar os significados antipatriarcais”. A necessidade de propor outras formas literárias reflete a rebeldia das mulheres frente ao modo de viver e de ver o mundo.

Diante disso, a literatura de autoria feminina no Brasil sofre “contaminação” e rupturas necessárias para afirmar o exercício literário enquanto prática humana ligada também às mulheres. A professora Regina Dalcastagnè (2012, p. 194) argumenta que: “Negar a literatura como prática humana, presa a uma complexa rede de interesses, é escamotear um processo, em última instância, autoritário: aquele que define o que pode ser considerado literatura em meio a tudo o que é escrito ou que se pensa escrever um dia”. Nesse sentido, é perceptível a diversidade de narrativas de autoria feminina que refletem o interesse das escritoras em temas atrelados ao corpo. Em *Que corpo é esse?* (2021) a professora Elódia Xavier (2021, p. 22) assegura que: “Dada a importância que o corpo tem hoje na teoria feminista, parece-nos relevante um estudo da narrativa de autoria feminina pelo viés da questão corporal, uma vez que o corpo aí representado é local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas”.

Os romances contemporâneos escritos por mulheres como o *Peso do pássaro morto* (2017), *Meu corpo ainda quente* (2020) e *Água viva* (1998) são lugares-outros para expressar a emancipação da autoria feminina na medida em que até mesmo os gêneros literários são deslizantes. Há o questionamento recorrente do que é literatura, de acordo com a professora Eurídice Figueiredo (2020, p. 73): “A literatura foi gerada por uma economia libidinal e cultural masculina com o recalçamento da palavra das mulheres, condenadas ao silêncio”. A literatura

necessita abrir-se para “narrativas-outras”; sobre essa possibilidade a escritora brasileira Carola Saavedra, questiona (2021, p. 61): “Todas as histórias já foram contadas?”. E ainda, “Todas essas histórias já foram contadas especificamente por mulheres?”.

No ensaio “O narrador” (1987), o filósofo alemão Walter Benjamin (1987, p. 205), ainda que se dirigindo à obra do romancista russo Nikolai Leskov, menciona que a narrativa ou o “contar histórias” provém de um fazer artesanal que cruza o “narrar” com a “experiência vivida”, ao afirmar que: “A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade - é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”⁴¹. Walter Benjamin propõe um retorno à artesanaria da própria literatura, que só é possível por diferentes olhares e experiências no mundo. A partir disso, se compreende que a autoria feminina “imprime” o que o teórico denominou “marca” ou, ainda, “a própria mão”, no caso específico das autoras são “as mãos das artesãs” que imprimem outras experiências e consequentemente outras narrativas, outrora invisíveis, silenciadas e esquecidas. A escritora Carola Saavedra (2021, p. 61-62), ao questionar se “todas as histórias já foram contadas”, permite pensar nas diferentes escritas e vivências de mulheres:

Será? Será que já contamos todas as histórias sobre o parto, a experiência de um parto normal? A experiência de uma cesárea? A dor de dar à luz um bebê morto? Sobre a violência obstétrica, sobre a depressão pós-parto, sobre a amamentação? Sobre não querer amamentar e sobre não poder amamentar? Será que já contamos todas as histórias sobre a experiência da menstruação? E da menopausa? Quantos romances falam sobre a menopausa? Será que já contamos todas as histórias sobre esterilização forçada, sobre não querer ser mãe, sobre querer ser mãe e não poder, sobre ter um filho negro ou indígena ou homossexual ou trans, sobre o medo da violência das pessoas e instituições sobre esse filho? Será que já contamos todas as histórias sobre o que significa ser uma mulher negra? E uma mulher indígena? E sobre as mulheres e ou homens trans? Será que já contamos todas as histórias sobre o sexo entre duas mulheres? E sobre o amor entre duas mulheres? Será que já contamos todas as histórias sobre aborto? Sobre aborto espontâneo de um filho desejado e sobre aborto malfeito, sobre a menina que engravida e é obrigada a ser mãe, sobre a menina que engravida? Será mesmo que todas as histórias já foram contadas?

41 É digno de nota que esse fazer artesanal é encontrado no trabalho, por exemplo, de Conceição Evaristo, que não nasceu em uma casa rodeada de livros, mas sim “rodeada de palavras”. Ela afirma que foi a partir da escuta atenta das histórias contadas pela mãe que nasceu a sua escrevivência, no depoimento *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*, Evaristo afirma: “Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere ‘as normas cultas’ da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada” (2007, p. 3).

A escrita literária de mulheres é lugar de prática-invenção que incorpora em sua linguagem uma não-aceitação das histórias únicas contadas pelos homens-escritores. Diante disso, as inovações literárias promovem inquietações em torno da definição do gênero literário, se é prosa ou poesia, especificidades que são questionamentos dos estudos literários, das editoras, da crítica literária e do público leitor. A indefinição do gênero na literatura contemporânea não é uma problemática, mas o reflexo de um tempo/espço onde a autora está inserida, o qual dialoga com a necessidade de rapidez, sobretudo das experiências de leitura que estão em contato direto com as redes sociais, onde Aline Bei se destaca por interagir ativamente com o público leitor.

A escritora conversa com as pessoas através de mensagens no *Facebook* e *Instagram* propondo a compra do livro, a professora Elisabet Alfed pontua que (2021, p.57) “Aline Bei desenvolve ações de marketing para divulgar e comercializar seu livro e ministra oficinas de escrita literária. Uma multiplicidade de ações que promovem uma relação dialógica processada em tempos e espaços múltiplos”. O trabalho literário de Bei é constitutivo de ações dinâmicas e interativas com diversas redes de leitores e leitoras. Os efeitos dessa proximidade provocaram o aumento considerável na venda dos seus romances, sendo *O peso do pássaro morto* (2017) publicado pela editora *Nós*, que se interessa em publicar autores e autoras estreadas da Literatura Contemporânea. Já o segundo romance *A pequena coreografia do adeus* (2021) é publicado pelo maior grupo editorial do Brasil, a Companhia das Letras.

Aline Bei nasceu em São Paulo, em 1987, é formada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e em Artes Cênicas pelo Teatro Escola Célia Helena. O romance *O peso do pássaro morto* (2017), foi escrito ao longo da oficina literária organizada pelo escritor e oficinairo Marcelino Freire. Com o livro de estreia, a escritora recebeu o prêmio Toca, posteriormente foi vencedora do prêmio São Paulo de Literatura em 2018. Em uma entrevista concedida ao “Jornal Rascunho”⁴², ela se refere ao seu processo de criação como a aceitação de uma “voz fragmentada”:

o mundo das Perdas. quando comecei a escrever, imaginei que eu era poeta.
escrevia quebrando frases, mas pensava que eram versos. até que
as pessoas me contaram

42 “Jornal Rascunho” foi fundado em 8 de abril de 2000 pelo jornalista e escritor Rogério Pereira. Com sede em Curitiba e distribuído para todo o Brasil e exterior, é nacionalmente reconhecido pela qualidade de seu conteúdo. Publica ensaios, resenhas, entrevistas, textos de ficção (contos, poemas, crônicas e trechos de romances), ilustrações e HQs. O conteúdo mensal aborda a produção dos principais nomes da literatura brasileira e estrangeira. A edição impressa conta com cerca de 60 colaboradores a cada mês, entre escritores, jornalistas, professores, especialistas em literatura e ilustradores. Disponível em: <https://rascunho.com.br/o-rascunho/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

que não era poesia
 (não?)
 mas também não era prosa
 (nada)
 era algo
 que ficava na fronteira
 dos gêneros.
 em um primeiro momento me senti Triste.
 depois decidi acolher essa voz fragmentada, de vidro
 investigar as suas possibilidades
 e limitações
 usar as minhas palavras magras, são essas
 as pedras que tenho, para traçar o meu caminho
 a minha longa viagem dentro do meu pequeno círculo⁴³ (BEI, 2021 [s/p])

Ao mencionar “palavras magras” para se referir à extensão do seu romance é possível compreender as mudanças em torno da própria concepção do gênero romanesco, caracterizado principalmente como uma narrativa longa. De fato, o que pesa no romance de Aline Bei é a cisão exata feita pela escritora que destoa de romances longos. Ela diz com a magreza das palavras uma grossura de sentidos, o peso da literatura de Bei é o desvelamento das perdas.

Sobre o contato do romance *O peso do pássaro morto* com diferentes artes, é importante mencionar que em agosto de 2020 houve um desdobramento do livro em peça teatral⁴⁴ no formato online. *O peso do pássaro morto* é um espetáculo teatral em formato de monólogo presencial, criado a partir do livro homônimo de Aline Bei, vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, e um dos 20 livros de ficção mais vendidos do Brasil, segundo a *Publish News*. Híbrido entre teatro e experimento visual, a adaptação teatral teve sessões online durante a pandemia, entre agosto e novembro de 2020, com idealização e atuação de Helena Cerello, direção de Nelson Baskerville e música original de Daniel Maia. O espetáculo estreou em 2021, em versão presencial, seguindo desde então em cartaz em apresentações ao vivo em teatros pelo Brasil.

Diante do diálogo estabelecido entre diferentes gêneros artísticos, a narrativa poética contemporânea de Aline Bei está para além do livro físico, ou seja, ele pode ser interpretado, vocalizado⁴⁵, sentido de diferentes formas, em outras palavras: ele pode ser experienciado no corpo. O livro também será lançado em 2023 no formato *áudio book*, gravado e interpretado pela escritora Aline Bei. Na página do *Instagram*, a autora compartilhou um trecho desse

43 “A palavra e o silêncio, conversa com Aline Bei”, aborda os vários significados que o silêncio, a infância e o tempo podem adquirir na escrita literária. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/a-palavra-e-o-silencio/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

44 Disponível em: <https://helenacerello.com/peso-do-passaro-morto>. Acesso em: 6 fev 2023.

45 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CpGwhS7jT8T/>. Acesso: 01mar 2023.

processo de gravação a convite da editora *Nós*. Além desses outros formatos, o romance foi traduzido em 2022 para a língua francesa com o título *Le poids de cet oiseau-là* (2022)⁴⁶. No processo de criação literária da escritora Aline Bei há o anseio em transpor a experiência com o teatro para o livro. Em outra entrevista⁴⁷, ela assegura que (2019, [s/p]):

Sinto que eu sou uma atriz escrevendo, então a folha é sempre um palco. É como se ela já estivesse aquecida. Eu não tenho esse problema, por exemplo, da crise da folha em branco. Vou escrever e não sei por onde começar. Para mim é como se a história já estivesse lá vibrando, como em um palco quente, e eu a fosse desvendando por trás da folha. É muito um processo de atriz. Por exemplo, o fato de recortar: eu me lembro de que, quando a gente lia um monólogo no teatro (o chamamos de “bifão” quando são grandes), já começávamos a cortar por conta da respiração, porque não é tudo a mesma coisa. Se você pega um monólogo de Hamlet, o ator vai dar aquilo em vários registros, em várias respirações, em vários tempos no palco. A gente cortava para decorar, e o que eu faço com o *Pássaro*, por exemplo, é isso.

A escritora Aline Bei é uma atriz que escreve, e o romance fragmentário perpassa pela vivência dela com o palco, principalmente com a voz que é inerente ao trabalho como atriz. A estética do romance é um espaço de escuta pela forma poética expressa nas páginas em branco. Desse modo, o silêncio está na fissura da memória, em não lembrar, no não dizer. Ao falar sobre o silêncio na obra, a escritora menciona “O silenciamento é um dos temas centrais do livro, e eu queria que a personagem se calasse tanto ao ponto de acordar os nossos próprios silêncios” (2018, [s/p]). Dessa maneira, a pergunta que se apresenta é: como ouvir os silêncios da narradora? A ausência se faz presente na disposição das palavras, que correspondem a outro modo de sustentar a imagem da solidão. Ao pensar sobre procedimentos estéticos e a literatura escrita por mulheres é importante compreender que a autoria feminina é constituída a partir de desdobramentos identitários e silenciamentos. O espaço do dizer literário do romance de Bei é o livro e as páginas. De modo que sumir é ação, perder é um movimento inesperado. Como a página do livro suporta essas e outras experiências da narradora?

O projeto literário da escritora Aline Bei é constituído pela experimentação em diálogo com o tema da solidão. Em 2021, a escritora lançou o seu segundo livro, intitulado *A pequena coreografia do adeus* (2021), no qual ela continua experimentando diferentes formas estéticas literárias para construir o gênero romanesco. O mais recente lançamento de Bei apresenta a

⁴⁶ Disponível em: <https://editionsaldeia.fr/produit/aline-bei-le-poids-de-cet-oiseau-la/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

⁴⁷ Aline Bei esteve na Feira do Livro do Colégio Miguel de Cervantes, na cidade de São Paulo, para falar sobre seu livro, *O peso do pássaro morto* (2017) que foi uma das leituras indicadas aos alunos do 2º e 3º anos do Ensino Médio, que lotaram o teatro para ouvi-la. A entrevista completa pode ser acessada em: <https://www.cmc.com.br/feiradolivro2019/conteudos/entrevista-com-aline-bei/>. Acesso: 10 jan. 2023.

protagonista Júlia Terra, que tem no nome o indicativo de que mesmo devastada, ela permanece viva. *A Pequena Coreografia do Adeus* (2021) repensa o romance contemporâneo a partir de uma estrutura poética, com palavras em versos livres e distintas disposições das estruturas sintáticas na página. Os diferentes tamanhos de letras são explorados pela escritora, que amplia e intensifica as suas experimentações literárias na página do romance.

Ao analisar as personagens presentes na narrativa identifiquei uma ausência de afetos entre mãe e filha que é intensificada pela separação dos pais. A solidão da Júlia é uma construção de ausências e violência por parte da mãe. Nas surras dadas pela mãe Vera é presente o ressentimento da traição e o ciúme da relação entre o ex-marido com a filha Júlia (2021, p. 58) “começou a faltar na dona Vera um poder de encerramento. ela parava de me bater e eu simplesmente não sabia se ela estava descansando ou se já tinha terminado”. Entretanto, Júlia Terra, escolhe viver sozinha, escrever seus contos e trabalhar no *Café* como uma maneira de ser independente e ressignificar a vida de modo subversivo, ela menciona (2021, p. 164): “me desculpa, Mãe. faz alguns anos que estou juntando forças para deixar o seu teatro, eu que sempre fui o seu público mais fiel. Acontece que chegou a hora de parar de assistir à vida dos outros. chegou a hora de eu viver também”. No fim do romance, a protagonista Júlia não necessita mais da aprovação de ninguém e é desse modo que ela encontra na solidão outra maneira de vislumbrar a escrita como um processo de emancipação.

1.2.1 AOS 08

Em *O peso do pássaro morto* (2017) são as idades que constroem a narrativa, refletindo um aspecto da memória que enreda começo, meio, e fim do romance. Os capítulos não-lineares do romance constituem acontecimentos específicos vivenciados pela narradora. Não sabemos o que aconteceu com ela antes dos oito anos de idade, ou ainda, aos quinze anos, porque o romance não menciona essas idades, e muito menos o que ela viveu nesse período de vida. Ao indicar uma idade, a narradora apreende um período de vida específico narrado em primeira pessoa do singular apontando para um aspecto autobiográfico, onde ela não diz qual é o seu nome. Na ficção de Aline Bei, a vida de uma mulher é narrada por ela mesma, o “eu” é central na narrativa que exhibe a intimidade dos pensamentos e sentimentos da protagonista.

O romance não expõe as características físicas da narradora, desse modo é possível afirmar que ela é caracterizada pelas idades e lembranças. O que importa é a fragmentação da memória e como as perdas são sentidas pela narradora inominada. Esse “como” é a potência do romance, no qual temos a profundidade de uma mulher, que realiza autorreflexões constantes

sobre os eventos que compõe a sua vida. O romance *O peso do pássaro morto* (2017) inicia “aos 08”, quando a narradora estabelece relações afetivas com o vizinho “Seu Luís”, que é “um velho sabido com cheiro de grama” (BEI, 2017, p.7), e também com a amiga Carla, que “imitava borboleta” (BEI, 2017, p. 11). O Seu Luís é responsável por “fazer sarar, ele é benze Dor” (BEI, 2017, p. 8, *grifo meu*):

parece que tem um cacique dentro dele
cantando pra eu
sarrar, minha mãe pede fecha o olho,
finjo que fecho
mas ainda vejo
um pingo do chão, a ponta do pé
na dança
da cura. Dá um pouco de medo
misturado com vontade de
rir, mas a bênção
funciona.

É a primeira vez que a palavra “cura” é mencionada no romance, e também a primeira relação de carinho e afeto que a narradora vivencia. Isso permite compreender que ela não foi desde sempre uma pessoa desprovida de amor, mas sim com um perfil melancólico. O que o Seu Luiz benze é a dor, e nisso é possível compreender que a narradora é sensível às dores do mundo, principalmente por ainda ser uma criança em fase de descobrimentos. No primeiro capítulo do romance há uma voz narrativa infantil, aos oito anos, a narradora vive uma rotina comum de uma criança que frequenta o colégio e mora com a mãe e o pai. A narradora inominada tem uma amiga, a Carla, com quem estabelece um vínculo de amizade e ternura. Entre elas existe um forte companheirismo e a narradora expressa alegria ao correrem juntas pelo pátio do colégio e é em uma dessas brincadeiras que a primeira morte é anunciada (BEI, 2017, p. 18-19):

[...]
e de repente
ela Morreu,

o diretor vestindo preto
bateu na porta da minha
sala dizendo:

- *Carla*
está morta.

Sua voz um Piano caindo em mim.

as professoras todas

choraram muito,
 apoiaram a cabeça na mesa aos litros.
 a carla tinha tirado nove
 na prova
 de matemática e
 não soube.
 a escola inteira
 chorou, inclusive o banheiro. estourou um cano e
 disseram que era vazamento mas
 pra mim
 aquilo era a parede chorando. a carla ia muito
 ao banheiro, molhava na pia o cabelo pra fazer a
 borboleta e quando vamos muito aos lugares,
 eles começam a gostar da
 gente ao ponto de sentir saudade se ficarmos um
 tempo
 sem aparecer.
 a carla morreu
 e eu não sabia exatamente o que isso significava.
 perguntei como,
 os adultos fizeram
 silêncio.

ouvi só a dona márcia secretária dizendo no
 corredor pra professora de ciências
 que o cachorro
 do vizinho
 era um Tigre.
 pensei que Carla voltaria quando cansasse de
 morrer
 e imitaria as borboletas do pátio pro meu medo
 passar.
 Fiquei esperando.

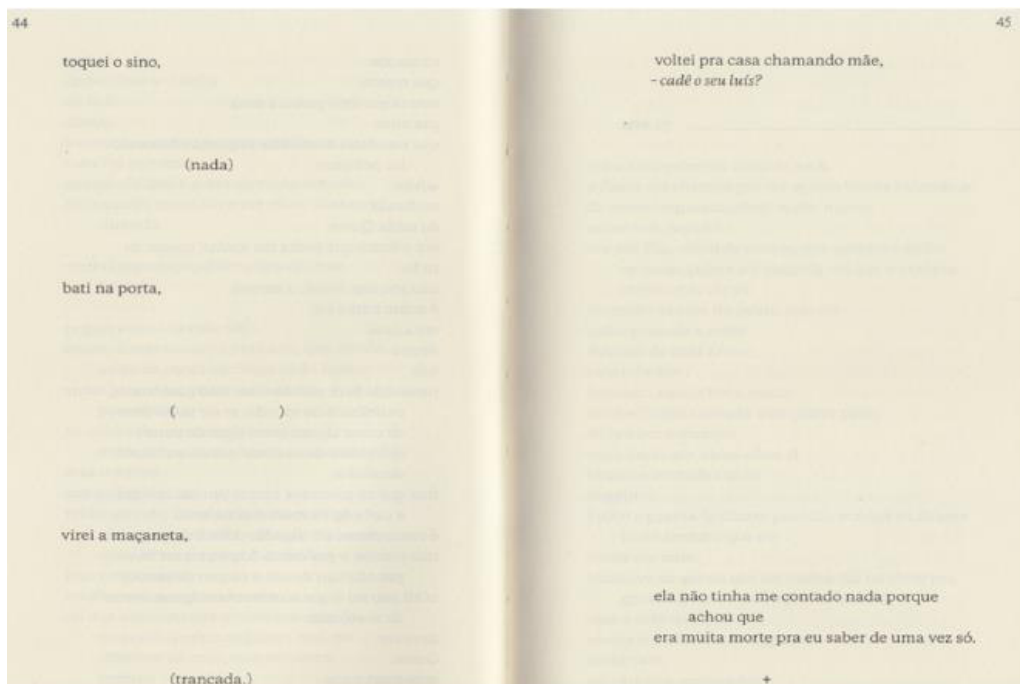
A narradora, não compreende o que é a morte. Ela é uma criança que fica sem uma parte importante de si: Carla mostrava para a narradora a beleza da liberdade através das borboletas e da parceria. Na primeira experiência de luto da narradora é possível identificar nela a dificuldade em se desapegar da amiga Carla. Em *O tempo e o cão* (2009), a psicóloga Maria Rita Kehl (2009, p. 271) afirma “No início dos processos de luto o sujeito resiste a se desligar do objeto perdido. O processo não é linear; o enlutado passa por momentos de relativo alívio em relação à dor da perda, para em seguida apegar-se ainda com mais intensidade à lembrança daquele que morreu ou partiu”. Isso se aplica à vivência da narradora que, ao mudar de escola, não consegue se adequar sem a presença da amiga Carla, que morreu depois de ser atacada por um cão bravo.

A fragmentação das idades também simboliza o corpo da narradora-protagonista. Entre essas perdas existe algo que rompe o silêncio, que é a escrita da carta intitulada “A cura não existe” (BEI, 2017). Isso ocorre depois que a amiga morre e a narradora escreve sabendo que

não haverá resposta; é apenas o gesto do luto de dentro para fora, uma forma de preencher a ausência e, ainda, a busca para compreender o que é a morte, como é explicitado no seguinte trecho da carta (BEI, 2017, p. 136):

minha mãe me contou quando a Carla morreu que corpo fica na terra e a parte mais importante da pessoa morta fica no céu apoiada na nuvem, por isso cada nuvem tem um desenho, são dos mortos-vivos que moram lá. eu acho que a da carla tem formato de borboleta pra eu saber que é ela. Mas não achei nenhuma assim, tem muita repetida de coelho e dragão, não sei se existe uma regra para os desenhos nas nuvens. Mas sei que a cura mesmo não existe. Porque curar alguém é deixar o mundo feliz inteirinho e o mundo inteirinho é triste, triste professora, que nem a boca apagada de uma boneca que eu tinha e dei.

A falta da cura passa a ser intensificada, aos oito anos de idade, quando a narradora perde o Benze dor, seu Luís. Após bater à porta e se deparar com a completa ausência, é possível compreender de que modo os espaçamentos em branco refletem a tristeza movida pela busca intensa que não resulta em nada, apenas no sinal de “+”, sinalizado no fim da página, que se repete em todas as outras idades da narradora, como fica evidente no seguinte trecho do romance:



A página branca incorpora a falta, o desprendimento da presença a partir de uma linguagem comum para a construção do silêncio. Desse modo, a página branca representa a tristeza e o abandono. Nesse fragmento também evidencio o ritmo do silêncio, a estrutura poética escolhida pela autora, desde a ausência do nome da protagonista até a escolha pelas

idades, constitui uma literatura fundada na dor. Nas páginas brancas, a narradora-protagonista se ausenta, mas suas palavras e sua voz estão trancadas pelo lado de fora dos parênteses. Os vazios explícitos dialogam com as perdas sofridas pela protagonista, que não diz, mas a página em branco é um indício que emerge da solidão da mulher que perde desde a infância. Dessa maneira, a captura do silêncio acontece pela/na linguagem, conforme Susan Sontag (1987, p. 18):

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível – seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir ao dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento de diálogo.

A falta de resposta por parte da amiga Carla e do Seu Luís são vácuos que não cabem em palavras, mas em pequenos gestos, tanto na escrita da carta quanto na espera pela abertura da porta. Em ambos, a narradora permanece sozinha. Aline Bei exerce uma narrativa performática (RAVETTI, 2002), na medida em que o espaço do livro é um palco onde a protagonista encena o diálogo com a morte e com o luto. O romance pode ser definido como romance indisciplinado no que tange à disposição das palavras que tentam firmar nos versos livres o indizível. Além de indisciplinado, *O peso do pássaro morto* é uma narrativa que se expande a partir de diferentes experimentações, sobre isso Florencia Garramuño (2014, p. 44) afirma: “A literatura contemporânea é atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma”.

A escrita performática de Bei incide sobre o que Graciela Revetti (2002, p. 56) chama de contato com outros textos e imagens que funcionam como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos e, sobretudo, expressivos. Nesse sentido, para a literatura brasileira contemporânea de autoria feminina importa pensar “o como”. No caso específico do romance de Aline Bei, estamos diante de uma obra preocupada com a construção de uma linguagem que proporcione a compreensão das ausências. Conforme Flora Sussekind (2013, p. 1), no ensaio “Objetos verbais não identificados” a literatura contemporânea brasileira é “marcada por operações de escuta, e pela construção de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes”.

Dessa maneira, o romance de Bei é “um objeto visual” próprio do novo cenário da Literatura Brasileira Contemporânea porque ele perfura diferentes sentidos e conecta a

experiência literária a outro modo de pensar a violência sexual contra a mulher. Nesse sentido, a autora Aline Bei propõe a dissolução das fronteiras dos gêneros literários. Essa dissolução, ou ainda, o deslize a partir dos versos livres constitui um modo inovador de narrar a dor e a morte. A forma singular do romance de Aline Bei apresenta o vazio enquanto superfície que pode ou não envolver palavras, como por exemplo, as buscas e os questionamentos para os quais, muitas vezes, não há uma resposta “certa” ou uma resposta “única”, e isso fica evidente quando a narradora pergunta para a mãe (BEI, 2017, p. 21):

o que é morrer?

ela estava fritando bife pro almoço.

- o bife

é morrer, porque morrer é não poder mais escolher o que farão com a sua carne.

quando estamos vivos, muitas vezes também não escolhemos.
mas tentamos.

O silêncio é recuo e fôlego. Evidencio, assim, a presença constante da morte no romance de Aline Bei, sempre acrescida de uma pausa para tomar fôlego e continuar o movimento da própria vida. Em *As formas do silêncio* (2007), a professora Eni Orlandi analisa o silêncio enquanto presença, entendendo que o “não dito” é revelador: “O silêncio é assim respiração (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é um, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13). A ausência, no romance de Aline Bei, está na falta do nome da protagonista, assim como os nomes de muitas mulheres vítimas de feminicídio, bem como o apagamento das mulheres ao longo da história, que revelam as violências deflagradas pelos homens contra as mulheres. Sobre isso a narradora menciona (BEI, 2017, p. 61):

[...]

as mulheres abusadas nas trincheiras e
nos viadutos
não estão nos livros de história.
os ditadores sim
todos em itens
numa longa biografia.

As ausências sentidas pela narradora dialogam com o mundo fraturado internalizado por ela. A escrita de Aline Bei é lacunar, não encerrada em si; os espaços vazios também podem ser preenchidos pelas leitoras e leitores, pois entre essas lacunas é possível capturar, ainda que de forma deslizante, o sentido da ausência expressa nas páginas em branco do romance, que

apresentam uma vontade de transgredir os limites do lírico, questionando, assim, as violências infligidas contra as mulheres. Ao escrever sobre “A performance do não-dito e a representação do trauma no texto literário” (2014) a professora Cristiane Araújo (2014, p. 508) considera “[...] o não-dito como um gesto transgressor, que violentamente atormenta o leitor, seja pela ausência, seja pela possibilidade de ser essa a linguagem conhecida do trauma, que seduz não pela presença, mas pela permanência da sombra”. A narradora sem nome do romance de Bei é assombrada pelos “não-ditos”, pelas faltas ocasionadas pela morte. Entretanto, ela toma para si o seu próprio destino, e reinterpreta o mundo a partir das perdas. Há o enfrentamento das dores a partir do silêncio expresso no romance em versos livres, que pode ser compreendido enquanto escrita-do-contrário atrelada principalmente às mulheres que escrevem.

A obra escrita por Aline Bei se desenvolve a partir do vazio interminável do início ao fim, a narrativa se apresenta como “inacabada” à medida em que toda obra de arte é sempre uma obra inacabada – mas essencialmente como um dizer algo. Os silêncios expressos nas páginas, a disposição das palavras no romance de Aline Bei, são aspectos do romance contemporâneo escrito por mulheres que não almejam apenas narrar, mas também transgredir o romance, enquanto gênero literário que tem na sua formação histórica o escritor homem como sendo o único capaz de inventar formas narrativas que fossem consideradas de alta qualidade e relevantes para a formação histórica literária.

1.3 NÃO TIVE CORAGEM PRA DIZER ESTUPRO (BEI, 2017)

O amor jamais poderá se enraizar em uma relação fundamentada em dominação e coerção.

(bell hooks)

O estupro⁴⁸, na antiga mitologia grega, é representado em diversos mitos⁴⁹, em que personagens femininas são subjugadas e colocadas em um lugar relegado ao silêncio e à opressão principalmente se ousassem transgredir as normas estabelecidas pelos deuses, que eram detentores do poder absoluto, como por exemplo Zeus, que aproveitava as suas inúmeras formas para satisfazer as suas luxúrias. Sobre ele, Martha Robles (2006, p. 54) afirma que:

Zeus, dominador persistente, não se furtava ao menor estratagema até consumir exitosamente a aventura pretendida. Tampouco economizava energia, imaginação ou faculdades divinas para cortejar deusas, ninfas, mulheres casadas ou donzelas, ainda que seja digno de nota que jamais conseguiu persuadir a nenhuma sob sua forma real, nem conheceu reciprocidade amorosa dentre a multidão de mulheres que possuiu com violência e sempre encoberto por uma infinidade de mentiras e logros que, se bem não ajudaram a conservar ou fortalecer a ordem do mundo, enriqueceram a fantasia com sua torrente de prodígios.

Os mitos, enquanto crenças sociais, afirmam estereótipos reservados principalmente às mulheres, sendo a imagem delas atreladas à obediência, mulher-mãe, esposa e propriedade do homem. Releituras feitas a partir do ponto de vista das personagens possibilitam desatrelar as figuras femininas da culpa e da monstruosidade. Para pensar a violência sexual, interessa especificamente o mito de Medusa, porque nele temos uma das imagens mais fortes do estupro e das consequências advindas dele recaídas sobre a personagem feminina. Acerca do mito de

48 “A palavra é muito rude. Em hindí, *balatkaar*. Em finlandês, *raiskata*. Em indonésio, *memperkosa*. Em árabe, *aightsab*. Em esloveno, *posilstvo*. Em zulu, *ukudlwengula*. A palavra inglesa *rape* provavelmente vem do latim *rapere* – arrebatado, levar embora. Em português, ‘estupro’ vem do latim *stuprum*, que indicava a relação sexual ilícita ou crime sexual, e podia se referir ao incesto, ao estupro (relação sexual com coação) e ao adultério. Nos últimos setecentos anos, estupro significa ‘tomar à força’. Na lei romana, raptar uma mulher, forçando-a ou não ao sexo, era chamado de *raptus*, isto é, ‘raptado’. Isso em inglês soa de maneira horrível e enganosa como *rapture* [‘arrebatamento’, ‘êxtase’]. Por outro lado, o Oxford English Dictionary me informa secamente que vem da palavra *rapa*, que significa ‘nabo’. Até sua definição é confusa” (ABDULALI, 2019, p. 13).

49 “Na medida em que os deuses eram personagens destas narrativas, exibindo poderes sobre-humanos dentro de um padrão de comportamento humano, os mitos também desempenhavam uma função religiosa ao propagar o conhecimento destas figuras e a crença na sua capacidade para interferir nas vidas humanas [...] normalmente, os mitos são ambíguos e densos, permitindo vários níveis de leitura, que vão da percepção imediata concreta à transcendência. De qualquer forma, esta opacidade não impede que os mitos transmitam claramente modelos de comportamento humano, valorizando determinadas instituições e valores morais ao mesmo tempo que marginalizam o seu inverso” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 131).

Medusa, a pesquisadora e jornalista Natalie Haynes⁵⁰ (2020, p. 76) menciona, no livro *O Jarro de Pandora: Mulheres em mitos gregos*⁵¹:

Ela tem vários pretendentes tentando cortejá-la: este não é o monstro traiçoeiro que esperamos. Esta gloriosa mulher não tem feição mais chamativa do que seus lindos cabelos descobriram, diz o narrador de Ovídio, de quem disse ter visto. Mas então Medusa é estuprada por Poseidon em um templo de Atena. Ovídio usa uma palavra brutal – *vitiasse* – que significa ferir, contaminar ou danificar⁵².

Por um lado, a voz da vítima é inexistente, por outro, o *status* de divindade de Poseidon dá legitimidade ao crime cometido, porque Poseidon tem livre acesso à vítima. Nesse jogo de poder, quem se torna o monstro é Medusa, e não Poseidon, pois ela é a única mortal das três irmãs⁵³, aquela que pode ser punida. O mito de Medusa versa sobre: violência sexual, e a não punição, principalmente por se tratar de uma violência cometida por um deus contra uma mortal, além da falta de crédito dado ao depoimento da vítima pela deusa Atena, que é uma criação do próprio Zeus.⁵⁴ Atena é caracterizada como a deusa da sabedoria, é ela quem transforma Medusa⁵⁵ em górgona⁵⁶. A górgona Medusa tem um aspecto monstruoso, e seus cabelos são transformados em serpentes vivas, que são um símbolo comum de força e poder na antiguidade (MACEDO; AMARAL, 2005). Além dos cabelos de serpentes, Medusa tem presas pontiagudas de javali, mãos de bronze, asas de ouro, olhos flamejantes e o olhar tão penetrante que transformava em pedra quem olhasse para ela. Medusa, bem como as outras górgonas, são

50 Graduada em filologia clássica pela Universidade de Cambridge, na Inglaterra é autora de seis livros. Em 2021, publicou *Os Mil Navios* (em tradução livre), que narra a Guerra de Troia e suas consequências por meio das histórias de várias mulheres. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/09/03/medusa-nao-foi-monstro-mas-sim-vitima-de-estupro-diz-escritora-sobre-o-mito-grego.ghtml>. Acesso em: 3 set. 2022.

51 No original: *Pandora's Jar Women in the Greek Myths*.

52 No original: She has multiple suitors attempting to woo her: this is not the snaky monster we have come to expect. This glorious woman has no feature more eye-catching than her gorgeous hair (I discovered this, says Ovid's narrator, from someone who said he'd seen it). But then Medusa is raped by Poseidon in a temple of Athene. Ovid uses a brutal word – *vitiasse* – which means to injure, defile or damage (HAYNES, 2020, p. 76).

53 “Em tese, apenas Medusa é Górgona. As duas outras, Ésteno e Euríale, somente *lato sensu* é que podem ser assim denominadas. Das três só Medusa era mortal. Habitava, como suas irmãs, o extremo Ocidente, junto ao país das Hespérides” (BRANDÃO, 1987, p. 238).

54 “Foi a conselho de Urano e Géia que Zeus engoliu Métis, sua primeira esposa, que dele estava grávida, pois, segundo o primeiro casal primordial, se Métis tivesse uma filha e depois um filho, este arrebataria do pai o supremo poder. Completada a gestação normal de Atená, Zeus começou a ter uma dor de cabeça que por pouco não o enlouquecia. Não sabendo de que se tratava, ordenou a Hefesto, o deus das forjas, que lhe abrisse o crânio com um machado. Executada a operação, saltou da cabeça do deus, vestida e armada com uma lança e a égide, dançando a pírrica (dança de guerra, por excelência) a grande deusa Atená” (BRANDÃO, 1987, p. 24).

55 “O mito de Medusa também é associado a outra figura mítica: Melusina, a ninfa com cauda de peixe ou de serpente. Melusina era sobretudo popular entre os alquimistas porque concedia visões. Ela também ficou conhecida pela iconografia cristã como protótipo de bruxa poderosa que disputa com Deus o conhecimento e a sabedoria” (MACEDO; AMARAL, 2005).

56 “A fonte da palavra górgona é o adjetivo gorgós, que significa ‘impetuoso, terrível, apavorante’” (BRANDÃO, 1987, p. 238).

espantosas e temidas não só pelos deuses, mas também pelos homens. Ainda assim, Poseidon é o único que se aproxima de Medusa e a engravida. Entretanto, com a ajuda de Atena, quem a decapita é Perseu, conforme assevera Junito de Souza Brandão (1987, p. 239):

Foi então que Perseu partiu do Ocidente para matar a Górgona, o que fez, como se narrou, utilizando determinados objetos mágicos e sobretudo seu escudo polido de bronze. O filho de Dânae pairou acima dos três monstros, graças às sandálias aladas. As Górgonas dormiam. Perseu, sem poder olhar diretamente para Medusa, refletiu-lhe a cabeça no escudo e, com a espada que lhe dera Hermes, decapitou-a. Do pescoço ensanguentado da Górgona saíram os dois seres engendrados por Posídon, o cavalo Pégaso e o gigante Crisaor. A cabeça de Medusa foi colocada por Atená em seu escudo ou no centro da égide. Assim, os inimigos da deusa eram transformados em pedra, se olhassem para ela. O sangue que escorreu do pescoço do monstro foi recolhido pelo herói, uma vez que este sangue tinha propriedades mágicas: o que correu da veia esquerda era um veneno mortal, instantâneo; o da veia direita era um remédio salutar, capaz de ressuscitar os mortos.

A presença do espelho como símbolo da vergonha e da violência sentida por Medusa, que ao ver o seu próprio reflexo no escudo de Perseu não consegue reagir. Dessa maneira, ela é morta por encarar a própria imagem. Medusa, mesmo com a cabeça cortada, ainda é poderosa porque seu sangue contém o poder de ressurreição, ainda que esse mesmo sangue seja utilizado por Perseu de forma cruel; já a cabeça de Medusa, ao ser colocada no centro do escudo de Atena como uma espécie de espelho da verdade, combate seus adversários transformando-os em pedras de horror a partir do reflexo de sua própria imagem (BRANDÃO, 1987). Esse mito posteriormente é lido pelo psicanalista Sigmund Freud como um símbolo da castração feminina, ou a “inveja do falo”. No ensaio “A cabeça de Medusa” (2014), Freud interpreta a capacidade de Medusa de transformar os homens em pedra como a possibilidade de lhes provocar uma ereção. Assim, a imagem de Perseu com a cabeça de Medusa decapitada simboliza a castração da sexualidade feminina (MACEDO; AMARAL, 2005). Ressalto que essa é a interpretação de Freud e que no livro *O riso da Medusa* (2022), de Hélène Cixous, o mito é reinterpretado de forma crítica a partir de uma perspectiva feminina e feminista. A escritora Hélène Cixous (2022) afirma que a incompletude da mulher é mais um mito criado pelos próprios homens com a intenção de silenciar as mulheres. Cixous (2022, p. 62) questiona, “Será que o pior não seria, não é, na verdade, o fato de que a mulher não é castrada, que basta a ela não dar mais ouvidos às sereias (pois as sereias eram homens) para mudar o sentido da história?”. Medusa é considerada por Cixous um símbolo poderoso, que ri do falocentrismo e debocha dos homens que se acham poderosos, (2022, p. 62) “Basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri”.

O estupro permeia também os contos de fadas, que desempenharam papel fundamental na formação cultural ocidental, principalmente no que diz respeito à compreensão de amor pelas mulheres. Em uma das versões da Bela Adormecida, denominada “Sol, Lua e Tália”, do escritor italiano Giambattista Basile (2018), identifico o quanto a imagem da mulher foi atrelada à passividade e ao conformismo diante da violência sexual. Nessa versão, entendida durante muito tempo como uma história de amor, Tália sofre agressão sexual durante o sono profundo, sendo descrito que ela “seduz” o seu amado enquanto está desacordada, conforme é possível observar na seguinte passagem do conto (2018, p. 501):

Por fim, chegou ao quarto onde estava Tália como que encantada; ao vê-la, o rei achou que dormia e a chamou, mas não a acordando por mais que fizesse e gritasse, e incendiado por aquela beleza, levou-a nos braços até uma cama, onde colheu os frutos do amor; deixando-a deitada, voltou para seu reino e por um tempo não se lembrou mais do que acontecera. Depois de nove meses, Tália pariu um casal de filhos, um menino e uma menina [...].

O amor, nos contos de fadas em geral, está associado à submissão e ao sacrifício das mulheres, que antecedem ao “final feliz”. No patriarcado, apenas o homem decide e o amor é construído a partir do sofrimento das mulheres e da dominação masculina, a escritora bell hooks (2022, p, 149) define que: “não há amor onde há dominação”. O estupro não é uma expressão de amor, porque nele não há reciprocidade de carinho, mas força e violência. Nos contos de fadas, as mulheres aceitam passivamente “o amor” dos homens, que é a expressão do domínio masculino. Dentro dessa compreensão, o estupro de Tália é romantizado, impune e perdoado, visto que o príncipe se casa com ela e reconhece os filhos Sol e Lua, ainda que, para Tália, tudo seja “incompreensível”, posto que ela está em sono profundo, sem a menor chance de consentimento. Para que o príncipe possa se casar com Tália é preciso que ele se separe da rainha, que, por sua vez, tenta cozinhar os filhos de Tália. Entretanto, o cozinheiro não cozinha as crianças e o rei, acreditando ter comido os filhos, lança a rainha na fogueira que ela tinha preparado para queimar Tália.

A morte da rainha acontece a partir da disputa e da raiva alimentadas pela separação do marido e pela possibilidade do casamento dele com outra mulher. No conto, é evidente que há juízo de valor por parte da rainha em relação à Tália, que é encarada como a responsável pela separação. Conforme a professora Valeska Zanello (2018, p. 69) “[...] o casamento perpetuava também a hierarquia homem/mulher, mas também a puta, a solteirona”. Por isso, a rainha elabora um plano para se vingar e, ao encontrar Tália, lhe atribui o adjetivo “cachorra”, impondo-lhe a culpa pelo abandono do rei.

No presente conto, não há uma contestação da violência cometida pelo rei contra o corpo de Tália ou, ainda, a união da rainha com Tália com o objetivo de vingança e justiça contra o verdadeiro culpado, o rei. Entretanto, importa compreender que a rainha, bem como Tália, são igualmente vítimas do sistema patriarcal que instituiu o homem como vitorioso sobre as mulheres, sendo que, na visão ocidental, elas foram educadas para servir e obedecer aos interesses dos homens, e não para se unirem contra o domínio e a violência perpetrados por eles.

Na literatura bíblica⁵⁷ a agressão sexual é recorrente, por exemplo, no velho testamento, livro 2 Samuel, capítulo 13, intitulado “Amnon ama Tamar e comete incesto” (2 Sm, cap:13). Nesse episódio, Amnon, uns dos filhos do rei Davi, pede a Tamar que vá até a sua casa para que ele pudesse comer a comida das mãos da irmã. Ao chegar na casa, Amnon diz para a irmã Tamar: “Vem, deita-te comigo, irmã minha. Porém ela disse: Não, irmão meu, não me forces, porque não se faz assim em Israel; não faças tal loucura. Porque, aonde iria eu com a minha vergonha?” (2 Sm, 13, vers:11-13).

Em seguida, Amnon não respeita a decisão de Tamar e a estupra, conforme a passagem: “Porém ele não quis dar ouvidos à sua voz; antes, sendo mais forte do que ela, a forçou e se deitou com ela” (2 Sm, 13, vers:14). O episódio termina quando o irmão Absalão fica sabendo que o irmão Amnon teria “forçado” a Tamar e não toma nenhuma providência de imediato, nem mesmo o pai, o rei Davi, toma qualquer atitude em relação a isso. Dois anos depois, Absalão mata o irmão Amnon: “[...] só morreu Amnon; porque assim o tinha resolvido fazer Absalão, desde o dia em que ele forçou a Tamar, sua irmã” (2 Sm, 13, vers:32). Tamar sofre com a perda da virgindade e com a vergonha de forma violenta pelas mãos do próprio irmão. Após ser estuprada, ela se torna indigna do casamento, já que foi desonrada e passa a usar uma vestimenta diferente das mulheres virgens. Outro símbolo de virgindade atrelado à pureza é o de Maria, que concebe Jesus “sem nenhum pecado”, nesse contexto, o pecado se refere ao sexo (PRIORE, 2011, p. 48). A virgindade carrega além da “pureza” a moralidade direcionada ao matrimônio perfeito, abençoado por Deus. Sobre isso, a pesquisadora Maria José Nunes (2004, p. 495) afirma:

O simbolismo da figura de Maria, virgem e mãe, é marcante para as mulheres; concentra uma ambiguidade extrema pela valorização concomitante da

57 A bíblia, enquanto texto literário, contém diversas histórias vinculadas ao estupro, outro exemplo é o estupro de Diná, presente em Gênesis, capítulo 34, intitulado “Diná e os siquemitas”: “E saiu Diná, filha de Lélia, que esta dera a Jacó, a ver as filhas da terra. E Siquém, filho de Hamor, heveu, príncipe daquela terra, viu-a, e tomou-a, e deitou-se com ela, e humilhou-a” (Gn, cap:34).

virgindade e da maternidade. Erigindo a virgindade em culto, é o controle da sexualidade feminina e a normatização dos comportamentos sexuais que a Igreja visa.

A virgindade é compreendida no texto bíblico e na sociedade ocidental como um “valor” atrelado às mulheres puras. Essa dignidade, diferencia as mulheres para o casamento e as mulheres para o divertimento dos homens. Conforme a professora Valeska Zanello (2018, p. 64), “A mulher ideal, para casar, era aquela dita como pura, generosa e assexuada. Nela, valorizava-se como ‘capital’ matrimonial o recato e a virgindade. Além disso, deveria ser obediente (submissa) ao marido e provedora de um amor que inspirasse apenas a ordem familiar”.

Ressalto que, para a igreja cristã-apostólica-romana, era imprescindível a disciplina sexual das mulheres, conforme Del Priore (2011, p. 48): “O ascetismo tornava-se o valor supremo. Para as igrejas cristãs, toda relação sexual que não tivesse por finalidade a procriação confundia-se com prostituição”. As mulheres não poderiam sentir prazer porque o órgão genital delas só era reconhecido enquanto espaço sagrado destinado exclusivamente à maternidade (PRIORE, 2011, p. 32). Diferentemente das mulheres, os homens são os únicos que sentiam prazer, eles podiam satisfazer necessidades de “amor-paixão” com outras mulheres, fora do matrimônio mesmo que fosse um comportamento pecaminoso (ZANELLO, 2018, p. 67). Os homens não sofriam punição por cometer adultério, porém para as mulheres conforme Zanello (2018, p. 66), “[...] o adultério era considerado não apenas pecado, mas crime grave, muitas vezes resolvido pela morte da própria mulher (‘lavar a honra’ do marido com o sangue)”.

O corpo das mulheres é um território constantemente questionado por parte do poder público, da sociedade, das religiões e dos conflitos políticos armados. A antropóloga argentina Rita Segato (2003, p. 26, tradução minha), afirma, no livro *Las estructuras elementales de la violencia* que: “[...] uma extensão da questão da soberania territorial, posto que, como território, a mulher, mais especificamente, o acesso sexual a ela, é um patrimônio, um bem pelo qual os homens competem entre si [...]”⁵⁸. Para “conquistar” um país, a estratégia de guerra está diretamente ligada ao poder e à dominação das mulheres, porque são elas as primeiras a serem marcadas como propriedade-objeto. Sujar o corpo das mulheres, possuir de forma violenta as vítimas, significa impedir que as próximas gerações sejam a dos “vencedores”. Diante dos

58 No original: “[...] una extensión de la cuestión de la soberanía territorial, puesto que, como territorio, la mujer y, más exactamente, el acceso sexual a ella, es un patrimonio, un bien por el cual los hombres compiten entre sí [...]” (SEGATO, 2003, p. 26).

inúmeros casos de estupros cometidos em conflitos armados, não é possível dizer a cifra exata das vítimas, conforme Véronique Hahoum-Grappe⁵⁹ (2011, p. 64):

As cifras reais ficarão para sempre desconhecidas, mas se postula que o número de casos não repertoriados é significativo para esse tipo de crimes, mesmo que ele varie segundo os exemplos. É claro que os estupros cometidos na Argélia pelo exército francês jamais foram denunciados pelas vítimas com tanta força como serão mais tarde, aqueles perpetrados na ex-Iugoslávia e revelados pelos movimentos feministas (e muito mais difícil e discretamente pelas mulheres bósnias.

O crime de estupro no contexto dos confrontos bélicos também é encarado como tortura⁶⁰ que pode acometer tanto homens quanto mulheres: “[...] o emprego do termo ‘tortura’⁶¹ é adequado: os testemunhos mostram que a produção de dor física e moral ocorria de modo contínuo, tomando a forma de humilhações sexuais de toda ordem, ou então torturas físicas que levavam à morte [...]” (HAHOUM-GRAPPE, 2011, p. 66). Em *A guerra não tem rosto de mulher* (2013), a escritora bielorrussa Svetlana Alexijevich⁶² (2013, p. 8) inicia dizendo que escrever mais um livro sobre guerra é evocar a vida das mulheres, porque são elas que contam e cantam a guerra, mas durante muito tempo só ouvimos e vimos a versão masculina: “A vila de minha infância depois da guerra era feminina. Das mulheres. Não me lembro de vozes masculinas. Tanto que isso ficou comigo: quem conta a guerra são as mulheres. Choram. Cantam enquanto choram”. A leitura dos relatos das mulheres que testemunharam a brutalidade da guerra desde seus corpos, suas famílias e de suas próprias vidas é uma experiência perturbadora que causa assombro porque esses relatos se repetem, como no caso da guerra na Ucrânia⁶³. Em um dos relatos gravados pela escritora Svetlana (2013, p. 274), é possível compreender a participação ativa das mulheres soviéticas na segunda guerra mundial e seus

59 Véronique Nahoum-Grappe é antropóloga e etnóloga. Ela trabalha com os temas de violência, relações de gênero, e privação de liberdade. Ela se autodenomina uma "etnóloga ambulante", procurando cavar sob os gestos e os hábitos, para trazer à tona os comportamentos, as ideias e as peculiaridades da vida em sociedade. Disponível em: <https://esprit.presse.fr/ressources/portraits/veronique-nahoum-grappe-3975>. Acesso em: 4 mar. 2023.

⁶⁰ Ver tese: *Escritas da resistência: mulheres, literatura e ditadura* (2023), da doutora Janaína Buchweitz e Silva, esse trabalho foi defendido recentemente e será publicado posteriormente na base de dados de teses e dissertações Capes/CNPq.

⁶¹ O estupro, no Brasil, ocorreu como uma das práticas de tortura no período ditatorial. Disponível em: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/destaques/violencia-sexual-o-capitulo-esquecido-da-ditadura-militar/>. Acesso: 17 fev. 2023.

⁶² Svetlana Alexijevich foi a 14ª mulher a ganhar o prêmio Nobel de Literatura. A bielorrussa foi premiada por seus relatos de guerra.

⁶³ Cidades ucranianas liberadas têm alegações de estupro por parte dos russos. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/cidades-ucranianas-liberadas-tem-alegacoes-de-estupro-por-parte-dos-russos/> Acesso em: 10 jan.2023.

testemunhos de circunstâncias onde o estupro ocorria como prática de humilhação e dominação, conforme o relato de uma das sobreviventes:

Encontramos algumas jovens russas. Comecei a falar com elas e me contaram... uma delas estava grávida. A mais bonita. Tinha sido estuprada pelo patrão do lugar onde trabalhavam. Obrigou a viver com ele. Ela andava e chorava, batia na barriga: 'Não vou levar um fritz para casa! Não vou!'. As outras tentavam convencê-la... Mas ela se enforcou... Junto com o pequeno fritz...

Svetlana propõe outra história sobre a guerra, não as versões contadas pelos “vencedores”, mas sim a guerra na perspectiva das mulheres, que desvela práticas de violências infligidas contra os direitos humanos. As invasões e as guerras do ocidente e da América do sul, no processo colonial, compreendem os corpos das mulheres enquanto objeto a ser possuído, roubado, conquistado, saqueado. Narrar a história é um direito que esteve atrelado por muito tempo aos lugares de poder, ou seja, apenas os homens brancos de classe privilegiada poderiam narrar e, dessa forma, construía narrativas únicas. Sobre o mito da história única, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009, p. 13) afiança que,

É assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Ilbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é Kali. É um substantivo, que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Assim como nossos mundos econômicos e políticos, histórias também são definidas pelo princípio do Kali. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer a história definitiva daquela pessoa.

Cultura e barbárie são coexistentes, já que para existir cultura é necessário haver algum tipo de violência, silenciamento e apagamento. Walter Benjamin (1987, p. 225), na tese de número 6, afirma que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”. Nesse sentido, as guerras possuem algo em comum, que é o apagamento de vozes, o mito da história única e a face da violência no corpo das mulheres, como no genocídio em Ruanda⁶⁴. Esse fato histórico, expressa as consequências do crime de

64 Em apenas cem dias em 1994, cerca de 800 mil pessoas foram massacradas em Ruanda por extremistas étnicos hutus. Eles vitimaram membros da comunidade minoritária tutsi, assim como seus adversários políticos, independentemente da sua origem étnica. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/04/140407_ruanda_genocidio_ms. Acesso em: 14 jan. 2023.

estupro cometido contra uma sociedade inteira. A escritora ruandesa Schocastique Mukasonga⁶⁵ narra, em *A mulher de pés descalços* (2017), a história da mãe Stefania que se assemelha à história de outras mães ruandesas que elaboram táticas de sobrevivência para protegerem seus filhos e filhas (MUKASONGA, 2017). A narrativa testemunhal da autora convoca a pensar como o estupro das mulheres tutsis foi utilizado como uma arma de guerra, quando (MUKASONGA, 2017, p. 153-154):

Em 1994, o estupro foi uma das armas usadas pelo genocídio. Quase todos os estupradores eram portadores do vírus HIV. Nem toda a água de Rwakibirizi e de todas as nascentes de Ruanda teriam bastado para “lavar” as vítimas da vergonha pelas perversidades que sofreram. Nem toda a água seria suficiente para limpar os rumores que corriam dizendo que essas mulheres eram portadoras da morte e fazendo com que todos as rejeitassem.

Os estupros em Ruanda tinham a peculiaridade de disseminar o vírus HIV⁶⁶ enquanto uma mancha permanente refletida nas próximas gerações. No artigo “Esther Mujawayo: A vida depois de Ruanda” (2011), Saverina Rojek⁶⁷ (2011, p. 84). afirma que “80% das sobreviventes foram estupradas e muitas começam a morrer lentamente de Aids – avalia-se em 400 mil o número de mulheres contaminadas”. O estupro é o único crime que, ao deixar a mulher viva, instaura nela uma espécie de câncer, um vírus que vai desde o campo simbólico até efetivamente a dor sentida pelo corpo.

Esther Mujawayo⁶⁸ (citada por ROJEK, 2011, p. 84). assevera que “O estupro é um dos motivos pelos quais elas foram deixadas com vida. Frequentemente os agressores, sabendo-se contaminados, diziam-lhes: A morte que eu lhe dei é pior que a morte”. No genocídio de Ruanda, a violência sexual foi utilizada como uma arma de extermínio e a escrita de Schocastique revela a omissão por parte da Organização Mundial da Saúde (OMS) e pela Organização Nacional das Nações Unidas (ONU). As escritoras Schocastique e Svetlana denunciam o que foi deliberadamente escondido por questões desumanas e possibilitam a escuta

65 Scholastique Mukasonga nasceu em 1956. Vive e trabalha atualmente na região da Baixa Normandia, na França. No Brasil, a autora é traduzida e publicada pela Editora Nós.

66 “As perturbações econômicas, as guerras e os conflitos armados intensificam o fenômeno da violência contra as mulheres, em particular a violência sexual. Tais atos foram amplamente relatados em guerras e conflitos armados que ocorreram recentemente, sobretudo na Chechênia, na República Democrática do Congo, na Libéria, em Serra Leoa, em Ruanda e na ex-Iugoslávia. No genocídio de Ruanda, em 1994, centenas de milhares de mulheres foram estupradas, muitas delas por homens soropositivos” (PIOT; CRAVERO 2011, p. 237).

67 Saverina Rojek é jornalista. Viveu muito tempo nos Estados Unidos e escreveu um livro em colaboração sobre os atentados de 11 de setembro de 2001.

68 Sobrevivente do genocídio tutsi de 1994, em Ruanda, Esther Mujawayo viu morrerem seu marido e a maior parte de sua. Atualmente, vive com as filhas na Alemanha. Fundou a Associação das Viúvas do Genocídio de Abril para libertar a fala das mulheres traumatizadas. Viver é sua vingança.

de discursos não outorgados, inscrevendo novos repertórios, partindo da história a contrapelo (BENJAMIN, 1986). As narrativas escritas por mulheres não implicam apenas na restauração do passado pela rememoração, mas a possibilidade da reescrita do presente como um tempo de justiça e dignidade para todas as mulheres.

No Brasil, as marcas da cultura do estupro estão expressas desde a primeira carta do escrivão Pedro Vaz de Caminha, conforme a historiadora Lilia Schwarcz (2019, p. 202): “Era a beleza e a falta de roupa dos indígenas, e sobretudo das nativas, que logo atraíam os primeiros colonizadores”. A descrição das mulheres indígenas na carta de Caminha, traduzia uma disponibilidade, ou seja, as indígenas nuas representavam uma espécie de convite para os europeus, conforme a pesquisadora Simone Schmidt (2014, p. 268): “A reflexão sobre o sentido de colonizar nos conduz a uma tradição do pensamento feminista que tem encontrado profundas relações simbólicas entre o território conquistado e o corpo das mulheres, dentro do empreendimento colonizado”. A colonização marcou de forma violenta as mulheres indígenas e mulheres negras que passaram por um processo de desumanização. As mulheres africanas capturadas e trazidas para o Brasil eram parte de uma lógica comercial. Sobre isso a historiadora Lilia Schwarcz (2019, p. 204) afirma que

O corpo feminino, por sua vez, mais escasso nas sociedades afro-atlânticas, entrava logo na lógica interna desse “comércio de almas”. Mulheres indígenas e negras, além de serem consideradas produtoras de riqueza — eram utilizadas na agricultura, na casa-grande, nas cidades e na mineração —, serviam a seus proprietários como instrumento de prazer e gozo.

É evidente os inúmeros sequestros e estupros que incidem sobre a colonização por parte dos europeus em relação às mulheres negras e indígenas. Desde o primeiro contato com os homens brancos, a mercantilização e a objetificação do corpo das mulheres negras e indígenas se tornou uma espécie de moeda de troca e, conseqüentemente, uma forma de lucro. Dessa maneira, a democracia racial é uma falácia, haja vista que o processo de “mestiçagem” aconteceu a partir de incontáveis estupros cometidos contra mulheres negras e indígenas, o que a socióloga Sueli Carneiro (2011, p. 61) denominou estupro colonial, pois:

Em primeiro lugar, a miscigenação vem dando suporte ao mito da democracia racial, na medida em que o intercuro sexual entre brancos, indígenas e negros seria o principal indicativo de nossa tolerância racial, argumento que omite o estupro colonial praticado pelo colonizador sobre mulheres negras e indígenas, cuja extensão está sendo revelada pelas novas pesquisas genéticas que nos informam que 61% dos que se supõem brancos em nossa sociedade têm a marca de uma ascendente negra ou índia inscrita no DNA, na proporção de 28% e 33%, respectivamente.

As mulheres negras, diferentemente das mulheres brancas, sempre tiveram os corpos sexualizados e objetificados, e essas representações se devem principalmente ao processo colonial que emerge da mercantilização dos corpos negros. Desde a visão ocidental colonizadora, as mulheres negras são corpos desnudados. Sobre isso, a filósofa Yuderkys Espiñosa Miñoso (2018, p. 36, tradução minha) esclarece que “[...] as negras e o corpo negro em seu conjunto sempre estão desnudos, tal como é o tratamento que o corpo racializado recebeu desde a colônia e o tratado transatlântico por parte da antropologia, da filosofia, medicina, e as várias formas de produção de relato eurocentrado⁶⁹ [...]”. As imagens das mulheres negras e indígenas foram identificadas com a “docilidade” e “aceitação passiva” no processo colonial. Entretanto, esses foram lugares historicamente impostos pelo eurocentrismo. O estupro foi uma ferramenta do colonialismo, do genocídio e do racismo para controlar e dominar as mulheres (SMITH, 2014, p. 196). A escritora indígena Eliane Potiguara (2018, p. 31-32), no livro *Metade cara metade máscara* (2018), questiona:

Que faço com a minha cara de índia?

E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?

Que faço com a minha cara de índia?

E meus espíritos
E minha força
E meu Tupã
E meus círculos?

Que faço com a minha cara de índia?

E meu Toré
E meu sagrado
E meus “cabocos”
E minha Terra?

Que faço com a minha cara de índia?

E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?

69 “[...] las negras y el cuerpo negro en su conjunto – siempre estamos desnudas, tal como ha sido el tratamiento que el cuerpo racializado ha recibido desde la colonia y la trata trasatlántica por parte de la antropología, la filosofía, la medicina, y las variadas formas de producción del relato eurocentrado [...]” (MIÑOSO, 2018, p. 36).

Brasil, o que faço com a minha cara de índia?

Não sou violência
Ou estupro

Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro.

Ventre que gerou
O povo brasileiro
Hoje está só...
A barriga da mãe fecunda
E os cânticos que outrora cantavam
Hoje são gritos de guerra
Contra o massacre imundo.

No poema “Brasil”, Eliane Potiguara questiona e nega a identidade imposta pelo colonizador branco, que tentou, mas não conseguiu, calar os cânticos, que se transformam em gritos de guerra. Eliane Potiguara finca a sua voz de mulher indígena-brasileira, que é individual e coletiva, em contraposição a história pautada na Carta de Caminha, que espia com ganância as indígenas, retirando delas seus corpos sagrados. Além disso, a representação desnudada das mulheres indígenas⁷⁰ não justifica o estupro cometido pelos europeus. Da mesma forma o estupro das mulheres negras não é, nem pode ser justificável, conforme o escritor Abdias Nascimento (1978, p. 119) sustenta: “A honra da mulher africana foi negociada na prostituição e no estupro. Nada é sagrado na civilização ocidental branca cristã”. A falácia da “democracia racial” parte da violação e do estupro das mulheres negras e indígenas. A escritora brasileira Lélia González (2020) compreende que esse processo se reflete na sexualização das mulheres negras por diferentes meios, principalmente pela mídia televisiva, que reforça estereótipos atrelados à mulher negra como “mulher fácil” e “mulher boa de cama”. Em *Mulheres, raça e classe* (2016), Angela Davis (2016, p. 116) revela que:

70 “Uma das primeiras gravuras conhecidas da América, datada de cerca de 1580, também tratou de imaginar um ‘amistoso’ encontro entre o Velho e o Novo Mundo. Nela, o europeu é representado como um homem branco que domina uma série de símbolos ligados à civilização: o astrolábio, as caravelas, o estandarte, os sapatos e o excesso de roupas. América, por sua vez, surge no corpo de uma mulher, praticamente nua e deitada numa rede, mostrando que o Novo Mundo andava preguiçoso e lânguido, apenas aguardando a chegada do Velho. As associações com a barbárie são igualmente óbvias: a falta de vestimentas a cobrir o corpo de América, os pés descalços, os animais exóticos a rodeá-la e sobretudo as cenas de canibalismo ao fundo. Mas há outro detalhe significativo: ela estende um dos braços na direção do conquistador, como se desejasse a “invasão” e o convidasse para esta. A antropóloga Anne McClintock, em seu livro *Couro imperial*, provoca dizendo que essa ilustração representaria o primeiro grande estupro simbólico da história americana” (SCHWARCZ, 2019, p. 202-203).

Como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamento e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras.

Essa afirmativa pode ser estendida às mulheres negras escravizadas no Brasil, uma vez que a mercantilização dos corpos negros era tanto de homens quanto de mulheres, porém a violência sofrida pelas mulheres negras estava para além dos açoites porque elas eram engravidadas à força e impedidas de cuidarem de seus filhos, em vez disso, tinham a obrigação de amamentar e amar os filhos e filhas dos senhores de escravos. Apesar de todo o projeto de desumanização, elas sobreviveram. Sobre isso Virgine Despantes (2016, p. 116) afiança que “O que as mulheres atravessaram não foi só a história dos homens, como os homens, mas também a sua própria violência específica. Uma violência sem precedentes”.

Na história do cangaço brasileiro, Lampião, símbolo do imaginário nordestino, é definido como “cabra da peste”, “homem de fibra”, “um macho” que resgata aquele patriarcalismo em crise, ele é um ser viril capaz de retirar a sua região da situação de subserviência em que se encontrava (JÚNIOR, 2013). Lampião também expressou a dominação para com as mulheres, de acordo com a jornalista Adriana Negreiros (2018, p. 52) em *Sexo, violência e mulheres do cangaço* (2018): “Virgulino tinha prazer intenso em ‘cobrir uma fêmea’, como se referia ao ato de estuprar uma mulher, enquanto ela chorava”. O estupro coletivo liderado por Lampião era chamado de “gera” e no contexto do cangaço também havia a culpabilização da vítima, uma vez que na avaliação dos cangaceiros “o estupro acontecia porque elas queriam”. Adriana Negreiros (2018, p. 52) revela que “Por ser o chefe, não pegava fila. Era sempre o primeiro a penetrar a vítima, sem precisar enfrentar o desconforto de entrar em contato com os fluidos dos outros cabras”. As mulheres eram expostas ao estupro coletivo que, depois, era negado pelos estupradores, principalmente por Lampião, que afirmava cortar a língua de quem houvesse praticado o crime de estupro contra qualquer mulher.

Nesse período, as discussões sobre o homem nordestino são intensificadas, na acepção do professor Durval Albuquerque Júnior (2013, p. 150): “O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial e hystérica”, ou seja, a imagem do homem nordestino foi considerada “primitiva”, “conservadora”, “rústica”, “áspera” e, sobretudo, “masculina” (JÚNIOR, 2013). Desse modo, o autor considera essas características amarradas aos homens nordestinos enquanto uma “invenção” construída a partir da formação do território nordestino, situado

principalmente em um cenário de intensas lutas políticas e econômicas, que a partir do final do século XIX torna-se uma “reação viril” à passividade desta região e de suas elites. Essa construção é feita a partir das elites regionalistas do Sul e Sudeste do país para defender os seus próprios interesses (JÚNIOR, 2013). Nos anos de 1930, no sertão do Nordeste, as vítimas de estupro não tinham respaldo da lei, muito menos segurança para denunciar, pois a pessoa que ousasse entregar qualquer cangaceiro estava sujeita à morte.

Foi apenas em 2006 que entrou em vigor no Brasil a lei n. 11.340⁷¹, que se tornou conhecida como a Lei Maria da Penha⁷², sancionada em 7 de agosto pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O cumprimento da lei é problemático em vários aspectos, um deles é o acesso pelas mulheres indígenas, que têm a língua como uma das principais dificuldades, já que nem todas as mulheres indígenas falam e compreendem o português brasileiro. Além do medo, vergonha e falta de acolhimento, as mulheres indígenas ainda enfrentam a desinformação sobre seus direitos, barreiras do idioma e grandes distâncias para chegar até a delegacia e pontos de atendimento mais próximos. Nesse sentido, a tradução da lei para as línguas indígenas⁷³ é uma necessidade para o conhecimento e acesso à lei pelas mulheres indígenas. A Lei Maria da Penha aborda diferentes violências cometidas contra as mulheres no âmbito doméstico urbano, mas deixou de fora a violência que acomete mulheres que vivem no campo, nos quilombos e nos territórios indígenas, ainda que a lei diga:

Toda mulher, independentemente de classe, raça, etnia, orientação sexual, renda, cultura, nível educacional, idade e religião, goza dos direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sendo-lhe asseguradas as oportunidades e facilidades para viver sem violência, preservar sua saúde física e mental e seu aperfeiçoamento moral, intelectual e social (Art. 2º da Lei 11.340/2006).

É importante mencionar que a Lei Maria da Penha é aplicável às mulheres transsexuais⁷⁴, mas foi apenas em 2022 que uma mulher transgênero fez uso dela, indo contra a decisão pautada no patriarcalismo e na formação conservadora do poder legislativo e judiciário do Brasil. A agressão sexual sofrida por mulheres é entendida, em muitos espaços

71 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 11 nov. 2022.

72 Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>. Acesso: 01 out. 2022.

73 Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/mulheres-indigenas-e-a-lei-maria-da-penha/>. Acesso: 10 out. 2022.

74 A 6ª Turma do Superior Tribunal de Justiça (STJ) decidiu que a lei Maria da Penha é aplicável a uma mulher transgênero, que alega ter sido agredida pelo pai. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/superior-tribunal-de-justica-decide-que-lei-maria-da-penha-e-aplicavel-a-mulher-trans/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

sociais e midiáticos, como prática comum, algo normatizado que não precisa ser criminalizado. A violência sexual não está ligada à relação sexual consentida, no entender de Audre Lorde (2019, p. 151): “[...] o estupro não é sexualidade agressiva, é agressão sexualizada”. O estupro é um exercício abusivo de poder em que não há consentimento, mas dominação de um corpo por outro corpo, no dizer de Heleieth Saffiotti (1987, p. 18):

O caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher pode ser caracterizado pelo estupro. Contrariando a vontade da mulher, o homem mantém com ela relações sexuais, provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha. Pode parecer extravagante recorrer ao estupro, a fim de exemplificar o grau extremo de poder detido pelo homem em relação à mulher. Todavia, é preciso ponderar que: 1) há milhares de estupros ocorrendo diariamente na sociedade brasileira, grande parte dos quais de autoria dos próprios pais das vítimas; 2) há relações amorosas estáveis, legais ou consensuais, no seio das quais o estupro é a norma.

O estupro é caracterizado pelo domínio masculino, e são os homens que decidem a respeito dos corpos das mulheres. Existem diferentes justificativas para o estupro enquanto algo “normal” pertencente ao relacionamento, por exemplo, o estupro marital⁷⁵, que ocorre dentro do casamento, e ainda é pouco debatido, ou ainda a violação sexual mediante fraude, que é quando um religioso se vale do credo religioso da vítima para cometer o crime justificando-o como uma possibilidade de realização de milagre ou cura⁷⁶. Sexo e estupro são igualados principalmente nos casamentos heterossexuais, nos quais, na visão de muitos homens, a mulher tem obrigação de ceder ao desejo do marido e manter relações sexuais mesmo contra a vontade dela. Os papéis do matrimônio ainda são utilizados como um contrato para justificar o estupro. No entendimento de Simone de Beauvoir (1967, p. 175):

O homem, pelo fato de ser quem ‘toma’ a mulher – sobretudo em sendo numerosas as solicitações femininas – tem maior possibilidade de escolha. Mas como o ato sexual é considerado um serviço imposto à mulher e no qual assentam as vantagens que lhe são concedidas, é lógico que não se dê importância às suas preferências singulares.

75 “O termo ‘estupro marital’ ou ‘estupro conjugal’ começou a ser utilizado com mais frequência no início dos anos 1990 – em 1993, a violência sexual dentro do casamento passou a figurar no rol das violações contra os direitos humanos estabelecidos pelas Nações Unidas. No Brasil, a expressão dificilmente aparecia em jornais e revistas. Um desses momentos raros foi em 1994, quando a imprensa nacional repercutiu o julgamento da equatoriana Lorena Bobbitt, que cortou o pênis do marido, o americano John Bobbit, e explicou que não aguentava mais ser estuprada por ele” (NEGREIROS, 2021, p. 55).

76 Por exemplo, nos casos de estupro cometidos pelo líder religioso João de Deus. Disponível em: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2021/11/25/joao-de-deus-e-condenado-a-44-anos-de-prisao-por-estupro-contramulheres-em-abadiania.ghtml>. Acesso em: 1 mar. 2023.

No casamento heterossexual, na maioria das vezes, a sociedade compreende que não houve estupro, mas sim relação sexual, ou seja, o casamento bem-sucedido é aquele no qual a mulher faça concessões, em que a vida sexual precisa ser ativa independente da escolha, do desejo e da vontade dela. Nesses casos, algumas mulheres podem se sentir confusas e nem saber identificar o estupro e, quando identificam, optam por não denunciar porque se trata do marido, que convive com ela dentro de casa, no ambiente privado. Dessa forma, o estupro é forjado em uma cultura dominada por homens que pensam o corpo das mulheres como um objeto adquirido através do casamento.

No artigo “Tecnologia de Gênero”, Teresa de Lauretis (1994, p. 217) declara que “A construção de gênero é o produto tanto da representação quanto da auto-apresentação”. Essa afirmativa permite pensar o estupro enquanto um produto das representações construídas pelos homens em diversos meios, por exemplo, na indústria pornográfica. Importante mencionar que, mesmo quando os filmes pornográficos não são de casais heterossexuais, eles refletem um imaginário concebido na misoginia e no sexismo.

A mídia contribui significativamente para que o corpo das mulheres e o sexo heterossexual sejam compreendidos enquanto norma para as relações afetivas. Teresa de Lauretis (1994, p. 223) menciona que é preciso considerar sexualidades múltiplas, fora do contrato heterossexual, que permeia a vida das mulheres desde o seu nascimento. A pesquisadora questiona como e quais são as representações das sexualidades às mulheres, exibidas nas diferentes mídias e, assevera: “[...] o sexo significava sempre relações heterossexuais e, principalmente, penetração”.

Revistas como a norte americana *Playboy*⁷⁷, da década de 1980, reafirma as relações heterossexuais enquanto constituintes do ideal sexual dos homens, onde as fotografias representam mulheres submissas. As revistas masculinas colocavam em questão, em primeiro lugar, 1) o corpo objeto da mulher e 2) a violência contra ele. O fato é que, nesses meios midiáticos, que posteriormente se expandem com o surgimento da internet, as mulheres são vistas como passivas, e o sexo só é possível por meio da violência. A pesquisadora Naomi Wolf (2020, p. 205) compreende essa exploração do corpo das mulheres como uma ferramenta para, segundo ela, “[...] a institucionalização e a alienação heterossexual ao interferirem em nossas fantasias”. O corpo-imagem-das-mulheres continua sendo uma espécie de produto do sistema capitalista que lucra significativamente com a sexualidade das mulheres, enquanto os homens

77 No Brasil, a revista *Playboy* foi lançada em 1975, pela editora Abril (NEGREIROS, 2021, p. 148-149).

continuam protegidos, não sendo expostos ou sofrendo qualquer tipo de agressão por exibirem seus corpos. Sobre isso, Naomi Wolf (2020, p. 199) atesta que: “Os homens podem escolher se entram ou não numa livraria pornô. As mulheres e crianças não tem a possibilidade de escolher evitar imagens de beleza pornográfica ou de violência sexual que as acompanham até dentro de casa”. Os homens heterossexuais seguem sem medo, e sem a preocupação de serem vítimas de abusos sexuais, as mulheres não têm esse mesmo privilégio. O importante debate levantado por Naomi Wolf no livro *O mito da beleza* (2020), publicado pela primeira vez em 1991 ainda é atual à medida que, em alguns casos, a indústria do *funk-ostentação*, no Brasil, reforça a sexualização do corpo das mulheres e reafirma a cultura do estupro, por exemplo, na seguinte letra de música, do Mc Diguinho⁷⁸: [...]

Pode vim sem dinheiro
 Mas traz uma piranha, aí!
 Brota e convoca as puta
 Brota e convoca as puta

Mais tarde tem fervo
 Hoje vai rolar suruba
 Só uma surubinha de leve
 Surubinha de leve
 Com essas filha da puta

Taca a bebida
 Depois taca a pica
 E abandona na rua
 Taca a bebida
 Depois taca a pica
 E abandona na rua

Nesse *funk-ostentação*, lançado em setembro de 2017, a palavra “puta” é dita constantemente, de modo que essa repetição reforça a humilhação das mulheres nas relações sexuais. O problema que se apresenta não está ligado ao ritmo musical “funk-ostentação”, que provém da periferia do Rio de Janeiro (RJ), mas sim a normatização do estupro expressa pelas letras de música que humilham e objetificam o corpo das mulheres, desconsiderando a violência contra elas em áreas periféricas do Brasil, haja vista que, em maio de 2017, quatro homens estupraram uma menina de 12 anos, na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro (RJ). Esse crime aconteceu um ano após o estupro de uma adolescente de 16 anos no Morro da Barão, por 33 homens, na Praça Seca, também no Rio de Janeiro (RJ)⁷⁹. Nos dois casos, os estupros coletivos

78 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bcNsuZek2uA>. Acesso: 12 fev. 2023.

79 Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2016/05/27/quando-acordei-tinham-33-caras-em-cima-de-mim-diz-menor-estuprada-no-rio.htm>. Acesso em: 12 fev. 2023.

foram gravados e compartilhados em diferentes mídias digitais pelos próprios estupradores. Essas práticas criminosas, evidenciam o que ficou conhecido na mídia jornalística brasileira como violência ostentação, conforme as autoras do artigo “Cultura do estupro e violência ostentação: uma análise a partir da artefactualidade do funk” (BRILHANTE et al, 2019, p. 2):

A expressão ‘violência ostentação’ surge de uma paráfrase do termo ‘funk ostentação’. Este movimento musical caracteriza-se pelo culto ao consumo e exposição de bens de marca, sobretudo roupas e acessórios. A associação entre as expressões baseou-se na interpretação de que, nos referidos vídeos, a violência era exposta como uma representação de poder. A ‘violência ostentação’ não se restringe às agressões sexuais, mas encontrou, na cultura do estupro, um terreno fértil para sua progressão.

Conforme o referido artigo, letras de músicas com o teor de violência sexual explícita ou implícita não devem ser celebradas ou minimizadas como “entretenimento”, mas sim combatidas. Nesse sentido, campanhas como “Músicas de violência”⁸⁰ são necessárias para que discursos misóginos como os da música “Vai Faz a fila”, que mencionava⁸¹ “Vou socar na tua b****a sem parar/ E se você pedir pra mim parar, não vou parar/ Porque você que resolveu vir pra base transar/ Então vem cá, se você quer, você vai aguentar”, não sejam incorporados e propagados como “entretenimento”⁸². Essa música, bem como, a “surubinha de leve”, foram denunciadas pelos usuários e usuárias do *streaming Spotify* por fazer apologia ao crime de estupro e, conseqüentemente, retiradas da plataforma. O discurso presente no funk-ostentação “surubinha de leve” reflete a possibilidade de as mulheres serem estupradas em festivais, casas de shows, bares e festas em geral, e também a ingestão de bebidas com substâncias químicas que, ao serem ingeridas pelas mulheres, as façam dormir para, então, serem estupradas. Essas substâncias, inseridas pelos homens nas bebidas alcoólicas das mulheres, são denominadas

80 Com o objetivo de levantar o debate sobre músicas que reproduzem discursos de violência contra a mulher, a *FCB Brasil* e o jornal *O Estado de S. Paulo*, com o apoio do Disque Denúncia do Rio de Janeiro, lançam a campanha “Músicas de Violência”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oaN36w611VE>. Acesso em: 13 fev. 2023.

81 Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/mais-um-funk-com-alusao-a-estupro-sera-retirado-do-spotify>. Acesso em: 13 fev. 2023.

82 O estupro também foi filmado e lançado no cinema, com a justificativa de “expressão artística”, como no filme *O último tango em Paris* (1972), do diretor italiano Bernardo Bertolucci, onde a atriz Maria Schneider, na época com 19 anos de idade, foi estuprada. O diretor afirmou “Queria que Maria sentisse, não representasse, a raiva e a humilhação”. Maria Schneider morreu em 2011 e, em sua entrevista ao *Daily Mail*, ela afirma: “Me senti estuprada por Marlon Brando” (SCHNEIDER, 2007). Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/05/cultura/1480958138_068535.html. Acesso em: 14 fev. 2023.

popularmente como “boa noite, cinderela” ou ainda “a pílula do estupro”, que facilitam o crime de estupro cometido pelos homens.

Na indústria do funk⁸³, algumas cantoras, infelizmente, também contribuem com a disseminação da hiper sexualização do corpo das mulheres a partir da exibição de videocliques em que elas são coisificadas e reproduzem um discurso misógino, a partir da banalização do conceito de “empoderamento”, haja vista que a constante exibição de cenas pornográficas não destrói o patriarcado ou liberta as mulheres da violência. A liberdade sexual representada por artistas mulheres contemporâneas difere da década de 60, época da invenção da MTV, quando um dos símbolos de liberdade sexual era a Madonna. A pornografia gratuita, principalmente na internet, não contribui em nada para que a cultura do estupro seja rompida, pelo contrário, as meninas pensam que seus corpos precisam estar dentro de um determinado padrão de beleza para serem desejadas e amadas, ou seja, o querer é voltado à satisfação imediata, sobretudo para os meninos que, estimulados visualmente pelo corpo feminino, são menos impressionáveis pela personalidade da mulher.

A pornografia é prejudicial para as relações sexuais e afetivas na medida em que ela afirma uma educação sexual pautada na dominação e humilhação, em que o homem é ensinado a ser saciado, respeitado e obedecido. Em contrapartida, nessas representações as mulheres seguem servis, frágeis e incapazes. Nesse sentido, Heleieth Saffioti e Suely de Almeida asseguram que: “o inimigo da mulher não é propriamente o homem, mas a organização social de gênero cotidianamente alimentada não apenas por homens, mas também por mulheres” (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p. 5).

Nos filmes pornográficos produzidos pelos homens, os homens não são ensinados a ouvir “não” e parar a relação sexual, pelo contrário, existem categorias específicas em sites pornôs⁸⁴ que ensinam a continuar “o sexo” mesmo contra a vontade da mulher e, ainda, a tirar o preservativo sem o conhecimento dela⁸⁵. Essa ação é denominada de *stealth*, que consiste na retirada do preservativo durante a relação sexual, sem o consentimento da outra pessoa, que

83 Nesse sentido, o *funk* também é um espaço onde mulheres como Drik Barbosa, com a música “Liberdade” e Flora Matos, com a música “Preta de quebrada”, entre outras músicas e artistas, desconstruem discursos voltados à violência contra a mulher.

84 “Puxões de cabelo, simulação de enforcamentos, tapas, amarrações e até mesmo encenações do ato de estupro são encontradas nessa categoria. Mulheres gritando ou chorando de dor são recorrentes nos 20 vídeos mais visualizados no Brasil nessa categoria. Em todos eles, é sempre a mulher que está em posição de obediência, submissão e de objeto de prazer do homem, sofrendo humilhações verbais” (BISPO, 2017, p. 33).

85 Lei Nº 12.015, Art. 213: Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12015.htm#art2. Acesso em: 15 fev. 2023.

pode caracterizar o crime de violação sexual mediante fraude ou outro meio que impeça ou dificulte a livre manifestação de vontade da vítima.

Mulheres transsexuais que se autointitulam “profissionais do sexo”, também vivenciam o medo de serem estupradas na pele. Mesmo dizendo “não” ou demonstrando fisicamente desconforto, insatisfação e dor para os clientes, elas são ignoradas, já que seus corpos são encarados como mercadorias, objetos para satisfação e prazer do outro e são destituídas de sentimentos. No livro *E se eu fosse puta* (2016), da escritora brasileira Amara Moira (2016, p. 57), especificamente no episódio “Primeiro amor a gente nunca esquece”, a narradora menciona seus sentimentos, sua vontade e o modo como a cena segue:

Eu só queria ir embora, ele só queria mais uma. Tentei fugir, ele forçou a barra. Pela primeira vez nos três programas que fizemos, ele pouco se lixou pra minha vontade: pegou minha cabeça e arredou ela até o pau dele, eu sem vontade alguma de chupar, eu só querendo ir pra casa. Ele não disse nada, nem precisou, mas tava na cara que se sentia no direito de forçar uminha a mais, “tou pagando”.

É evidente que, mesmo que a narradora dissesse não, ela não seria atendida. O que importa é o prazer masculino, já que naquele quarto de hotel ela pertencia a ele, que estava pagando, como se alugasse não só o quarto, mais também o corpo de Moira, que esperava ser “acariciada”, nem que fosse por um curto período de tempo. A narradora, ao lembrar desse episódio, menciona que, na época, não sabia que “aquele machucado” (2016, p. 58) era coisa séria, cito:

Eu, que me achava poderosona, em condições de peitar quem quer que fosse por conta da criação que tive, não dei conta de evitar que o cliente me forçasse a seguir com o programa mesmo depois de ele ter me machucado, mesmo depois de eu sem vontade alguma, eu sentindo as dores não só físicas, mas também as de não conseguir dizer não. Sinalizar sofrimento não foi o bastante para evitar que ele continuasse e, na verdade, hoje me parece até que ele se excitou mais em imaginar que, com seu pau, conseguiu machucar uma profissional do sexo.

A marginalização das transsexuais é uma das justificativas para que elas sejam estupradas e a culpa sempre vai ser atribuída a elas, tendo em vista que são elas que oferecem o corpo para ser usado da maneira que os homens bem entendem. Sobre isso, Virgine Despantes (2016, p. 69) assevera: “O pacto da prostituição é eu te pago, você me satisfaz, que é a base da relação heterossexual. Fingir que esse pacto é estranho à nossa cultura é uma hipocrisia”. Na visão de uma sociedade arraigada em preconceitos, as “profissionais do sexo” são o problema, e não a violência perversa dos homens.

Nesse caso, as transsexuais e travestis que trabalham com o sexo estão nos espaços mais escondidos das cidades, em becos escuros, longe dos grandes centros urbanos, para que as “famílias de bem” não as vejam, mas sabemos que elas estão vivas no desejo e no imaginário dos homens, que precisam controlar não só as suas sexualidades, como também o casamento, mantendo as aparências de um padrão familiar moldado nos valores cristãos, longe do pecado. Dessa forma, os homens mantêm relações extraconjugais pautadas em dois modelos de mulher – a santa e a prostituta. Essa concepção moralista perpetua um modelo de conservação que inferioriza socialmente as mulheres (SAFFIOTI, 1987). Nesse sentido, uma das medidas da dominação masculina atreladas ao corpo das mulheres, conforme Adrienne Rich (2019, p. 45) é:

Impor-lhe a sexualidade masculina por meio do estupro (inclusive o estupro marital) e agressões à esposas; do incesto pai-filha; irmão-irmã; da socialização das mulheres para acreditarem na pulsão sexual dos homens se constitui num direito da idealização do amor heterossexual na arte, a literatura, meios de comunicação mídia etc casamento infantil, casamento arranjado; da prostituição; do harém; das doutrinas psicanalíticas da frigidez e do orgasmo vaginal; das representações pornográficas de mulheres respondendo com prazer à violência e à humilhação [...].

Essas imposições, perpassam pelos lugares firmados para os homens e para as mulheres, são construções sociais atravessadas por uma cultura que classifica, exclui e categoriza, enquanto um sistema de significações que relaciona o sexo a valores e hierarquias sociais (LAURETIS, 2011). Importante mencionar que a ideia de cultura nasce com uma declaração de intenções (BAUMAN, 2019). Assim, a cultura se torna um conjunto de práticas humanas que se desatrela de conceitos que incluem expressões como “cultivo”, “lavoura”, “criação” (BAUMAN, 2019). Nesse sentido, por detrás da representação de Medusa como monstro, há uma intenção de culpabilização da violência, assim como no conto “Sol, Lua, Tália” se tem a romantização do estupro de uma mulher em sono profundo. Nos textos bíblicos, as mulheres estupradas são silenciadas e desaparecem da narrativa, tornando-se desimportantes.

As relações sociais são marcadas por relações de poder, como é possível observar nos exemplos aqui apresentados, os quais não estão apenas no campo simbólico, mas na vida em sociedade, na medida em que mulheres são culpabilizadas pela violência cometida pelos homens e seus corpos são objetos de posse independentemente de estarem conscientes ou não. A cultura do estupro enquanto repetição, incluída no cotidiano, pode ser naturalizada e banalizada. Diante disso, a cultura do estupro é um conjunto de práticas, a partir da falta de legitimidade dada à voz, ao desejo e à palavra da mulher, impondo sobre ela a responsabilidade

pelos atos de violência deflagrados pelos homens. A designação “cultura do estupro” foi utilizada primeiramente nos anos 1970, por feministas da segunda onda do feminismo. Para a pesquisadora Lilia Schwarcz (2019, p. 203), “[...] o objetivo era alertar acerca da regularidade desse tipo de violência e mostrar que se trata de um crime hediondo, diante do qual a sociedade deve responder com tolerância zero”.

Nesse subcapítulo, evidencio de que forma o estupro está alicerçado em diferentes âmbitos, históricos, sociais, midiáticos e literários. O estupro é representado na antiga mitologia grega, nos textos bíblicos, nos contos de fada, nas letras de música, nos filmes pornográficos e na escrita de mulheres. Nesse sentido, é importante refletir sobre a cultura enquanto mutável, de acordo com Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p. 65): “A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura”. Diante dessa afirmativa, a pergunta que se apresenta é: como a literatura de autoria feminina, que está inserida na formação cultural do país, convoca a pensar o estupro e de que maneira essa escrita não silencia, nem romantiza o estupro, mas denuncia? Para tentar responder a esse questionamento, focalizo e exploro a cena de estupro presente no romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, *corpus* de análise desse trabalho.

1.3.1 AOS 17

A vida é, para a narradora-protagonista do romance citado, “efervescente”. Paula e a narradora são confidentes e parceiras em diferentes momentos, como quando é preciso mentir para ficar mais tempo com o Pedro, que na visão da narradora não é considerado namorado, “[...] não éramos namorados/ porque ninguém pediu que sim. / mas nos amassávamos regularmente/ pelos cantos do colégio [...]” (BEI, 2017, p. 47-48). A amizade da narradora com a Paula é tão importante quanto a relação estabelecida com a amiga Carla, aos oito anos de idade. A protagonista havia prometido ao Pedro que fariam sexo (2017, p. 48):

ele acalmou quando prometi
 que em breve
 faríamos sexo
 e só de pensar no Pedro pelado,
 eu já sentia espasmos
 nas costelas de perna
 bamba.
 usava a palavra tesão
 pra falar com a Paula sobre o que eu sentia pelo
 Pedro quando a gente calava a boca. a Paula ria,

ela também
era muito
Beijoqueira.

Para explicar: sexo é quando duas ou mais pessoas estão conscientes e de acordo em praticar o ato sexual e fazem bem um para o outro. No trecho acima, fica explícito que “sexo” é uma promessa feita pela protagonista em um momento de carinho, afeto e desejo, em estado consciente. No estupro, o corpo feminino é invadido de forma violenta enquanto propriedade do homem. Pedro decide se afastar da narradora porque ela beija duas pessoas durante um show de rock, uma delas a amiga Paula e a outra, um homem desconhecido (BEI, 2017, p. 51):

a Paula
arrancou a blusa e rodou no ritmo,
as tetas também
no ritmo
suamos e fomos ficando cada vez mais juntos
cada vez mais
junto e
quando dei por mim
estávamos beijando
a boca um dos outros até virar um beijo de bocas e foi
desfrute.
a língua da Paula
era muito gostosa com aqueles
peitos,
a boca do cara tinha cheiro de menta com aquele
cabelo.

Além de beijar outras pessoas, a protagonista foi fotografada e teve a foto divulgada na escola. A mulher que expressa publicamente o seu desejo é julgada e condenada pelo Pedro e por outras pessoas do mesmo grupo social que ela. Nesse primeiro momento, o corpo da protagonista pode ser classificado como-indisciplinado porque rompe com as expressões de afeto heterossexuais normativos, aceitos pela sociedade. Sobre “o corpo indisciplinado” a professora Elódia Xavier (2021, p. 35) assegura: “A descoberta do corpo como objeto e alvo do poder suscitou uma teoria geral do adestramento, no centro da qual reina a noção de docilidade”. Após a exibição da foto do beijo na escola, Pedro deixa de falar com a narradora, uma vez que, conforme Saffioti (1987, p. 19) “Como o homem detém poder nas suas relações com a mulher, só ele pode ser sujeito do desejo”.

No entanto, a protagonista não ocultou o seu desejo, pelo contrário, expressou publicamente a afeição por duas pessoas; ela não é guiada pelas normas, porém, velhos costumes misóginos ainda permanecem na nossa sociedade, por exemplo, a depreciação da imagem da mulher que trai. As mulheres, na acepção de Heleieth Saffioti (2004, p. 35), “São

socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. Os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem”.

De certa forma, Pedro “perde” a promessa de ser o primeiro e único a ter acesso ao corpo da narradora, que sofre julgamento por parte dele e por outros estudantes. A narradora é chamada de “puta”, conforme Pedro “- puta. Eu gostava de você, sua P u t a!” (BEI, 2017, p. 52). A violência moral expressa pelo menino, agride emocionalmente a narradora, que se sente culpada pela própria exposição na escola e tenta explicar ao Pedro que tudo não passou de uma brincadeira, algo irrelevante que poderia ser esquecido. Entretanto, Pedro assume, desde o início, uma postura violenta diante da situação, consoante é possível observar na seguinte passagem (BEI, 201, p. 52):

e ele fugindo de mim com o punho
 cerrado, a boca
 molhada enchendo os corredores
 com as letras
 P
 U
 T
 A

O “punho cerrado” de Pedro é um sinal quase invisível que revela o quanto a violência está nos mínimos detalhes do cotidiano. A violência perversa do cotidiano cometida pelos homens, leva a psiquiatra Marie-France Hirigoyen (2019, p. 20) a argumentar que “Cada detalhe, se considerado isoladamente, parece insignificante, mas é o conjunto que cria um processo destrutivo”. A atitude de Pedro denota o início de um ataque de fúria, e isso fica evidente na repetição das ofensas direcionadas à narradora. As expressões deflagram o ódio porque, como demonstrado diz ela (2017, p. 53):

as pessoas
 colocavam fotos pela escola do Pedro com chifres,
 rei do gado
 era o seu novo apelido
 [...]

A repetição do vocábulo “corno” nutre ainda mais o ódio de Pedro pela narradora. É importante ressaltar que esse xingamento é relacionado ao comportamento sexual da protagonista. A sexualidade das mulheres sempre foi alvo de julgamentos por diversos segmentos religiosos, históricos e sociais. A igreja católica exerceu forte influência sobre a

sexualidade feminina, tendo em vista o adestramento sexual⁸⁶, pelo qual o consentimento da família e do marido eram condições para que as mulheres pudessem exercer sua sexualidade. Nesse sentido, as mulheres não deveriam expressar publicamente os seus desejos, pelo contrário, deveriam ocultá-los, já que elas eram vistas como passivas no que se refere ao prazer e ao desejo sexual.

Após exercer uma atitude desviante daquela preestabelecida socialmente para as mulheres, a narradora-protagonista passa a ser nomeada como “puta”. Aqui, o termo “puta” é uma expressão ofensiva, que não é escolhida aleatoriamente, já que esse xingamento indica valores sociais e de gênero. Nesse contexto, a ofensa em letras maiúsculas caracteriza a narradora a partir do seu comportamento sexual, que foi considerado inadequado, até mesmo destrutivo. É importante notar que a mulher fora dos padrões sociais, ou seja, daqueles representados ao lado dos seus maridos, controladas, dentro de seus lares, é inaceitável para os homens. As mulheres que ignoram as normas de docilidade impostas socialmente, as que arrebatam as amarras sexuais e enfrentam os abafamentos históricos sofridos pelas mulheres são indignas de confiança (ABDULALI, 2019).

No romance de Aline Bei evidencio uma espécie de justificativa por parte do Pedro, tendo em vista que, no entendimento dele, ela provocou a humilhação pública da imagem dele na escola. O ódio, então, escorre pelos olhos de Pedro, expresso na seguinte passagem (BEI, 2017, p. 54):

que nojo me dava
do amor
virando pose, das
pessoas virando cruas, do Pedro não
entendendo nada com aqueles olhos inchados e duros,
seu amor por mim
escorria
virando
ódio, virando
ímpeto.

86 No artigo “A arte da sedução: uma sexualidade feminina na colônia” (2004), o professor Emanuel Araújo analisa como as atitudes das mulheres eram lidas pela sociedade da época colonial: “Das leis do Estado e da Igreja, com frequência bastante duras, à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios, tutores, e à coerção informal, mas forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao reventar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas. A todo-poderosa Igreja exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina” (ARAÚJO, 2004, p. 45).

Pedro é a representação do homem que não aceita outras relações afetivas possíveis para a namorada, de modo que ele expressa o que a escritora Adrienne Rich (2019) chama de heterossexualidade compulsória, sendo que a “pulsão sexual masculina” é um direito dos homens vinculado ao controle do corpo das mulheres. Diante disso, o patriarcado deslegitima a vontade das mulheres, por isso é importante que toda a sociedade reflita sobre consentimento e permissão das mulheres sobre seus próprios corpos (ABDULALI, 2019). Nesse trecho do romance, evidencio que existia uma expressão inicial de “amor” que é transformada em “pose”, essa mudança de sentimentos ocorre porque o corpo da narradora foi beijado por outras pessoas, e ela expressou liberdade no show de rock, atitudes que fogem do ideal romântico que desejava controlar a narradora. Para bell hooks (2022, 150) “A mutualidade é a base para o amor”, no romance de Bei o amor desaparece, porque a ânsia pela pose é superior ao cuidado e admiração mútua que havia inicialmente entre a narradora e Pedro. O estupro dela acontece dentro de casa, onde teoricamente ela estaria a salvo de qualquer tipo de violência, cito (BEI, 2017, p. 57-60):

[...]
olhei quem era
pela janela do quarto
e vi o

Pedro?,

lá embaixo que me viu também e disse:

- eu quero conversar com você.

meu ar
fugiu do peito,
tentei me arrumar rápida no espelho, joguei
o cabelo
pro lado passando perfume em lugares
estratégicos.
ele estava calmo eu senti
alívio, pensei em argumentos como
fiquei bêbada,
ninguém trocou telefone,
do cabeludo eu não sei
nem o nome e a paula
foi uma bobagem
esquecível
entre amigas, eu
já esqueci.
desci as escadas correndo num quase tropeço.
quando abri a porta
o Pedro
tinha 1 Faca

que colou no meu
pescoço.
meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, o contato
rente
da Faca
queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
pronto pra arrancar
o bico.
ele lambeu minhas coxas por dentro a buceta meu
rosto o cu e a língua um pau revirando,
entre a reza e o pulo escolhi
ficar dura
e estranhamente pronta
para morrer.
foi quando o xixi
me escorreu
as pernas.

- tá mijando em mim sua porca?

ele arrancou o pau pra fora e fez o mesmo
na minha boca.

- engole essa, vadia.

o gosto morno
era azedo.
ele socou o pau
até o fundo mais
impossível da minha
garganta,

vomitei.

o pedro
ria,
disse que arrombadas como eu prestavam só pra dar
e olhe lá que tem muita putinha bem mais
delícia
do que eu em cada
esquina.
ele abaixou as calças
abriu minhas pernas
e meteu com pressa
de olho
fechado, a cara toda

cerrada
de gozo e nenhum ódio,
o ódio agora
era meu.

Acabou

e eu
melada O chão
de ardósia O Pedro
subiu as calças
virou as costas
e saiu.

A palavra “Acabou” na cena de estupro, detém uma mulher que sobrevive apesar da dor. Ainda que o estupro tenha acabado, a dor não termina, a humilhação fica marcada no corpo da narradora. O estuprador Pedro reproduz atitudes de diversos filmes pornográficos, que erotizam o estupro, em que o objetivo é a submissão e a humilhação das mulheres. Nessa cena, não ouvimos a voz e a perspectiva do estuprador, ainda que seja ele dizendo “porca”, quem narra é a protagonista, é ela quem sofre, por tanto, não temos a romantização da violência sexual. Nesse sentido, Pedro reivindica o direito de estuprar a narradora, ensina Marcia Tiburi (2015, p. 112): “O estuprador é aquele que se vê tendo um estranho ‘direito ao estupro’ como aquele que reivindica o ‘direito de ser machista’”. A narradora sente “ódio” e fica tão nervosa e traumatiza que “o xixi escorre pelas pernas dela”. A primeira relação sexual da narradora nunca mais será esquecida, não pelo prazer do “sexo” idealizado pela narradora, mas sim pela violência que foi infligida no seu corpo. A perda da virgindade é uma experiência traumática porque a protagonista esperava apenas “conversar”, mas houve o rompimento das expectativas, e a reprodução dos termos “vadia” e “putinha” são utilizados, o que para a professora Eurídice Figueiredo (2022, p. 166) são “[...] clichês em cenas de estupro, onde o homem chama a mulher violentada de puta, putinha, simulando que ela está gostando de ser usada como um objeto descartável”. A liberdade da narradora, portanto, é arrancada por um motivo torpe. A jornalista Adriana Negreiros (2021, p. 114) menciona que:

Um homem que estupra uma mulher tira-lhe a liberdade para ver o que ela é. O estupro oprime, enfraquece, e é um bocado desconcertante pensar que um homem tem tanto poder sobre uma mulher, e o exerce tanto, e sobre tantas delas, ao passo que as mulheres não exercem esse mesmo poder em relação aos homens.

A narradora-protagonista do romance de Aline Bei não pode decidir, pois há um homem e uma força exercida sobre ela com a utilização de uma faca “o contato rente da faca queimava a pele” (BEI, 2017, p. 58). No romance de Bei, a mulher que sofre o estupro afunda dentro de

si mesma, desaparecendo na própria dor. A professora Eurídice Figueiredo (2022, p. 58) pontua que “A personagem é destruída porque perde a alegria de viver atravessada pela melancolia e pela frustração, sobrevive, numa rotina entediante e sem sentido”. A ideia de poder ao redor da atuação e dos direitos individuais, como a ausência de poder das mulheres sobre seus próprios corpos, naturaliza o estupro.

A normalidade dos estupros cometidos por homens como Pedro, indica que o “direito de decidir” está comprometido muito antes das questões reprodutivas, o que indica uma rede de autorização sobre o corpo das mulheres que diverge da dos homens. Os distintos patriarcados têm algo em comum, o fato de deslegitimar a vontade das mulheres em sociedade, eles convergem sobre o poder para com os corpos das mulheres. Por isso, é importante refletir sobre consentimento, sobre permissão das mulheres e sobre seus próprios corpos. Compreender o que é respeito e consentimento é importante, mas não é suficiente. Nesse sentido, os únicos capazes de evitar o estupro são os próprios estupradores. Os únicos responsáveis pela agressão sexual são aqueles que decidiram agredir, como se pode verificar no posicionamento de Abdulali (2019, p. 200) expresso a seguir:

Temos que começar a humanizar os estupradores, não para minimizar suas ações, mas para encarar o fato de que os estupradores são humanos. Isso torna o crime pior, e não mais brando. Humanos têm escolha, e o estupro é uma escolha – uma escolha horrível.

Desse modo, podemos pensar o estupro da protagonista enquanto corretivo, regulador da sexualidade da mulher, já que ela não poderia expressar outras formas de afeto diferente da heterossexual. O estupro também revela uma castração para impossibilitar a mulher de sentir prazer com outras pessoas. A protagonista, diante da violência, “ficou dura” e “estranhamente pronta para morrer”, sua única defesa foi o silêncio, o “não sentir” ou “deixar de sentir”. Outra leitura sobre o silêncio da vítima é encarar o estupro como um segredo para o qual não há palavras para traduzir, apenas formas apagadas, invisíveis, silenciadas pelo medo (FIGUEIREDO, 2020, p. 292). O silêncio que reverbera na protagonista não é o de conformidade com a violência, mas sim um mapa para a compreensão do medo e pavor que ela sente ao se deparar com um “Pedro que queimava a sua garganta com uma faca” e que ela, até então, não havia conhecido. A narradora não deixará de sentir ódio pelo “namoradinho”, o silêncio externado por ela é na verdade barulhento porque interiormente ela grita de raiva. Ressalto ainda que o silêncio da protagonista violentada não é reflexo de covardia, até porque essa seria uma leitura rasa sobre os sentimentos de uma mulher que é raptada pela misoginia de um estuprador. A vida da protagonista não termina quando ela é estuprada, mas sofre

interrupção que causa mudanças dolorosas, no tocante à “maternidade” pelo estupro, ou seja, não se trata de uma concepção “desejada”, “decidida”, “planejada” com o parceiro ou parceira, mas “imposição pela violência” arraigada em uma cultura patriarcal.

A narradora se torna avessa às palavras, o corpo dela emudece como uma forma de proteção e sobrevivência, o corpo é imobilizado através da dominação masculina. Nesse sentido, “o não dizer” da narradora é revelador, porque de acordo com a professora Norma Telles (1992, p. 51), “O silêncio, o não dizer é o que atinge ortodoxias, as ideias, interesses e paixões dos dominantes e suas ordens”. Dessa maneira, é a dominação masculina que é confrontada pelo silêncio da narradora, porque o dono do silêncio é o estuprador Pedro. A narradora é ferida antes, durante e depois do estupro, tendo em vista os efeitos da violência sobre ela. O trauma na narradora é uma espécie de fantasma que a sobrevoa, já que a maternidade resultante do estupro é um dos reflexos na vida da sobrevivente. No romance, não há descrição de como ela vivenciou o período da gestação, ou ainda como ocorreu a descoberta da gravidez o que pode apontar para o completo vazio da narradora durante o período da gravidez.

O filho se torna não apenas um desconforto, nem uma imagem na memória que ora aparece, ora some, mas a reprodução permanente da vergonha, em que não houve sexo, mas estupro, conforme ela menciona no seguinte trecho: “*mas não tive Coragem/ pra dizer/ Estupro, então eu disse: fiz sexo*” (BEI, 2017, p. 100, grifos da autora). Desse modo, o estupro, para a narradora-protagonista, é uma experiência fraturante, de modo que ela fica completamente quebrada. É importante notar que sabemos, enquanto leitoras e leitores, que houve estupro porque a protagonista narra, a violência é descrita no romance em detalhes e o estuprador “foge”, ele silencia deixando a mulher estilhaçada fisicamente e emocionalmente. Para Virginie Despentes (2006, p. 31) a agressão sexual, é “A ferida de uma guerra que se trava no silêncio e na obscuridade”. As perdas sofridas pela protagonista se desdobram em uma sequência de autoabandonos, já que o estupro é uma ferida aberta e é no silêncio que todo o romance de Aline Bei se constitui, sem que a narradora tenha coragem para dizer aos familiares, e ao filho que houve estupro.

2 MARCAS DA VIOLÊNCIA SEXUAL

Neste capítulo, abordo as marcas vinculadas ao estupro na narradora do romance de Aline Bei. Para tanto, no subcapítulo 2.1 intitulado “O que sobra na/da mulher depois do estupro?” o meu objetivo é compreender a vergonha, a auto culpabilização, e explicitar as dores psicológicas resultantes do trauma. Dessa forma, teço alguns comentários sobre o romance *Vista Chinesa* (2021), e os poemas “Verdade seja dita” (2017) e “a porca” (2017) das respectivas autoras: Tatiana Salem Levy (2021), Mel Duarte (2017) e Adelaide Ivánova (2017). Ainda no subcapítulo 2.1 considero importante e fundamental relacionar o romance *Vista Chinesa* (2021) com *O peso do pássaro morto* (2017) porque ambos constituem narrativas de estupro, onde as narradoras escrevem sobre o estupro sofrido e expressam de formas distintas as dores sentidas pela violência sexual.

A maternidade-não-desejada é outra marca da violência presente no corpo das mulheres agredidas sexualmente, que são confrontadas pela escolha e pela falta dela no tocante ao aborto. No subcapítulo 2.2 “A apática maternidade resultante da dor”, questiono o lugar da maternidade na vida das mulheres que foram vítimas da agressão sexual. Esse questionamento, considera o recorte de raça e classe.

Na literatura escrita por mulheres, faço referência ao conto “Quantos filhos Natalina teve?” (2016) da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, em diálogo com o episódio “Histórias de Mulheres” (2017) presente no romance *A mulher de pés descalços* (2017), da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga (2017), com o objetivo de refletir criticamente sobre as tensões da maternidade e da não-maternidade resultantes do estupro.

Ainda nesse subcapítulo, analiso a maternidade-não-desejada no romance de Aline Bei e evidencio a não-elaboração do trauma presente no romance *O peso do pássaro morto*, para compreender o que resta “depois do estupro” nesta/desta protagonista inominada. Desse modo, evidencio que os silenciamentos são experienciados de formas distintas pelas mulheres, tanto na aceitação da maternidade não desejada quanto no modo de encarar a vida após o estupro.

2.1 O QUE SOBRA NA/DA MULHER DEPOIS DO ESTUPRO?

*Morrer só o necessário, sem exceder a medida.
Regenerar quanto for preciso da parte que restou*
(Wisława Szymborska)

Para muitas mulheres, encarar o “depois do estupro” significa reconhecer o próprio corpo como uma cicatriz profunda da violência sofrida. Conforme Adriana Negreiros (2021 p. 21), “(...) a violência contra a mulher consiste em um modo de controle social por parte dos homens; e a de que as mulheres que experimentaram tal violência devem passar do estágio de vítimas para o de sobreviventes”. Existem duas formas de categorizar ou nomear as mulheres que vivenciaram a agressão sexual. Para algumas mulheres, é importante manter a designação “vítima” porque fica exposto que a culpa não foi dela, ao passo que ser nomeada como vítima de estupro se desloca para quem causou a dor. Já a denominação “sobrevivente” representa a mulher que passou por uma experiência terrível, ao mesmo tempo que delimita a dificuldade de viver livre do estigma “mulher estuprada”. Em ambas as denominações fica expressa a dor, e essas terminologias colocam a mulher diante de um futuro que repercute dentro e fora do corpo.

Ao permanecer viva, a mulher se depara com a possibilidade de rememorar a violência sofrida. Essa rememoração, consiste na perda completa ou parcial da capacidade da mulher de se relacionar com outras pessoas, de trabalhar, de estudar, até mesmo da vontade de querer continuar vivendo. O nome dado a essa ruptura é trauma, também chamado de transtorno de estresse pós-traumático (TEPT), que as vítimas da violência sexual estão sujeitas a sofrerem. Na visão da jornalista Ana Paula Araújo, que investigou diversos casos de estupro cometidos no Brasil (2020, p. 59-60),

O TEPT pode atingir quem passa por situações extremas de perigo como guerras, torturas, terremotos, agressões violentas, acidentes aéreos ou automobilísticos graves e também estupro. São momentos em que a pessoa fica exposta a uma ameaça real de morte. O diagnóstico é feito quando, depois de um mês do trauma, o indivíduo ainda apresenta alguns sintomas assustadores, que tornam seu dia a dia muito difícil. Um deles é a chamada memória intrusiva, quando, por exemplo, quem passou pelo trauma está assistindo a um filme e ver o rosto do estuprador em um dos atores. Outro sintoma são os flashbacks, em que a vítima se lembra da situação como se estivesse revivendo aquele momento, sentindo, inclusive, a mesma dor física.

O trauma rompe, quebra, desmorona a vítima, impõe uma falta, uma incapacidade de narrar o estupro que acontece no corpo. E é através do corpo que sentimos e vivemos no mundo. É no corpo que experienciamos os prazeres e os desprazeres, o corpo guarda as memórias felizes e as memórias tristes. O corpo aprende, desaprende e repete, sendo ele próprio uma repetição de conhecimentos e sentidos. Dessa forma, a memória da agressão sexual é viva e se torna parte integrante do corpo.

No romance *Vista chinesa* (2021), a narradora Júlia inicia dizendo que “remexe o passado” (LEVY, 2021) para contar aos filhos Antonia e Martim a violência sofrida. A protagonista Júlia é estuprada quando sai para correr no trajeto que liga o Horto à Vista Chinesa, na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Ao escrever sobre o estupro, as imagens que marcaram dolorosamente a vida da protagonista são revisitadas. Ela tenta elaborar o trauma a partir da análise clínica, pois no início Júlia não consegue falar sobre a violência sofrida. Após realizar diversos atendimentos clínicos, a narradora começa a falar sobre o estupro. Entretanto, essa fala é interrompida porque o trauma ressoa através dos cheiros, da lembrança da máscara utilizada pelo estuprador e da ausência sexual com o marido Michel. Esses elementos trazem à tona o que ela tentava esquecer, mas nenhum trauma pode ser esquecido ou apagado completamente.

O trauma corresponde a uma marca com a qual se aprende a lidar, a conviver. Vez ou outra é preciso reelaborar. Entendo que essas marcas fazem parte de quem a narradora Júlia se torna a partir da dor, porque ela afirma: “Mas a dor, essa história de que uma hora a gente transcende a dor, de que passa para outra esfera, comigo a dor era a presença absoluta, a dor era o corpo, o presente, a voz me dizendo, isso está acontecendo agora, a impossibilidade de escapar para outro tempo, de não estar ali” (2021, p. 89). A partir da não verbalização nos atendimentos clínicos, a narradora retorna ao silêncio, conforme é possível observar na seguinte passagem do romance (2021, p. 29):

Nos primeiros três anos de análise, eu quase não falava, às vezes entrava muda e saía muda, às vezes irrompia no meio da sessão, vou embora, às vezes queria desistir, pagar para ficar muda não faz sentido, aquele silêncio, uma de costas para outra, falar o quê, falar para quê, falar como se eu estivesse sozinha mas com uma sombra atrás de mim, uma sombra que de vez em quando pontuaria a minha fala, pegaria uma frase, uma palavra, ela se interessava pelo que estava fora do lugar e fazia aspirais em torno, outro caminho a partir da pedra no meio do caminho, e só depois de três anos eu comecei a falar, e aí não parei mais, eu entrava falando, saía falando, eu queria sessões extras, aquelas me pareciam poucas, queria passar vinte e quatro horas falando com a Márcia, e de repente ela havia me ligado, foi ideia dela vir até a minha casa para me ouvir, ela estava lá, sentada na minha poltrona, e eu não conseguia falar, eu não queria falar. O silêncio era uma espécie de retorno ao início, uma borracha nos anos de análise. Ele juntava todas as minhas questões anteriores, a relação exagerada com meu pai, meus dilemas com o Michel, meus questionamentos

de trabalho, minhas crises existenciais, minhas perguntas, minhas dúvidas, minhas obsessões, e jogava tudo no lixo. O silêncio me dizia que aqueles sete anos que antes pareciam tão proveitosos agora não tinham a menor importância.

Falar sobre o estupro não encerra o trauma, falar apenas compõe a elaboração que percorre a vida da narradora. Viver é lembrar que algo terrível aconteceu dentro de si. O silêncio, tampouco simboliza que não existe mais nada para ser dito sobre o estupro, mas sim que não se consegue mais falar sobre. Nesta perspectiva, a dor é mais intensa, causando frustração, tristeza e desânimo; diante disso, a narradora só consegue dizer repetidamente “Acabou” (LEVY, 2021). A protagonista, sente ódio pela continuação de tudo e afirma “O mundo continuava, e também o meu corpo, o meu trabalho, o meu namoro, as minhas dúvidas, as minhas questões. A minha vida ainda estava lá, mesmo tendo acabado” (LEVY, 2021, p. 30).

O fato de Júlia continuar viva é um enfrentamento ao silêncio imposto, em que as palavras necessitam de tempo e espaço para serem encontradas. Entretanto, a escrita do estupro está firmada no corpo, na pele, Júlia, a narradora de *Vista Chinesa* (2021), assevera: “Está tudo escrito na minha pele, sei que está, tudo o que aconteceu, até os detalhes que eu disse que tinha contado para a polícia, mas não contei, porque nunca se conta tudo, há sempre uma parte que falta” (LEVY, 2021, p. 9). Júlia vive sabendo que o seu corpo permanecerá marcado pela memória da violência sexual. Nesse sentido, a professora Eurídice Figueiredo (2022, p. 167) afirma “Se tudo está impresso no corpo feito tatuagem, o corpo nunca mais poderá ser belo porque ficou indelevelmente destruído”.

Ao escrever a carta para os filhos, a narradora Júlia deseja que a violência não se repita com eles. Júlia espera que eles cresçam acreditando que o mal é um amigo que mente, um dente que dói, um amor que acaba: “Pra ser sincera, não sei se um dia vou ter coragem de entregar esta carta, de contar que a mãe de vocês não é só a mãe de vocês, a mãe de vocês é também está mulher que viu o diabo na frente” (2021, p. 102). A escrita da carta é também um gesto contra o silenciamento, e outra possibilidade de elaboração, que corresponde à verbalização da violência sexual, conforme Eurídice Figueiredo (2022, p. 169) “Escrever a carta e narrar a história do trauma também fazem parte dessa tentativa de elaborar o luto”.

A narradora de *Vista Chinesa* (2021) se depara com a repetição do estupro no corpo-memória como uma espécie de combate, a protagonista Júlia afirma “O tempo todo, o combate entre o corpo que já não era meu e o corpo que nunca tinha sido tão meu” (2021, p. 19). O trauma interrompe tudo ao seu redor, interrompe o próprio mundo, embaralha o tempo, a memória, e a própria vítima é arremessada para fora da paisagem (LEVY, 2021). No percurso

do desvelamento da memória, Júlia reconhece que, durante os acontecimentos, houve o movimento de culpabilizar a si mesma pelo estupro, conforme a seguinte passagem (2021, p. 102):

Por que comigo? eu me perguntei inúmeras vezes. Para eu prestar atenção em minha volta? Para ter cuidado e não ir a lugares desertos sozinha? Para eu sofrer no corpo uma dor que é das mulheres há séculos? Para acabar com a minha obsessão pela magreza? Não há resposta que amenize a violência. Não há resposta que me convença. Há momentos em que não tiro da cabeça que, se eu não tivesse ido correr naquela tarde, nada disso teria acontecido. Mas aí também me digo que, se eu tivesse saído mais cedo, algo pior poderia ter acontecido. Às vezes, chego ao absurdo de pensar que se eu não tivesse sido estuprada vocês não existiriam. É o tal efeito borboleta. Nunca vamos saber o que a vida teria sido se não fosse o que é.

A culpa é um sentimento comum das mulheres que passam pelo evento traumático que é o estupro, elas tentam justificar e entender “o porquê” de aquilo ter acontecido justamente com elas. Os autoquestionamentos feitos pelas mulheres em relação ao estupro são motivados por uma estrutura social fundamentada no patriarcado, a historiadora Gerda Lerder (2019, p. 370), afirma que “Sabemos há tempos que o estupro é uma forma de nos aterrorizar e nos manter subjugadas. Agora também sabemos que participamos, ainda que contra nossa vontade, do estupro de nossa mente”. Dessa forma, o patriarcado se mantém como uma instituição presa às mentes das mulheres, ou seja, não se trata somente de uma organização social-histórica e ideológica, o patriarcado é sobretudo uma ideia instituída na mente e no corpo das mulheres. No final do romance *Vista chinesa* (2021), a escritora Tatiana Salem Levy insere uma nota importante que diz (2021, p. 108): “Não tenho vergonha do que aconteceu. Eu quero que você escreva que isso aconteceu de verdade – e que aconteceu comigo, Joana Jabace⁸⁷”. A identidade da vítima é revelada, desatrelando a vergonha e a culpa da mulher; ao dizer o seu nome a vítima encontra outra possibilidade para enfrentar o silenciamento imposto pelo estupro. Essa exposição e afirmação do nome é uma espécie de chamado para que outras mulheres sobreviventes da violência também possam dizer seus nomes e se desprendam da culpa que é unicamente dos estupradores.

Homens e mulheres precisam entender que ninguém merece ser estuprada por nenhum motivo, e que a vítima não é culpada. Diante dessa culpabilização equivocada pelas próprias

87 Joana Jabace nasceu em 1981, é carioca da Zona Sul e mãe dos gêmeos Francisco e José, do casamento com Bruno. Formada em Jornalismo pela PUC-Rio, iniciou a carreira trabalhando em documentários até ingressar, em 2003, na TV Globo. Entrevista disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/quero-mostrar-que-da-para-seguir-adiante-diz-diretora-sobre-transformar-em-filme-estupro-que-sofreu-25228976>. Acesso em: 12 nov. 2022.

mulheres, a poeta Mel Duarte escreve por meio do corpo e da voz o poema “Verdade seja dita” (2016, p. 54-55):

Verdade seja dita
 Você que não mova sua pica pra impor respeito a mim.
 Seu discurso machista, machuca
 E a cada palavra falha
 Corta minhas iguais como navalha
NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!
 Violada, violentada
 Seja pelo abuso da farda
 Ou por trás de uma muralha
 Minha vagina não é lixo
 Pra dispensar as tuas tralhas

Canalha!

Tanta gente alienada
 Que reproduz seu discurso vazio
 E não adianta dizer que é só no Brasil
 Em todos os lugares do mundo,
 Mulheres sofrem com seres sujos
 Que utilizam da força quando não só, até em grupos!
 Praticando sessões de estupros que ficam sem justiça.

Carniça!
 Os teus restos nem pros urubus jogaria
 Pq animal é bicho sensível,
 E é capaz de dar reboição num estômago já acostumado com tanto lixo

Até quando teremos que suportar?
 Mãos querendo nos apalpar?
 Olha bem pra mim? Pareço uma fruta?
 Onde na minha cara ta estampado: Me chupa?!
 Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você
 Que vá procurar outro lugar onde o possa meter

Filhos dessa pátria,
 Mãe gentil?
 Enquanto ainda existirem Bolsonaros
 Eu continuo afirmando:
 Sou filha da luta, da puta
 A mesma que aduba esse solo fértil
 A mesma que te pariu!

O poema “Verdade seja dita” ecoa um grito pela não-culpabilização da própria vítima e é atemporal, tendo em vista que a violência perpetrada pelos homens contra as mulheres continua crescendo, continuamos com medo de sermos parte da estatística: a cada 8 minutos

uma mulher é estuprada no Brasil⁸⁸. As sobreviventes do estupro vivem diariamente a culpa e a vergonha de terem sido sexualmente violentadas. O ex-presidente da república Jair Bolsonaro que é mencionado no poema menosprezava os debates em torno do estupro no Brasil, inclusive em uma fala dirigida à deputada federal Maria do Rosário em 2003, Bolsonaro, na ocasião deputado federal, afirmou que “Ela não merece [ser estuprada] porque ela é muito ruim, porque ela é muito feia, não faz meu gênero, jamais a estupraria. Eu não sou estuprador, mas, se fosse, não iria estuprar, porque não merece” (BOLSONARO, 2003, [sp])⁸⁹. Na fala do então deputado fica explícito que o estupro é uma espécie de cortesia ou algo que precisa de merecimento, logo, não é um crime, mas uma prática comum sem necessidade de punição. Dessa maneira, o poema escrito e performado por Mel Duarte é um grito-denúncia, que enfrenta discursos misóginos como os proferidos por Bolsonaro.

Falar sobre o estupro nem sempre traz conforto, encerramento ou justiça. Às vezes, as mulheres contam, mas todos agem como se elas não tivessem dito absolutamente nada. O silêncio diante de uma violência sexual não significa passividade ou conformidade, mas a expressão do medo e da vergonha. Medo de perder a própria vida e, em alguns casos, medo pela vida dos/das filhos/filhas e vergonha por sofrer algum tipo de exposição pública e julgamentos dolorosos.

Além da vergonha instaurada no corpo da vítima, é preciso mencionar a não legitimidade dada ao depoimento. Em muitos casos, a denúncia realizada é deslegitimada porque a maioria dos estupros são cometidos por pessoas próximas, namorado, marido, conhecidos, amigos e parentes.⁹⁰ Sobre isso, a escritora Adelaida Ivanóva (2017, p. 23) escreve, na primeira parte do livro *O Martelo* (2017), que até mesmo a denúncia da agressão sexual pode se tornar parte do trauma sofrido ou, ainda, a continuação do trauma, como é possível observar no poema “a porca”:

⁸⁸ Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/1-estupro-a-cada-8-minutos-e-registrado-no-brasil/>. Acesso 17 abr.2023.

⁸⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2016/06/bolsonaro-vira-reu-por-falar-que-maria-do-rosario-nao-merece-ser-estuprada.html>. Acesso em 01. ago. 2023

⁹⁰ Quanto à característica do criminoso, esta continua a mesma: homem (95,4%) e conhecido da vítima (82,5%), sendo que 40,8% eram pais ou padrastos; 37,2% irmãos, primos ou outro parente e 8,7% avós. O local da violência também permanece o mesmo: 76,5% dos estupros acontecem dentro de casa. Aqui chamo a atenção para algo que temos defendido constantemente, que é a escola como elemento estratégico fundamental para o enfrentamento do estupro de vulnerável. Isso nos parece muito claro diante da informação de que essa violência é preponderantemente intrafamiliar e ocorre dentro de casa. Sabemos que o enfrentamento de violências não se dá apenas no âmbito da segurança pública e acreditamos que este é um exemplo típico disso. A escola pode ajudar (e já ajuda) no processo de identificação e denúncia, mas, sobretudo, no processo de prevenção. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/07/14-anuario-2022-violencia-sexual-infantil-os-dados-estao-aqui-para-quem-quiser-ver.pdf>. Acesso 17 abr.2023.

a porca

a escrivã é uma pessoa
 e está curiosa como são
 curiosas as pessoas
 pergunta-me porque bebi
 tanto não respondi mas sei
 que a gente bebe pra morrer
 sem ter que morrer muito
 pergunta-me porque não
 gritei já que não estava
 amordaçada não respondi mas sei
 que já se nasce com a mordaça
 a escrivã de camisa branca
 engomada
 é excelente funcionária e
 datilógrafa me lembra muito
 uma música
 um animal não lembro qual.

No poema de Adelaide, a eu-lírica sofre com o atendimento despreparado e insensível dado às vítimas de violência sexual. A escrivã enquanto personagem desse poema expressa a falta de empatia em relação às vítimas. Nesse sentido, perguntas como: “Por que você bebeu?”, “O que você estava vestindo”⁹¹, “Por que você não gritou?”, “Por que você estava na rua, nesse horário?” são questionamentos que atribuem a culpa da violência sexual à mulher. A vergonha e a culpabilização causadas por esses atendimentos enclausura ainda mais a vítima no silêncio em relação à denúncia. Diante da culpabilização equivocada feita pela própria vítima, uma mulher que sobrevive ao estupro se depara com a possibilidade de silenciar ou de falar sobre o que sofreu, tendo em vista que podem surgir julgamentos dolorosos de diferentes instâncias sociais. A pesquisadora Sandrine Treiner (2011, p. 213) afirma que:

A mulher estuprada se encontra, dessa forma, duplamente traumatizada: ou ela aceita sua impotência de prevenir e combater a agressão – e então a representação que faz de si mesma e do mundo ficará severamente afetada -, ou ela se culpa pelas condições da agressão – e vive confrontada com uma culpa sem fim.

Outro ponto importante para pensarmos a não-denúncia após a violência sexual é a falta de segurança da vítima. Ainda que o estado brasileiro promova medidas protetivas para garantir que a mulher esteja em segurança após a denúncia, não há como monitorar em tempo integral os pensamentos e as atitudes de um indivíduo que comete estupro. É importante ressaltar que o

⁹¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/exposicao-com-roupas-de-vitimas-de-estupro-refuta-tese-de-culpa-da-mulher-22288350>. Acesso em: 01. jul. 2023.

maior número de denúncias feitas se origina de mulheres negras, pobres e moradoras de áreas de risco. Isso demonstra que a única alternativa encontrada para sobreviver à situação de agressão é o contato direto com a polícia ou outro órgão governamental que forneça proteção, ainda assim, essa população é uma das que mais são vítimas do feminicídio no Brasil.

A violência sexual significa, para as sobreviventes, confrontar a si mesma e à sociedade, que busca justificar a violência sexual enquanto uma prática provocada pela própria vítima. A narradora-protagonista do romance de Aline Bei acolhe a dor no corpo violentado e, dessa forma, ela vive sem confrontar o agressor. Aos 18 anos de idade, após o parto do menino a narradora diz (BEI, 2017, p. 61-62):

olhei praquela criança
também chorosa, ela que
não fazia ideia
do que é no mundo nascer um menino,
alguém precisa contar.
não da parte física, claro,
Isso ele vai descobrir sozinho
e muito rápido,
alguém precisa contar da outra parte, doutor,
as mulheres
abusadas nas trincheiras e
nos viadutos
não estão nos livros de história.
os ditadores sim
todos em itens numa longa biografia.
olho pro meu Filho,
ele está
quente,
magro demais.
a enfermeira pega ele de volta
todo mundo está sorrindo
e eu precisando contar
pro menino
tanta coisa,
a maioria triste.
[...]

Essa necessidade de contar coisas dolorosas e também coisas bonitas sobre o mundo não é expressa em nenhum momento para o filho. Nesse trecho, fica evidente que em um curto período de tempo houve o desejo de estabelecer com o filho uma relação. Entretanto, ao longo da vida essa necessidade de “contar” desaparece, o diálogo entre mãe e filho inexistente. Dessa forma, inexistente também o compartilhamento de carinho e acolhimento por parte da narradora e do filho.

A família da protagonista reproduz o seguinte discurso patriarcal: “*a minha família falou/ - se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar*” (BEI, 2017, p. 100, grifos da autora). Para a família da narradora, ser mulher é assumir ainda que sozinha a responsabilidade de criar uma criança, que não foi planejada por uma adolescente que diz para a família “fiz sexo” ao invés de “houve estupro”. A família desvincula a responsabilidade do pai; nesse sentido, a narradora é a única responsável pelo filho resultante do estupro que só ela sabe que houve. Dessa imposição, a narradora-protagonista gera um menino não desejado que se chama Lucas⁹². A maternidade ao invés de ser um ganho é na verdade uma das perdas sofridas pela narradora. A relação da mãe com o filho é caracterizada pela falta de afetividade entre eles. A criação do filho Lucas é acompanhada pela vizinha chamada Bete, e não pela mãe. Essa ausência é justificada pela marca da dor e do conflito interno sofrido pela narradora. A maternidade não exercida pela narradora reflete a permanência do trauma, já que a imagem do estuprador se repete na aparência do filho. Nesse sentido, a narradora inventa outra narrativa sobre o pai de Lucas (2017, p. 102, grifos da autora):

pro Lucas eu inventei:
 - *éramos muito jovens.*
seu pai não soube
que eu estava grávida, saiu da cidade pra
fazer faculdade, tínhamos brigado feio,
terminado tenho certeza que o amor
acabou.
depois que descobri você na barriga ninguém
contou porque
ouvimos dizer que ele casou
e trabalhava na empresa do pai da noiva,
ninguém teve coragem de atrapalhar nem
mesmo eu,
fiquei insegura,
ele podia não acreditar em mim e achar que o
filho não era dele, já tinha passado tanto
tempo.
até que um dia aconteceu um acidente terrível
na estrada de Sorocaba.
seu pai
estava em um dos carros, não resistiu ao impacto
da batida.
 - *como ele chamava, mãe?*
 - *pedro.*

⁹² O nome do filho da narradora é descrito em letras minúsculas no romance, diante disso, optei por manter essa grafia na dissertação.

O que resta é a invenção do passado, na qual a morte do estuprador é real e dolorosa. Essa é a verdade escolhida pela narradora, que tenta preencher a ausência na vida de Lucas com ficção. Na lembrança da narradora são expressos fragmentos da verdade porque Pedro não soube que ela estava grávida, o amor havia acabado, e eles eram muito jovens. Entretanto, o casamento de Pedro com outra pessoa, o acidente de trânsito na cidade de Sorocaba, e as demais criações da narradora são estratégias de sobrevivência. Nesse sentido, Lucas sabe através da mãe que o nome do pai ausente é Pedro. Ainda que a narradora não tenha encontrado as palavras para dizer estupro, ela não inventa outro nome para o estuprador. Ao reescrever a memória, a protagonista expressa o desejo de vingança. A vida da adolescente é afetada; a narradora que antes sonhava em ser aeromoça e conhecer de perto o céu encontra na vida de secretária um cotidiano menos atraente, mas, pelo menos, é um trabalho seguro (BEI, 2017, p. 71):

O que eu estaria fazendo se eu pudesse ter escolhido
fazer alguma coisa?
pensando agora
eu ainda gostaria de ser
Aeromoça, elas
voam
sem precisar de asas ou colocar a mão no bolso e sim
o contrário.
são tão
bonitas, as escolhidas,
não parecem tristes ou ocupadas demais
enquanto eu
em terra firme.

A atitude de permanecer vivenciando os sentimentos deflagrados pela culpabilização distancia a possibilidade de elaborar o trauma. Sobreviver ao estupro insere a protagonista, que já apresentava na infância um perfil melancólico, em uma tristeza ainda mais intensa. Em torno do corpo traumatizado, a mulher busca desaparecer, ou acabar com a dor, e o suicídio é uma alternativa para deixar de sentir o trauma. Ela carrega as perdas como pesos e não encontra nelas algum tipo de aprendizagem, a narradora anseia pelo desaparecimento. Conforme Julia Kristeva (1989, p. 12):

O desaparecimento desse ser indispensável continua a me privar da parte mais válida de mim mesmo: eu o vivo como golpe ou uma privação, para contudo descobrir que minha aflição é apenas o adiamento do ódio ou do desejo de domínio que nutro por aquele ou aquela que me traíram ou abandonaram. Minha depressão assinala-me que não sei perder: talvez não tenha sabido encontrar uma contrapartida válida para a perda? Como resultado, qualquer perda acarreta a perda do meu ser - e do próprio Ser. O deprimido é um ateu radical e soturno.

A depressão é uma marca da narradora-protagonista, que não elabora o trauma de forma clínica, ela não verbaliza a dor sentida. Para Freud (2013, p. 28):

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição que a incapacidade de amar atrelada à melancolia pode ser tratada para que o paciente consiga reestabelecer vínculos afetivos.

A depressão e a melancolia da narradora estão expressas na apatia da protagonista, no olhar que vaga por uma rotina cansativa e triste, que não corresponde aos desejos e sonhos que a narradora almejava para si. No romance de Aline Bei, a protagonista encontra no cachorro uma necessidade pelo outro que é diferente dela, ou seja, é no animal machucado que ela busca a possibilidade de amar. Dessa maneira, a protagonista, mesmo melancólica, não desiste de manter com a vida uma relação de esperança, ainda que por um curto período de tempo. Ela busca algum sentido, algo que preencha os espaços internos. Desse modo, analiso a mudança para outra casa enquanto uma possibilidade de abertura para um “sentir possível”. Ainda que o trauma esteja presente na memória do corpo da protagonista, ela não permite que a dor afunde as fraturas do estupro.

Na cena em que a protagonista encontra o cachorro, há um reconhecimento dela mesma na imagem do animal machucado, mas que pode se reconstruir a partir do cuidado e do carinho: “que bom que agora/ a gente estava junto/ nunca mais ninguém vai te machucar [...]” (BEI, 2017, p. 108). A incapacidade de amar da protagonista está relacionada especificamente ao filho. A narradora “deveria amar” o filho, mas não consegue porque há um conflito interior enraizado nela, a não maternidade é um reflexo resultante da violência.

Nesse sentido, a narradora é conduzida pelo animal, pelo amor, “o amor era um vento” (BEI, 2017, p. 54). O nome dado ao animal simboliza a tentativa de vislumbrar o mundo e a própria dor de outra forma que não seja a do flagelo. Ela se reconhece na dor do outro, há uma necessidade de estar junto de alguém, fazer parte da vida de alguém e ser importante para outra criatura: “o vento não parou de espirrar/ éramos novos/ naquilo de estarmos juntos [...]” (BEI, 2017, p. 109). Aos 48 anos de idade, a narradora-protagonista de Aline Bei tenta verbalizar o estupro para o filho, mas ela não consegue falar. Dessa maneira, a protagonista escreve uma carta, conforme fica explícito na seguinte passagem do romance (BEI, 2017, p. 101-102):

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

A narradora destrói a carta, ficando apenas por escrito o que ela não conseguiu dizer oralmente. Essa carta é deixada em uma casa velha, a mesma que depois ela aluga para morar com o cachorro Vento. A protagonista-narradora apenas escreve com o objetivo de dizer para si mesma o que aconteceu e apagar pelo menos momentaneamente a auto culpabilização. A escrita da carta não afastou por completo a imagem do estupro. Na cena do noivado do filho, a narradora fica sabendo que ele vai viajar com a esposa para a Itália. Na ocasião, ela pede para dançar com o filho e tenta novamente contar para ele o que aconteceu (BEI, 2017, p. 122, grifos da autora):

[...]

- não queria te perder.

eu disse baixinho apoiando o rosto no ombro dele.
 achei que ele não tivesse ouvido
 foi tão baixo, eu tinha dito pra mim primeiro.

*- é só pro bebê nascer e conhecer os pais da joana.
 depois eu volto e também a gente já tá bastante
 acostumado a ficar longe um do outro.
 por que esse apego agora?*

*- eu errei de não ter me aproximado o tanto que eu
 deveria quando você era menino e estava mais
 aberto.*

- a gente não precisa ter essa conversa agora.

- *mas eu quero. deixa eu te falar. pra mim foi muito
dificil ter você, eu era uma menina e aconteceram
coisas que
você não sabe, não imagina. seu pai*
- *você já me contou isso, não precisa ficar repetindo.
vamos voltar pra mesa.*

ele voltou antes de mim.

No romance de Bei existe a separação da palavra e do silêncio, essa afirmativa fica evidente nas tentativas frustradas de dizer para lucas a verdade sobre Pedro. lucas não ouve a mãe, e muito menos continua dançando com ela porque o silêncio já é suficiente, não é necessário completa-lo com as palavras da mãe. lucas fica com a invenção de que o pai teria morrido e não havia mais nada para ser dito sobre essa história que ele já conhecia. A Literatura possibilita adentrar nesse espaço vazio, inalcançável, no qual a narradora permanece. Para a professora Cristiane Araújo (2014, p. 503) “O Espaço Literário possibilita a separação entre a palavra e o silêncio, entre o ‘eu’ e o ‘outro’, entre a comunicação e sua impossibilidade” (ARAÚJO, 2014, p. 503). As palavras da narradora são inalcançáveis e a escuta do filho lucas também. A distância entre eles se tornou costume, de modo que, já não causava estranhamento e nem era sentida pelo filho. A relação silenciosa entre mãe e filho revela a depressão da narradora, que afunda cada vez mais dentro de si. Esse afundamento é o da própria protagonista dentro das suas próprias dores.

A relação da narradora com o filho lucas permanece vazia, o filho não deseja mais saber das justificativas da mãe sobre a ausência dela na criação dele. Nessa breve conversa, fica explícito a falta de comunicação entre mãe e filho desde a infância. Em seguida, a protagonista conclui que, “[...] o problema mesmo foi a falta/ também do amor” (2017, p. 130). Depois de se despedir do filho lucas e se mudar com o cachorro Vento para outra casa, a protagonista reconhece que ainda está “viva” (2017, p. 146), ela saboreia e sente a vida pulsante em pequenas coisas, como na dança com a vassoura, na música da vitrola, nos vinhos de mercado, nos discos e nas idas à feira aos domingos. Aos 50 anos de idade, a protagonista encontra formas de reconhecer em si e no mundo pequenos prazeres, por exemplo, ouvir música, limpar a casa, e observar o cachorro caçando baratas:

além das
baratas
que o Vento
caçava e adorava comer, me mostrava antes
orgulhoso.
Deitei meu nojo por amor, vi nos olhos dele
A Importância, então

eu elogiava e que alegria
ele ficava [...] (BEI, 2017, p. 144).

A melancolia em um primeiro momento não fez com que a protagonista sucumbisse porque, sobretudo, ela permanecia viva. O trauma leva tanto a narradora de *O peso do pássaro morto* (2017) quanto Joana, de *Vista Chinesa* (2021), para a clausura e para a repetição de sintomas neuróticos numa espiral de sofrimento. Essa repetição é própria da memória e da experiência traumática que resulta na impossibilidade do esquecimento. Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p. 110) define “O trauma, é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma da palavra, pelo sujeito”. O “não dizer” da narradora é uma cicatriz exposta ao longo da vida, porque ela não elabora o trauma e permanece com a ferida da violência aberta através do rosto do filho. Para o professor Márcio Seligman Silva, (2008 p. 69): “O trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma se mostra, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à estrutura temporal”. O trauma não pode ser desprendido da memória, se tornando parte dela, e essa memória nem sempre cabe em palavras, causando profundo esgotamento, dor e solidão. No romance de Aline Bei, a narradora tenta recompor a vida, mesmo com o peso do silêncio, que impõe nela uma incapacidade de verbalizar para o filho o trauma vivenciado, continuando presa à memória da violência.

2.2 APÁTICA MATERNIDADE RESULTANTE DA DOR

Figura 1– Cris Bierrenbach, Retrato íntimo (garfo), 2003.



Fonte: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/28244/retratos-de-mulheres-por-mulheres>.

Exposição retratos de mulheres por mulheres⁹³ (2020)

Dentre os vários sentimentos atribuídos à imagem que anuncia esse subcapítulo, o que fica em mim é a dor de decidir por gerar ou não gerar. Historicamente, essa decisão não compete à mulher: a não-maternidade está relacionada ao eterno ciclo de julgamentos que as mulheres sofrem. A não-maternidade é uma escolha desviante daquela que se espera das mulheres. Nesse sentido, mulheres que decidem por não serem mães são frequentemente condenadas pela sociedade fincada em um modelo de família normativa-hetero-cristã.

Para a jornalista Carmem da Silva (1994, p. 196), “Mulher que não deseja filhos-exemplo é levada a julgar-se quase um monstro; quantas maternidades desastrosas para mãe e filho resultam apenas da compulsão social [...]”. Importante ressaltar que, independentemente

93 Essa imagem foi exibida na Exposição Retratos de Mulheres por mulheres (2020), promovida pelo Centro Cultural FIESP, localizado na Avenida Paulista (SP). Os corpos das mulheres fotografados por outras mulheres ilustram a necessidade de nós, mulheres, olharmos para os nossos corpos a partir da nossa singularidade, diversidade e nossas próprias decisões sobre ele. A artista Cris Bierrenbach cita, na entrevista dada para a exposição, “Eu tenho um corpo que supostamente eu conheço, pensar, começar a pensar muito nessa relação corpo, do objeto que está ali dentro, da estranheza desse objeto, da medicina... Da relação disso com as relações afetivas, das relações afetivas com as violências” (BIERRENBACH, 2020, [sp]). A entrevista completa das participantes dessa exposição está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTpfJiHp6BY&t=354s>. Acesso em: 15 fev. 2023.

da decisão da mulher em relação à maternidade, ela será, de uma forma ou de outra, julgada, já que a sociedade naturalizou os lugares atribuídos tanto para o homem quanto para a mulher no ambiente doméstico-privado, conforme Heleieth Saffioti (1987, p. 9): “De acordo com este pensamento, é natural que a mulher se dedique aos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é natural sua capacidade de conceber e dar à luz”.

Uma das maiores violências contra o corpo das mulheres é o estupro, contextualizado no primeiro capítulo desse trabalho, e a segunda, sem dúvida, é a imposição de uma gestação resultante do estupro. Nesse sentido, ao problematizar especificamente o útero na fotografia e o garfo como uma implantação dolorosa dentro do corpo da mulher, a fotógrafa Cris Bierrenbach permite refletir sobre uma sociedade arraigada em concepções heterossexuais-normativas, que manipulam “tanto o nosso corpo quanto a nossa mente” (WITTIG, 2022, p. 61).

A imagem do útero é problematizada por diferentes artistas brasileiras contemporâneas, como por exemplo no trabalho desenvolvido pela poeta Angélica Freitas (2013) que questiona as representações do útero enquanto um enfrentamento ao sistema patriarcal que desautoriza a mulher frente ao seu próprio corpo. No poema “Um útero é do tamanho de um punho” (2013), é mencionado que (FREITAS, 2013, p. 61):

[...] um útero é do tamanho de um punho
 num útero cabem capelas
 cabem bancos hóstias crucifixos
 cabem padres de pau murcho
 cabem freiras de seios quietos
 cabem as senhoras católicas
 que não usam contraceptivos
 cabem as senhoras católicas
 militando diante das clínicas
 às 6h na cidade do México
 e cabem seus maridos
 em casa dormindo
 cabem cabem
 sim cabem
 e depois vão
 comprar pão [...].

Nos úteros cabem as opressões religiosas, políticas e morais, constitutivas do patriarcado. O útero é um campo de disputa; na visão de Freud, ele simboliza a histeria, própria das mulheres. Além de não entender o útero, Freud também não compreende o prazer das mulheres, porque ainda não encontrava a importância ou a relevância do clitóris para a sexualidade feminina. A incompreensão do corpo das mulheres pelo olhar dos homens,

principalmente nos estudos psiquiátricos e psicanalíticos, emerge para a questão da maternidade. A capacidade natural de gerar, amar, cuidar foi direcionada às mulheres em virtude da biologia. A jornalista e psicanalista Carmem da Silva¹(1994, p. 196) manifesta sua opinião a respeito: “Os padrões de feminilidade – físicos, psíquicos e de comportamento – pretendem-se fundados nas leis naturais: mulher tem que ser isso ou aquilo, sentir assim ou assado, comporta-se de tal ou qual modo porque a natureza o programou e qualquer desvio seria antinatural”. Seria antinatural, portanto, a não-maternidade, o aborto e o fato de não amar o/a filho/filha.

Na fotografia de Cris Bierrenbach, assim como no romance de Aline Bei, não é possível identificar qual a cor de pele dessa mulher. Entretanto, é evidente que a maternidade das mulheres negras se contrapõe à das mulheres brancas, haja vista que, enquanto a maioria das mulheres brancas puderam escolher cuidar de seus filhos, as mulheres negras não tiveram o mesmo direito e privilégio. As distintas maternidades se devem aos distintos patriarcados: no patriarcado branco, os homens negros e as mulheres negras não possuem as mesmas posições econômicas, sociais e políticas dos homens brancos e das mulheres brancas (KILOMBA, 2019).

No processo colonial, como na Europa Ocidental, nas plantações coloniais americanas, depois do tráfico de escravos, em 1807, as mulheres proletárias brancas não foram submetidas a agonia de verem seus filhos levados embora ou sendo vendidos (FEDERICI, 2017, p. 178). Nesse contexto, a condição da mulher negra escravizada revela explicitamente o patriarcado-branco-capitalista, e a manutenção desse sistema ocorria a partir da reprodução de outros escravizados/escravizadas por meio do útero das mulheres negras.

Diante disso, tanto as mulheres brancas quanto as mulheres negras tiveram seus corpos transformados de acordo com o sistema capitalista. Sobre isso, Silvia Federici (2017, p. 178) afirma “[...] em ambos os casos o corpo feminino foi transformado em instrumento para a reprodução do trabalho e para a expansão da força de trabalho, tratado como uma máquina natural de criação, funcionando de acordo com ritmos que estavam fora do controle das mulheres”. Em *O calibã e a bruxa* (2017), a escritora italiana Silvia Federici contribui com discussões no tocante ao útero ter sido utilizado como uma ferramenta para a manutenção do sistema capitalista, que ainda continua condicionando o corpo das mulheres de acordo com os interesses e as lógicas de mercado.

No contexto da colonização do Brasil, as mulheres negras escravizadas são estupradas e geram filhos dos senhores de escravos. Essa maternidade é uma dentre tantas outras violências sofridas pelas mãos dos homens brancos, Abdias Nascimento (1978, p. 61) descreve: “O Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher

negra, não só durante a escravidão. Ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de *status* social, e total desamparo, continua como vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco”. A maternidade das mulheres negras carrega marcas profundas do processo de escravização, já que, no período colonial, elas são obrigadas a cuidar dos filhos de seus senhores, sobre isso Lélia Gonzalez assegura (2020, p. 203):

Existe uma outra mentira histórica que afirma que o negro aceitou passivamente a escravidão, adaptou-se a ela docilmente porque, afinal, os senhores de escravos luso-brasileiros foram muito bons e cordiais. E, como prova disso, dizem que a mãe preta foi o modelo dessa aceitação. Mas a gente pergunta: ela tinha outra escolha? Claro que não, pois era escrava e justamente por isso foi obrigada a cuidar dos filhos de seus senhores. Além disso, muitas vezes seus filhos recém-nascidos eram arrancados delas para que se “dedicassem” inteiramente às crianças brancas, amamentando-as com exclusividade. Aquelas que não aceitassem eram cordialmente torturadas ou simplesmente liquidadas. Mas, como já dissemos no início, as africanas eram muito valorizadas, e ainda são, enquanto mães. Por isso não é de estranhar que, no Brasil, as escravas tenham lutado por manter a dignidade da função materna, até mesmo quando a exerciam com crianças brancas. Com sua força moral, tudo fizeram para sustentar seus companheiros e tratar da sobrevivência dos filhos, educando-os nas mais precárias condições de existência.

O corpo da mulher negra é duplamente assujeitado pelo gênero e pela raça. Na tradição colonial-patriarcal-branca, a dupla condição de subalternidade das mulheres negras, que ora são vistas como “burro de carga”, ora são destinadas “ao sexo, ao prazer, às relações extraconjugais”, constituem lugares determinados pela concepção colonial racista que define “pretas para trabalhar, brancas para casar e mulata para fornicar”. A socióloga Sueli Carneiro afirma (2002, p. 172): “Essa definição de gênero/raça, instituída por nossa tradição cultural, patriarcal e colonial para as mulheres brasileiras, além de estigmatizar as mulheres em geral, ao hierarquizá-las do ponto de vista do ideal patriarcal de mulher, introduz contradições no interior do grupo feminino”. Nesse processo colonial, o termo “mulata” significa “produto” do prévio estupro da mulher africana, a mulata tornou-se objeto de fornicação, enquanto a mulher negra continuou relegada à sua função original, ou seja, o trabalho compulsório (NASCIMENTO, 1978, p. 62).

À vista disso, o corpo das mulheres negras torna-se central no projeto literário da escritora brasileira contemporânea Conceição Evaristo. No conto “Quantos filhos Natalina teve?” (2016), a autora desvincula a idealização da maternidade das mulheres negras. A protagonista Natalina experiencia diferentes gravidezes. Primeiro ela faz de si um território de prazer, depois uma forma de sobrevivência, a garantia de seu sustento. Por penúltimo, Natalina não aceita formar uma família com Tonho, homem que não ama. Ela escolheu usar o corpo da

maneira que queria, e não como a sociedade-branca arraigada em um processo histórico colonial-racista, tentou impor à ela, tampouco se culpabiliza pelo estupro ou sucumbe pelas mãos do estuprador que ela própria mata, como fica explícito na seguinte passagem do conto (2016, p. 50):

Ele gozou feito cavalo enfurecido em cima dela. Depois tombou sonolento ao lado. Foi quando, ao consertar o corpo para se afastar dele, ela esbarrou em algo no chão. Pressentiu era a arma dele. O movimento foi rápido. O tiro foi certo e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também. Fugiu.

Ela não vê a imagem do agressor, conseqüentemente não terá um filho com o rosto de quem ela nunca viu. Ao acolher o filho resultante do estupro, Natalina não romantiza a maternidade tanto na concepção quanto no aceite da criança. A decisão de ficar, criar e amar o filho parte da própria protagonista do conto. O único filho reconhecido por Natalina é o da violência deflagrada pelo homem sem rosto. Sobre isso, a narradora diz (2016, p. 27): “Natalina alisou carinhosamente a barriga, o filho pulou lá de dentro respondendo ao carinho. Ela sorriu feliz. Era a sua quarta gravidez, e o seu primeiro filho. Só seu. De homem algum, de pessoa alguma. Aquele filho ela queria, os outros não”. Natalina, assim como as demais personagens e protagonistas de *Conceição Evaristo*, são insubmissas porque não se dobram aos desejos e determinações exigidas pelo poder colonial do patriarcado-branco.

Em *A mulher de pés descalços* (2017), a escritora ruandesa Sholastique Mukasonga narra o nascimento de um menino gerado a partir do estupro. Entretanto, a comunidade banha a criança nas águas consideradas sagradas com o objetivo de limpar a criança da violência. A narradora afirma (2017, p. 153): “A água de Rwakibirizi afastou a maldição do estupro que Viviane tinha feito chegar ao vilarejo: ninguém duvidou disso. Chegaram a organizar uma festa para dar boas-vindas ao bebê, cujo pai todos queríamos esquecer”.

Após banhar o menino, deram-lhe o nome de Umuntoni, “Aquele-que-está-conosco”, e ele foi amado pelas crianças do vilarejo e por toda a comunidade. Assim a raiva e o ódio dão lugar ao amor depositado no menino que passou a ter outra identidade, assim como as mulheres, conforme a seguinte passagem, que diz (2017, p. 154): “Contudo, foi nelas, pelas próprias e nos filhos nascidos do estupro que essas mulheres encontraram uma fonte viva de coragem e a força para sobreviver e desafiar o projeto dos seus assassinos. A Ruanda de hoje é um projeto de mães-coragem”.

Natalina e Viviane constituem narrativas de gravidezes resultantes do estupro, nas quais as personagens tentam e conseguem amar os filhos. Dessa maneira, ainda que o corpo tenha sido violentado, elas encontraram nos filhos outras possibilidades de sobrevivência. Os filhos

nascidos do estupro do genocídio ruandês, na narrativa de Sholastique Mukasonga, ajudaram as mulheres a seguir em frente, o que não acontece com a narradora do romance de Aline Bei, que ao receber o filho no colo seca o coração e ela não encontra nenhuma flor, apenas secura, tristeza e desamparo. A protagonista de *O peso do pássaro morto* (2017) acolheu a dor sabendo que a vergonha e a humilhação continuariam ressoando através da maternidade-não desejada. Diante disso, ela pensou sobre a possibilidade de abortar (2017, p. 124):

além de uma secretária mediana, também não fui
mãe.
a Bete foi, por
anos. Depois a Vida.
agora acho que a Joana era mãe. e acho também
que o lucas não precisa mais de mãe nenhuma,
nem eu do filho que não matei.
pensei por nove meses vou matar
mas
não matei.

O filho lucas é a materialidade daquilo que a narradora deixou de fazer por vergonha ou medo, dentre outros possíveis julgamentos que o aborto acarreta para as mulheres. O aborto, no Brasil⁹⁴, ainda é criminalizado e as mulheres que abortam⁹⁵ são punidas diante da lei, assim como quem permite, auxilia ou contribui com a interrupção da gravidez, pois é perceptível a ação do Estado Brasileiro e os limites impostos para as mulheres que desejam abortar, mesmo nos casos de estupro⁹⁶, em que o aborto é legalizado. Importante notar que inexistem campanhas informativas e políticas sanitárias que assegurem o direito de a mulher interromper a gravidez de forma segura nos casos de estupro. Nesse contexto, as questões religiosas e morais se sobrepõem à liberdade individual das mulheres em relação ao feto, desconsiderando a violência

94 Conforme o Código Penal Brasileiro de 1940, Art. 128: Não se pune o aborto praticado por médico: I- se não há outro meio de salvar a vida da gestante; **Aborto no caso de gravidez resultante de estupro**. II – se a gravidez resulta de estupro e o aborto é precedido de consentimento da gestante ou, quando incapaz, de seu representante legal”. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 25 fev. 2023.

95 “Do ponto de vista da reflexão teórica, entende-se que é necessário perceber o direito ao aborto como um problema político com uma centralidade bem maior do que aquela que em geral lhe é atribuída. O que a teoria democrática ou mesmo a teoria política em geral diz sobre o aborto? A resposta, em linhas gerais, é: ‘nada’. As questões de gênero tendem a ser desprezadas pelo *mainstream* da teoria política, como algo acessório, específico e sem alcance maior. E a questão do aborto, em particular, encontra-se ausente. O aborto tende a permanecer à margem da discussão política como uma questão ‘moral’ – e, como nós sabemos, a moral é a ‘pré-política’. Assim, as questões que são entendidas como questões ‘morais’ (o direito ao aborto, o casamento gay, podem gerar imenso debate e polêmica, mas permanecem como integrantes de segunda categoria na agenda política” (MIGUEL, 2012, p. 664).

96 Por exemplo, no caso da menina de 11 anos que foi estuprada, engravidou, e foi impedida de abortar pela Juíza Joana Ribeiro. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2022/06/23/aborto-negado-por-juiza-de-sc-a-menina-de-11-anos-estuprada-repercute-na-imprensa-internacional.ghtml>. Acesso em: 5 mar. 2023.

sexual, bem como a violência psicológica, que essas mulheres sofrem e, ainda, experiências de inadequação e estranhamento em relação a uma maternidade indesejada concebida a partir do estupro. Sobre isso, a pesquisadora Mykaella Neves (2014, p. 144) afirma:

Se para a mulher que interrompe a gestação é inconcebível a união do seu material genético com o do agressor, para a mulher que dá continuidade não é possível abandonar um ser que leva consigo uma parte sua, ainda que essa ressignificação aconteça após a impossibilidade de ter o seu desejo inicial, de abortamento, garantido. De tal modo são experiências singulares e modos diferentes de lidar com a violência, a gravidez e o desfecho que necessitam ser percebidos em sua complexidade.

O corpo possui outras significações do que apenas a biológica, para a pesquisadora Kathlen Luana de Oliveira (2016, p. 87), “O tornar-se mulher é singular e também político”. Nesse sentido, a mulher que engravida a partir do estupro passa por questionamentos a partir de diversas experiências de vida e morte. Um desses efeitos e restrições podem causar depressão pós-parto, como no romance de Aline Bei, em que a narradora não sente ternura alguma ao ver o filho pela primeira vez, aos 18 anos de idade, (BEI, 2017, p. 61-66, grifos da autora):

[...]
 uma Flor brota
 no peito e sai
 pelo leite da mãe.
 é assim
 que os bebês crescem
 se alimentando dessa
 Flor invisível
 algumas pessoas
 chamam ela de amor.
 procurei a tal
 no meu peito descampado
 por nove meses e depois
 no hospital,
 -isso é
*tristeza pós-parto, seu corpo fez muita força.
 mas deus é grande,
 essa dor
 passa rápido
 e agora você precisa ficar forte
 pra cuidar do seu
 bebê. – a enfermeira disse.*
 em casa,
 com o menino no
 berço
 e os anos passando
 procurei em cada canto
 (nenhum sinal da Flor).

O desinteresse pelo filho desde o nascimento é a expressão da falta do amor materno, considerado pela sociedade como algo “natural”, “instintivo” das mulheres. A apatia da narradora é um sentimento contrário aos valores tradicionais da maternidade. Esse amor instintivo é denominado por Elizabeth Badinter (1985) como uma “conservação da ilusão”. No caso da narradora, é o completo nada que se revela na expressão do cuidado com o filho Lucas. A narradora é Mãe no sentido não habitual, tendo em vista que não foi uma maternidade desejada, muito menos planejada, de uma adolescente de dezoito anos de idade vítima de um estupro cometido dentro da sua própria casa. O trauma vivido pela narradora passa a ter um rosto físico, que poderia ser tocado, acariciado, amado, o rosto do trauma é de “um menino” colocado no berço pela enfermeira e não pela mãe. O conselho dado pela enfermeira é “esperar passar” porque a apatia causada pela força exercida no parto “passa rápido”, porém, a narradora trouxe ao mundo uma criança que foi concebida a partir do silenciamento e isso nunca vai passar.

Nesse fragmento do romance evidencio também que é esperado da narradora a superação ou o completo esquecimento da dor sentida não apenas no parto, como também à maternidade. As dores da narradora precisam passar rápido porque ela deve cuidar do menino, e ela não terá tempo para sentir dor, cansaço, tristeza ou depressão, é preciso seguir em frente de qualquer forma porque existe “um menino” que dependerá exclusivamente dela haja vista que, a narradora é mãe solo. Mas esse cuidado que deveria ser exercido pela mãe biológica não é sentido pelo filho porque ele é criado pela vizinha Bete, a qual cuida, alimenta, brinca, compartilha risos, entre eles existe uma relação de ternura inexistente com a narradora-protagonista. Desse modo, é impossível pensar que o amor materno exista espontaneamente em todas as mulheres (BADINTER, 1985), nem mesmo que a espécie humana sobrevive graças a ele pois qualquer pessoa que não a mãe pode “maternar” uma criança. No caso do Lucas, a Bete foi a pessoa que maternou. A respeito da não-maternidade, a narradora afirma (2017, p. 127): “Me subiu uma angústia que saltou do taco, achei que era mofo, mas era a morte, antes, da mãe que nunca fui”.

Ao invés da Flor, a narradora encontrou no filho o gatilho⁹⁷ para lembrar do trauma, que reflete a imagem do estuprador, não apenas na aparência física, como também no modo de matar passarinhos, e isso gera na narradora uma profunda raiva ao descobrir que o filho usava o estilingue para matá-los e, ainda, convidava os amigos do prédio para realizar o funeral dos

97 “A expressão ‘Trigger Warning’ (TW), traduzida por ‘Aviso de gatilho’ ou apenas ‘Gatilho’ em português, é um alerta para se ter atenção com relação a algum conteúdo em específico cuja leitura poderia desencadear flashbacks, ataques de pânico, ansiedade e/ou depressão em sobreviventes de trauma” (DÖLL, 2019, p. 13).

passarinhos em caixas de bis, como uma celebração e brincadeira. Ao saber disso, ela toma uma atitude, conforme é possível observar na seguinte passagem do romance (2017, p. 85-86, grifos da autora):

o que eu estava criando,
 um monstro?
 que enterra a morte prematura
 um evento pra convidados que pensam isso é coisa
 de criança?
 isso é tudo
 menos coisa de criança.
 isso é o lugar onde nasce a dor.
 isso é
 tudo o que destrói a possibilidade de um mundo
 um pouco menos cruel
 com os mais fortes abusando dos mais fracos e o pai do lucas
 dentro dele e o pai do lucas dentro de mim
 perguntei pra bete se ela sabia. Ela disse sinceramente que:
 - *não*.
 chamei o lucas na sala.
 arranquei, o escudo que ele usava
 sempre quando estava comigo.
 com a cara besta
 típica
 da idade
 ele me perguntou em tom hipócrita:
 - *que foi?*
 dei um tapa
 mais duro do que eu esperava
 na cara
 do menino que não voltou a me olhar nos olhos [...]

lucas é o espelhamento da violência, ele é a continuação e o aprofundamento da dor perpetrada contra o corpo da narradora, o mesmo corpo que tem, segundo as normas sociais/morais/religiosas, a responsabilidade e a obrigação de cuidar e amar o filho não desejado. A extensão do estupro é sentida na maternidade não-vivida pela narradora, de modo que gerar um filho a partir do estupro pode ser a permanência das marcas da agressão sexual no próprio corpo, para a antropóloga Véronique Nahoum-Grape (2006, p. 73): “[...] o crime continua a se disseminar no corpo das vítimas durante uma gravidez eventual. O estuprador continua, então, sua ação de produção de dor durante toda a duração da concepção”. É no corpo e no filho que a narradora vive a continuação do sofrimento intenso exercido pelo estuprador. Pedro é vivo nas ações de lucas.

Dessa maneira, compreendo que o estupro para a narradora-protagonista, no âmbito psicológico, permanece pela falta de afeto entre ela e o filho. A relação maternal entre a narradora e o filho lucas é inseparável do estupro sofrido, não é uma maternidade desejada.

Dentro disso, as diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada (BADINTER, 1985, p. 23). A ausência da figura da mãe na criação do Lucas, através da repetição da violência na imagem do filho, estabelece uma relação vazia entre mãe e filho que aponta para uma vida melancólica. Sobre a concepção de filhos resultantes do estupro Véronique Nahoum-Grappe (2006, p. 73) diz:

A mulher que se torna mãe ‘à força’ odeia a criança do carrasco em seu próprio ventre, odeia esse filho que se tornou seu inimigo fisiológico íntimo e indissolúvel, portador e signo de uma lembrança horrível; na maior parte das vezes, a vergonha da recordação já a mata socialmente. E, ao mesmo tempo, ela sente e sabe que mais sozinha que ela no mundo está o bebezinho avermelhado e chorão a que ela dá à luz no ódio materno – e que ela tentou abortar por todos os meios. O horror de seu próprio ódio é absoluto quando se dirige à figura mais vulnerável que existe, um recém-nascido, aquele que vai nascer.

A impossibilidade de amar uma criança nascida do estupro é evidenciada no romance de Aline Bei, haja vista que o amor maternal é um sentimento complexo como é possível identificar no conto “Quantos filhos Natalina teve?” (2016), de Conceição Evaristo. Essas narrativas sobre a maternidade apontam para o questionamento sobre a reconquista do corpo pelas próprias mulheres. Sobre isso, a jornalista Carmem da Silva (1994, p. 200) propõe que a decisão pela maternidade, precisa, necessariamente, partir das mulheres, desde a sua concepção, até a forma de gerar, parir e maternar: “Só reconquistando a posse real de si mesma, corpo e identidade, consciência e autonomia, pode a mulher realizar o outro aspecto, o aspecto humano, digamos, da maternidade: a decisão responsável, o amor espontâneo e não ditado por imperativo cultural [...]”. Em contrapartida ao que afirma a jornalista Carmem da Silva, o filho da narradora do romance de Bei é a imagem da prisão, ele mesmo é o aprisionamento do trauma, encarado como estilhaços do Pedro que continua atingindo a narradora, fazendo ela sentir mais uma vez o abandono e a solidão no momento em que tenta, mesmo sem sucesso, dizer que houve estupro. Os restos da violência são vivos no filho, que a narradora não consegue amar tendo em vista a latência da dor. A protagonista convive silenciosamente com os restos do Pedro, e ao encarar o filho pensa rapidamente em contar a verdade (2017, p. 99-100, grifos da autora):

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

*em
aborto.
Mas não tive Coragem
[...]
eu não conseguia contar isso pro lucas.*

Nesse fragmento, a narradora ensaia mentalmente a fala, ensaia a coragem, o grito. Esse ensaio, fica dentro de si, em um lugar escondido, onde ninguém pode ouvir ou encontrar. O segredo da violência não encontra uma saída, fica preso à mente da narradora, que secretamente elabora a confissão da verdade. No silêncio ela confessa que quis abortar, e que sentiu o peso da falta de coragem, que é materializada no filho a partir de “um chute”. Essa violência é escrita no corpo da protagonista. A vontade do dizer é confrontada pelo espelhamento do Pedro em lucas, (2017, p. 100-101, grifos da autora):

*seu pai
sumiu do mapa.
fugiu para um tamanho de
longe que nunca mais
ninguém ouviu falar o nome dele. espero
sinceramente que ele esteja
morto e que a morte
tenha doído em detalhes, ainda que ele
esteja vivo,
porque uma morte metafísica pode ser ainda pior, então
eu desejo pra ele o pior, tenho rancor e te olhar
é
a coisa mais Difícil
porque você lucas
é a cara do Pedro
tem o olho
do Pedro
a boca, o cabelo, o jeito de andar e te ver acordando, te ver
passando por mim na cozinha
é reviver aquele maldito em segredo, diariamente,
com o fruto dentro
da minha casa sem saber.*

É evidente a não aceitação da violência, a narradora expressa através do ensaio mental a raiva e o ódio por ter que carregar por nove meses e pela vida inteira a “marca” do estupro. A “cara do Pedro” é encarada todos os dias pela narradora, a imagem do estupro mora com ela, mora com ela também o desejo de que Pedro morra. Nesse sentido, em nenhum momento do romance temos a ação da narradora, mas expressões de desejo pelo grito, ainda que esse permaneça preso em sua mente. O estupro não é nem deve ser um meio para existir amor, tampouco para a concepção de filhos e filhas. A narradora no romance de Aline Bei não escolhe o estupro e conseqüentemente não escolhe gerar o filho, a maternidade é imposta a ela a partir

da pressão social que o corpo da mulher ainda sofre. Essa afirmativa fica evidente na relação silenciosa da narradora com o filho, e principalmente nas tentativas frustradas de narrar o estupro para lucas (2017, p. 123):

[...]
 Chega de tentar,
 foi o que eu senti com aquela dança.
 eu nunca
 vou conseguir contar, no fundo
 não devo querer.
 ainda assim,
 nada
 justifica a minha ausência, se decidi ter o filho,
 então
 eu devia ter vivido a minha decisão plenamente ao
 invés de ficar procurando os restos
 do Pedro
 nos olhos do lucas, restos da noite
 que eu não fui comer pizza e que eu devia
 tanto ter ido comer a Pizza, restos do sonho de ser aeromoça
 [...]

No trecho acima, a narradora se questiona sobre como “viver plenamente a sua decisão”, que não foi possível graças aos restos do “estupro” e do “estuprador” Pedro “nos olhos do lucas”. A narradora não teve escolha, foi sufocada pela responsabilização da maternidade compulsória, construída a partir de uma cultura que pensa o corpo das mulheres como obedientes ao “instinto maternal”. Em todos os momentos em que a protagonista tenta uma aproximação com o filho, ela não consegue esquecer que houve violência, ela foi obrigada, machucada e silenciada. A maternidade, bem como a não-maternidade, impõe questionamentos sobre quem pode decidir pelo corpo e pela vida das mulheres, na visão de Carmem da Silva (1994, p. 202): “[...] maternidade é escolha e não obrigação (muitas vocações maternas são mera influência cultural) [...]”. Desse modo, é necessário desatrelar a imagem da maternidade de um ideal sagrado e puro, “é preciso dessacralizar a maternidade” (1994, p. 200). A mulher, e somente a mulher precisa decidir, conceber e amar.

A protagonista inominada de Bei não teve a chance de escolher pela maternidade, que lhe é imposta pelo estupro, ela se tornou uma mãe ausente, mesmo não tendo abandonado fisicamente o filho, permanece distante, sem afeto ou necessidade pelo filho porque o que os separa é mais forte: a violência. Portanto, no romance de Aline Bei não existe a romantização da maternidade tanto na concepção quanto no cuidado do filho não exercido pela mãe. A narradora é mãe solo, ela também não recebe nenhum carinho do filho, o qual estabelece com a vizinha uma relação mais próxima de mãe-e-filho. Nesse sentido, é com a vizinha, uma mulher

desconhecida, que o filho se sente amado, mesmo que ela não o tenha gerado e muito menos amamentado, é com a bete que lucas se (re)conhece e compreende o vínculo maternal.

2.3 AOS 52

O romance de Aline Bei é marcado por uma tentativa de reconstrução a partir do momento em que a narradora encontra, cuida e ama o cachorro Vento, o qual foi adotado por ela aos trinta e sete anos de idade. O animal estava no posto de gasolina, que ela utilizou para abastecer o tanque do carro a caminho de encontrar o filho na cidade de Ouro Preto (MG). A relação da protagonista com o animal expressa de modo sensível que ainda há dentro dela um desejo pela vida, apesar das dores. Vento é uma espécie de desvio, que move a narradora até a compreensão de carinho e amor.

Entretanto, a protagonista vê o cachorro ser atropelado deixando-a completamente sozinha (2017, p. 156): “a casa em Silêncio profundo. fiquei vivendo de ar/ Vomitando de fome”. Diante das muitas ausências sofridas e da perda brutal do cachorro, a narradora é mais uma vez silenciada. A morte da narradora é solitária, morrer é solitário. Aos 52 anos de idade, ela encontra o autoabandono, como é possível observar no seguinte trecho do romance (2017, p. 158):

o vento estava em casa esperando e isso a deixou tão
feliz que ela não acordou, não pôde,
nem o gorfo conseguiu e então
nunca mais.
A morte de engasgo foi muito feia, só a boca
trabalhou e um pouco da barriga.
os olhos fechados estavam no sonho do Vento não-morto, o corpo todo estava
no sonho mas
1 parte do peito
estava no lucas e no carlos
eduardo.
no entanto
eles estavam vivos, ela sabia que sim e não ver
alguém nunca mais por questões sentimentais
doía menos do que
não ver alguém nunca mais porque a pessoa deixou
de existir.
o corpo dela foi encontrado por culpa dos vizinhos
que estavam reclamando do cheiro fortíssimo da
casa 462 [...].

Nesses últimos instantes de vida, a narradora não menciona o estuprador Pedro, que desaparece completamente, a morte preenche todos os espaços. O peito da narradora estava

com o filho e o neto, a imagem da dor deixa de existir. A morte apaga a lembrança do estupro e do homem que a estuprou. Vento, escrito com letra maiúscula só existe no sonho da narradora porque no sonho ele está Vivo. Quando o cachorro morre, é descrito em letra minúscula como se a imagem dele também fosse diminuindo até se apagar completamente da memória da narradora. O autoabandono que resulta na morte da protagonista é lido como suicídio no artigo “A cura não existe: depressão, melancolia e suicídio no romance o peso do pássaro morto, de Aline Bei” (2020). Para os autores (ESTEVEES & COQUEIRO, 2020, p.114) “A desistência da protagonista é uma ação”, ou seja, a desistência é a representação do suicídio. Entretanto, o referido artigo é contraditório tendo em vista que ao afirmar o autoabandono da protagonista como uma ação suicida ignora as demais perdas sofridas ao longo da vida, eles asseveram que (ESTEVEES & COQUEIRO, 2020, p. 114) “Ela não comete suicídio efetivamente. Não corta os pulsos, não toma pílulas ou decide se enforcar. Ela apenas desiste da vida, desiste de si”, o que para os pesquisadores, desistir é efetivar o suicídio.

Todavia, o romance não explicita o suicídio de fato. Mas é evidente o engasgo causado pelo acúmulo de diferentes dores silenciadas. O vento deixa de mover a narradora, ela fica alicerçada no tempo construído pela última imagem do cachorro, que se apresenta em sonho (2017, p. 159) “[...] os olhos fechados estavam no sonho do Vento não-morto [...]”. O romance menciona a tristeza causada pela perda do cachorro, único e último elo de amor e afeto da narradora com o mundo. A narradora havia encontrado no animal a cura, essa afirmação fica evidente no encontro deles. O rompimento desse vínculo, intensifica a melancolia e a tristeza da narradora. Por meio disso, o silêncio se transforma em morte.

A melancolia e a tristeza afundam a narradora, que permanece enclausurada na depressão. A morte da narradora acontece enquanto ela está dormindo (2017, p. 158): “ela caiu no sono/ vomitou dormindo/ e não acordou (...)”. Na minha leitura, não utilizo e não penso o suicídio como possibilidade, não ignorando o fato de que algumas mulheres, ao sofrerem agressão sexual, cometem suicídio⁹⁸. Contudo, a narradora é afogada pela tristeza ao se deparar com a morte do cachorro Vento, somada a tantas outras mortes. A protagonista perde a alegria que era viver ao lado do amigo, assim a melancolia é instaurada mais profundamente no corpo que deixa de se mover porque ninguém mais espera por ela. O animal mostrava que envelhecer ao lado de alguém amado é a representação do sossego e do amor, a narradora e o cachorro compartilhavam o tempo, a casa, e a vida. Ela dizia (2017, p. 141), “vem ver, meu amor. [...]”

98 Em alguns relatos do livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2013), mulheres soviéticas ao serem estupradas e engravidarem optam pelo enforcamento.

esse menino/ de idade nenhuma./ se a morte não tinha alcançado o Vento morando/ naquele apartamento cinza,/ aqui muito menos”. Infelizmente a morte é incontrolável e alcança o amigo da narradora, do qual restou apenas o rabo, o enterro dele foi sem corpo em virtude do atropelamento. No final do romance de Aline Bei, após a morte da narradora, que é narrada na terceira pessoa, a casa se mantém Viva (BEI, 2017, p. 160-161):

só a casa se manteve Viva e o proprietário nunca
 mais conseguiu alugar,
 além de velha morreu gente lá e deu no jornal.
 a casa ficou tão lápide
 que mesmo depois de 50 anos
 quando tentaram demoli-la para construir um
 prédio importante
 não conseguiram.
 Explosões,
 guindastes e nem 1 tijolo
 mexeu.
 as pessoas sentiram Medo e
 deixaram a casa em paz.

com a vista tão
 futurista
 era estranho ainda ter aquela casa na rua, as
 pessoas acharam
 esquisito.
 tentaram demolir com métodos supersônicos
 pra construir o que nem sei imaginar de tão futuro
 que era.
 sei só que de novo
 não conseguiram e
 não conseguiram nunca,
 aquela casa estava disposta
 a ser a última
 do mundo
 e quando se quer muito alguma coisa,
 bingo.

A casa da narradora de *O peso do pássaro morto* (2017) não pode ser demolida, o que sobra na/da mulher é a memória metaforizada pela imagem da casa indestrutível, essa permanece Viva como um enfrentamento ao silêncio. A casa é a guardiã das palavras nunca ditas pela narradora e como guardiã ela suporta o tempo, e às tentativas de demolição. A resistência da casa frente ao mundo que segue sendo de dor simboliza a importância da voz e das palavras, ainda que silenciadas pela violência. Nesse sentido, o silenciamento da protagonista representa o quão perigoso é a força da memória, porque ela desvela o que é perturbador e não pode ser ignorado.

No final do romance, ocorre o encontro do filho Lucas com “um homem desconhecido que chega de buquê” (2017, p. 165), o qual pode ser lido como o estuproador Pedro. A morte no romance de Aline Bei não é o fim, mas o início, já que, algo novo se inicia a partir do túmulo da narradora, que tem o epitáfio (2017, p. 164) “a cura não existe”. A forma como a protagonista encarou a dor causada pelo estupro poderia ter sido diferente se ela tivesse contato com atendimentos psicológicos ou até mesmo acesso ao aborto, que é uma opção legalizada nos casos de estupro, no Brasil. Entretanto, cabe à Literatura de autoria feminina explicitar os silenciamentos que perfuram e sustentam corpos de protagonistas inominadas. Foi o silêncio que sustentou a narradora, porque ela tentou gritar quando estava sendo estuprada, mas foi brutalmente chutada e “o grito morreu no estômago” (BEI, 2017, p. 58). Ainda que o grito tenha morrido após o estupro, a narradora seguiu tentando diversas vezes encontrar a voz. A tristeza que atravessa a vida da protagonista do romance de Aline Bei é parte de um processo traumático que não se vincula apenas ao contato dela com a experiência nesse mundo contemporâneo, mas especificamente ao que ela vivenciou individualmente aos 17 anos de idade, dentro de casa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RETOMADA

As mulheres monstruosas fizeram bruxarias no mar, deve ser por isso que chamam a luta de onda. Conchas trouxeram um poema que avisa. Monstras, animem-se, as que foram queimadas, seja por fogo ou por homem comum, voltarão. Quem foi queimada renascera das cinzas. Lembre bem homem comum! Só as mulheres corcundas de carregarem tanta dor podem voltar, e voltam, todos os dias.

(Monique Malcher)

A escolha pelo tema do estupro não foi fácil. Entretanto, a angústia e o medo me atravessam, por eu ser mulher, por conhecer, admirar e amar outras mulheres que, assim como eu, podem ser vítimas de algum tipo de violência, simplesmente por se identificarem enquanto mulheres. Durante a pesquisa, conheci inúmeras mulheres que me perguntaram “Qual o tema da sua pesquisa?” e eu respondi “Estupro”. Ao longo dessa trajetória, não tive nenhuma mulher com quem eu compartilhei o tema que não tivesse uma lembrança, um livro, uma música, um filme, alguma referência sobre o estupro, e isso demonstra o quanto nós mulheres ainda estamos marcadas pelo medo e insegurança de sofrer algum tipo de violência apenas pela identificação “mulher”, conforme a filósofa brasileira Márcia Tiburi (2016, p. 110):

O estupro é como uma condenação dirigida a todos que ‘são mulheres’, seja porque se parecem - são heterodenominadas -, seja porque se autodenominam. Portanto, na lógica do estupro, que rege a sociedade, o veredicto que se lança a qualquer mulher é: ‘Você está condenada ao estupro’.

Lembro que minha mãe Ivone foi a primeira pessoa fora do ambiente acadêmico que perguntou presencialmente sobre o que eu pesquisaria e, quando respondi, ela apertou os olhos e disse: “Nossa! Aqui tem muito”. Aqui é o interior do estado do Pará, Maracanã. Aqui é Rio Grande, extremo Rio Grande do Sul, onde Simone Souza, foi estuprada⁹⁹ e morta na praia do Cassino. Aqui é onde mulheres não podem parir sem o risco de serem dopadas e estupradas¹⁰⁰ na mesa de parto. Aqui é onde uma acadêmica do curso de jornalismo, dentro de uma universidade federal, foi estuprada¹⁰¹ e morta. Aqui é onde mulheres e crianças indígenas,

99 Disponível em: <https://www.grupoceano.com.br/noticias/rio-grande/caso-simone-souza-homem-que-estuprou-e-matou-a-jovem-no-cassino-e-condenado-a-38-anos-de-prisao-20883/>. Acesso em: 6 mar. 2023.

100 Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/estupro-de-gravida-em-hospital-publico-do-rio-durou-pouco-mais-de-nove-minutos/>. Acesso em: 6 mar. 2023.

101 Disponível em: <https://istoe.com.br/estudante-de-jornalismo-foi-estuprada-e-asfiziada-em-calourada-na-ufpi-aponta-impl/>. Acesso em: 6 mar. 2023.

dentro de seus territórios, são estupradas e engravidam à força, de garimpeiros¹⁰². Aqui é onde câmeras de segurança flagram uma mulher desacordada, sendo abandonada na rua por um motorista de aplicativo, e em seguida ela é carregada por outro homem até um campo de futebol, onde é estuprada¹⁰³. As denúncias dos casos de estupro cometidos por homens aumentam significativamente no Brasil, fato que me assustava ao mesmo tempo que me fazia querer continuar e dizer que a primavera feminista continua viva.

As articulações dos movimentos feministas enfatizam o direito ao corpo e à legitimidade dada às escolhas das mulheres. Esse interesse, é evidenciado nas manifestações de 2015, quando mulheres foram às ruas para manifestar descontentamento em relação a PL 5069/2013, apresentada pelo então ministro Eduardo Cunha, que dificultava o acesso ao aborto legal às vítimas de estupro, no dizer da jornalista Maria Bogado (2018, p. 29).:

Por todo o Brasil, eclodiram mobilizações semanais com fortes protestos, que culminaram em um ato nacional pelo ‘Fora, Cunha!’, no dia 13 de novembro. Nas ruas, vozes femininas ressoavam palavras de ordem como: ‘O Cunha sai, a pílula fica!’, ‘Meu útero não é da Suíça para ser da sua conta!’, ‘As puta, as bi, as trava, as sapatão, tá tudo organizado pra fazer revolução’, ‘O estado é laico, mas não pode ser machista, o corpo é nosso, não da bancada moralista’.

A campanha “não é não!”, iniciada em 2017, durante o carnaval no Brasil, atingiu relevância nacional e internacional. Após o estupro cometido por trinta e três homens contra uma menina de treze anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro, em 2016, o grito “mexeu com uma mexeu com todas!” ecoou em diversas manifestações por todo o país. No final do protesto, a multidão de “todas” se reuniu na escadaria da câmara municipal da Cinelândia (RJ), e “[...] o microfone-humano deu lugar a longas narrativas pronunciadas por uma mulher e repetidas pela multidão” (BOGADO, 2018, p. 36). O silêncio deixa de ser opção para as mulheres, que gritam contra o medo em diferentes vozes. Essas e outras manifestações públicas protagonizadas por mulheres contra possíveis retrocessos de direitos conquistados demonstram a fragilidade da permanência dos direitos obtidos. Em um cenário de crise política, econômica e religiosa os direitos das mulheres são constantemente colocados à prova e questionados.

Os movimentos feministas mobilizam e despertam muitos grupos de mulheres e de homens para questionar ideias antigas sobre os papéis atribuídos aos homens e às mulheres.

102 Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ministerio-dos-direitos-humanos-investigacao-denuncia-de-gravidez-de-30-adolescentes-yanomamis-por-garimpeiros/>. Acesso em: 6 mar. 2023.

103 Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/08/02/mulher-estuprada-apos-ser-deixada-desacordada-na-rua-quais-medidas-motoristas-de-aplicativo-devem-ter.ghtml>. Acesso em: 25 ago. 2023.

Na Marcha das Vadias¹⁰⁴, por exemplo, as mulheres marcharam denunciando casos de abusos sexuais e contra a ideia de que mulheres vítimas de estupro seriam as “responsáveis” por esse crime, e que o teriam provocado através do seu comportamento. Nessa marcha específica, as mulheres utilizaram roupas transparentes, lingerie, saias curtas, ou somente sutiãs - ou nem estes, com o objetivo de provocar a sociedade, autoridades e instituições religiosas que culpabilizam e responsabilizam as mulheres pelo estupro causado pelos homens independentemente do tipo de roupa que elas estiverem usando.

A Literatura de autoria feminina é também um ato político e social que atenua debates sobre a violência sexual. Desse modo, a escrita de mulheres é uma escrita contra o silenciamento porque coloca no centro dos debates temas invisibilizados. O olhar plural e feminista para a contemporaneidade é expresso no projeto literário desenvolvido pela escritora Aline Bei, que não tentou se adequar aos moldes do gênero romanesco, mas construiu o seu próprio modo de narrar. O romance de Bei é um objeto visual que percorre os vazios e as perdas instaurados no corpo da narradora.

Em 2017, Aline Bei estreou em meio ao contexto de lutas políticas, principalmente acerca da violência sexual, e do feminicídio - termo que foi criado especificamente para o grande número de mortes de mulheres no Brasil. Em 2021, a jornalista Adriana Negreiros publica, o livro *A vida nunca mais será a mesma: cultura da violência e estupro no Brasil*. Negreiros relata que, em 24 de maio de 2003, aos 28 anos, foi abordada, no próprio carro, em um estacionamento do Shopping Eldorado, em São Paulo, por um rapaz de 25 anos de idade. Aparentemente parecia um sequestro relâmpago, porém o rapaz não queria dinheiro, tampouco o carro. Ele forçou Adriana a estacionar o carro e a estuprou. A jornalista afirma que (2021, p. 171), “Quanto mais o tempo passava, mais certeza eu tinha de que jamais, nunca nesta existência, eu conseguiria recuperar a sensação de bem-estar e segurança dos tempos anteriores ao estupro”.

O trauma vivenciado por Adriana relatado no livro expressa o quanto foi e ainda é difícil tocar nesse assunto, no sentido de que, para a sobrevivente, é necessário lembrar de tomar cuidado e que permanecer viva após sofrer esse tipo de violência significa que, conforme

¹⁰⁴ As “Marchas das Vadias” (*SlutWalk*) tiveram início em Toronto, Canadá, em 3 de abril de 2011. Essa primeira marcha foi convocada como protesto contra diversos casos de abuso sexual que ocorrera em janeiro daquele mesmo ano na Universidade de Toronto, como resposta a um policial que recomendara, equivocadamente, que “as mulheres evitassem se vestir como vadias (*sluts*), para não serem vítimas”. Esse primeiro protesto contra a tentativa de culpabilização das vítimas levou 3 mil pessoas às ruas de Toronto, sendo seguido por manifestações em outras cidades, como Los Angeles, Amsterdã, Buenos Aires, entre outras, se espalhando também pelo Brasil, alcançando todas as capitais, a começar por São Paulo, em junho de 2011, e se reproduzindo por dezenas de cidades localizadas no interior do país.

Adriana, (2021, p. 262) “Uma mulher que um dia passou por uma experiência de estupro nunca mais baixa a guarda. Nunca mais. E é uma cansa-se se manter em constante estado de alerta”. Sobre o livro *A vida nunca mais será a mesma* (2021), de Adriana Negreiros, a escritora Tatiana Salem Levy escreve (LEVY, 2021, [s/p]):

A sobrevivência passa pela reconstrução desse corpo e dessa alma, que nunca terão o passado apagado; que, pelo contrário, terão o passado presente todos os dias. Isso, no caso delas, é sobreviver. Que bom que Adriana sobreviveu. E escreveu esse livro para a gente. Porque a vida de quem o leu tampouco será mais a mesma.

De fato, a leitura do livro de Adriana Negreiros foi fundamental para esse trabalho e possibilitou pensar que no Brasil não existem suportes clínicos que atendam mulheres vítimas da agressão sexual no sentido psicológico do trauma, e isso fica evidente no caso de Adriana, e também, nos casos das outras mulheres que relatam o crime de estupro para a jornalista. Outra obra de extrema importância para a realização dessa dissertação é o romance *Vista Chinesa* (2021), da escritora Tatiana Salem Levy, que aborda o processo do desvelamento da memória traumatizada pelo estupro. Os livros de Adriana Negreiros (2021) e de Tatiana Levy (2021), publicados no mesmo ano, são sobre narrativas de estupro que aconteceram de fato. As narradoras dessas obras descrevem a experiência real de mulheres violentadas como uma forma de desnaturalizar esse crime, que acontece à luz do dia em diversas cidades do país e são simplesmente ignoradas ou apagadas. A vergonha e o constrangimento das sobreviventes são transformados em uma ação poderosa, porque ao narrar o estupro: o silêncio dos abusadores é exposto.

No final de 2022, a escritora indígena e brasileira Marcia Kambeba anuncia um novo livro de poemas, que tratará também sobre estupro¹⁰⁵. A violência sexual segue sendo abordada pelas escritoras, tema que ficou durante muito tempo em silêncio pelas próprias mulheres, é através da escrita de mulheres que o tema da violência passa a ser “grito”, na *écriture* de Carola Saavedra (2021, p.7): “Escrever é dar nome ao silêncio”. De igual modo, Gloria Anzaldúa menciona que a escrita de mulheres é “um ato ousado, atrevido e perigoso” (2002, p. 234). As mulheres que permanecem escrevendo e publicando em diferentes formatos resistem às imposições de um sistema literário que privilegiou por muito tempo apenas a escrita de homens brancos. Sobre isso, Gloria Anzaldúa (2002, p. 234) declara: “A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a

¹⁰⁵ O próximo livro da escritora será chamado *De almas e águas Kunhãs* e será lançado pela editora Jandaíra. Disponível em: <https://editorajandaira.com.br/products/de-almas-e-aguas-kunhas>. Acesso em: 25 ago. 2023.

sobreviver”. A literatura contemporânea de mulheres é “reveladora, ressoa os medos, a raiva, os traumas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla”.

A escuta e a leitura de mulheres diversas é um exercício de esperança, é também uma possibilidade de romper o silêncio atrelado à violência sexual. Foi a partir da diversidade de mulheres no amplo cenário literário brasileiro que essa dissertação foi alinhavada. Para pensar a violência dos homens contra as mulheres no Brasil, foi necessário articular novas demandas para, assim, ser capaz de dialogar com as experiências plurais arraigadas desde o processo de colonização do território brasileiro. Nesse sentido, não é proveitoso para a crítica literária feminista deixar de fora o diálogo com autoras negras, indígenas e transsexuais, reconhecendo ainda que no processo de formação da identidade cultural brasileira elas foram ignoradas e apagadas nos romances nacionalistas escritos por homens. Sendo assim, não é possível desprezar as intersecções de raça e gênero, de acordo com o posicionamento da socióloga Sueli Carneiro (2002, p. 178-179):

[...] desprezar a variável racial na temática de gênero é deixar de aprofundar a compreensão de fatores culturais racistas e preconceituosos determinantes nas violações dos direitos humanos das mulheres do Brasil, que são intimamente articulados com a visão segundo a qual há seres humanos menos humanos do que outros e, portanto, aceita se complacentemente que não sejam tratados como detentores de direitos.

A minha escolha por autoras brasileiras contemporâneas é direcionada ao gênero e também porque com essas escritoras compartilho o tempo presente e um futuro imaginado. Imaginar e representar são alternativas que, concomitantemente, costumam a literatura de autoria feminina. Acredito que pensar a literatura de autoria feminina é um caminho viável para a recriação de imagens possíveis somente por uma investidura na escrita-do-contrário. Para tanto, a escrita das mulheres é desarticuladora, incômoda, surpreendente e questionadora dos padrões estéticos e políticos no que diz respeito às normas instauradas pelos homens. Por um lado, a existência das mulheres é confrontada, por outro, a publicação de autoria feminina é intensificada; são gumes diferentes da mesma luta, as mulheres que conseguem viver de literatura em um país como o Brasil emanam gestos de (re)existência, sobre isso, se manifesta a poeta Mel Duarte (2017, p. 64):

É RESISTÊNCIA viver de arte, palavras, ritmos
É amor e respeito a si mesmo escolher focar
Nesses labirintos.
Para nós é um mundo de riscos,
Inconstância na venda de livros, discos...

Mas certeza de estar em paz com o que
Oferece para os outros
E consequentemente consigo.

A Literatura de autoria feminina enquanto “texto de fácil compreensão” ou simplesmente “histórias de amor” são definições simplistas e preconceituosas sobre a escrita das mulheres, que por muito tempo foram silenciadas. Hélène Cixous, ao tratar da escrita a partir do corpo e da vivência das mulheres menciona que essa é rebelde e que a escritora se fará ouvir. E, é a partir de sua escrita que “[...] a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio” (CIXOUS, 2022, p. 55).

Acredito que a Literatura de autoria feminina é como a casa mencionada no final do romance de Aline Bei, independente, concebida a partir da vivência, principalmente com o corpo, onde experiências plurais e singulares são perceptíveis nos textos literários. A Literatura continua sendo um espaço de conflitos, mas ela é de fato um caminho para repensar a nossa sociedade e o nosso lugar no mundo. No presente trabalho busquei, em diferentes estudos desenvolvidos principalmente por pesquisadoras, contribuir com os estudos literários voltados à literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres, e possibilitar análises mais aprofundadas sobre a representação do estupro que interpela as nossas vidas para além da literatura.

O romance *O peso do pássaro morto* (2017) é uma obra de grande importância porque não apenas lança luz sobre o tema da violência sexual, mas desarticula as fronteiras dos gêneros literários, conforme Hélène Cixous (2022, p. 68) “Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo [...]”. O romance de Bei compreende o mundo interior da narradora sem nome, que é silenciada pelas dores da vida. A narradora inominada, mesmo não dizendo que “houve estupro” diz no silêncio da sua ausência que espera a morte do estuprador. É possível adentrar nesses espaços vazios da narradora graças à forma estética das ausências elaborada cuidadosamente pela autora.

Os silenciamentos vinculados ao tema do estupro na literatura de autoria feminina apontam para outro modo de encarar a vida em sociedade. A escritora Carola Saavedra questiona (2022, p. 71): “Para onde aponta aquilo que estamos silenciando? O que silenciamos em nós, mas também o que silenciamos no outro. E, como esse silêncio aparece ou não na literatura?”. O romance *O peso do pássaro morto* (2017) aponta para um silêncio que precisa ser ouvido, identificado, dialogado e acolhido sem julgamentos. A narradora inominada segue em frente com as partes que sobreviveram ao horror da violência. Ela é desmontada e remontada pela dor porque seu futuro não pode ser desatrelado de quem a machucou.

As análises de obras de autoria feminina estão diretamente relacionadas com meu interesse de pensar as intersecções vinculadas às violências que atravessam a vida das mulheres em diferentes contextos sociais. Sobre as opressões sofridas pelas mulheres negras no Brasil, Lélia Gonzalez permite pensar que (2020, p. 58): “Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão”. A tripla discriminação conceituada por Lélia Gonzalez dialoga com a “interseccionalidade”, termo cunhado pela pesquisadora estadunidense Kimberlé Crenshaw (2002, p. 174), que menciona “A garantia de que todas as mulheres sejam beneficiadas pela ampliação dos direitos humanos baseados no gênero exige que se dê atenção às várias formas pelas quais o gênero intersecta-se com uma gama de outras identidades e ao modo pelo qual essas intersecções contribuem para a vulnerabilidade particular de diferentes grupos de mulheres”. Dessa maneira, a “interseccionalidade, bem como a “tripla discriminação” referenciada por Lélia González, são possibilidades de elaborar teorias e estratégias de ações, capazes de ampliar a compreensão das desigualdades, para, então, corresponder aos esforços dos diversos movimentos feministas que anseiam por transformações sociais e políticas efetivas.

Acredito que romper com a cultura do estupro é romper também com as representações na literatura, porque essas não são feitas despretensiosamente, sobre isso concordo com a professora Norma Telles que assevera (2009, p. 408) “As representações literárias não são neutras, são encarnações ‘textuais’ da cultura que as gera”. As encarnações “textuais”, ou seja, os corpos textuais precisam urgentemente ser outros, bem como a cultura, pois ambas caminham juntas. As autoras brasileiras contemporâneas têm contribuído para que outros corpos textuais sejam lidos e relidos a fim de reescrever e representar a vivência das mulheres a partir da autoria feminina.

Dessa maneira, a escrita-do-contrário das escritoras Aline Bei, Gilka Machado, Lygia Fagundes Telles, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Sheyla Smanioto, Clarice Lispector, dentre tantas outras mencionadas nesse trabalho, corresponde a uma desautomatização da linguagem literária de modo que pode causar incômodo desde a estrutura não-formal até os temas explorados pelas escritoras em suas obras literárias. A Literatura Brasileira escrita por mulheres desvencilha-se da poética tradicional a partir do cruzamento das linguagens visuais, verbais e não-verbais. Por isso, consigo acreditar que a literatura de autoria feminina é comprometida com as subjetividades e com a ruptura de conceitos estéticos-patriarcais-hegemônicos.

No balanço final do livro *Por uma crítica feminista* (2020), Eurídice Figueiredo questiona: “[...] o que pode a literatura, quais são suas relações com as ciências sociais, até que ponto traz conhecimentos que nos ajudam a pensar, até que ponto o vivido e o fabulado têm correspondências implícitas, quiçá um pouco secretas, o que a literatura nos ensina sobre a situação das mulheres no mundo [...]” (2020, p. 353). A Literatura de autoria feminina pergunta, desacomoda, sensibiliza, pode ser começo, continuação, um “sim” à diversidade do amor, é “sim” à liberdade do pensamento, da criatividade, da autonomia das mulheres, é “sim” ao direito ao corpo, é “sim” às escolhas das mulheres, que desejam ser verdadeiramente livres das opressões instauradas por um sistema violento liderado por homens. O fato é que as mulheres ainda têm muito por escrever porque a feminilidade é um território complexo, é o que afirma Hélène Cixous (2022, p. 63):

Sobre a feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever: sobre sua sexualidade, sobre sua erotização, sobre as combustões fulgurantes vindas de tão ínfima-imensa região de seus corpos; não sobre o destino, mas sobre a aventura de tais pulsões, viagens, travessias, encaminhamentos, bruscos e lentos despertares, descoberta de uma zona há pouco tímida, em breve emergente.

A Literatura Brasileira Contemporânea de autoria feminina chama de volta, ela é um sim à retomada das nossas vidas, dos desejos, sexualidades, aos diferentes modos de ver e experienciar o mundo por meio da escrita e do corpo, como nos ensina Sheyla Smanioto (2020, p. 114) “[...] o Corpo é matéria e é sussurro. O corpo é o papel, a tinta e a pena, é meu abraço nesse Mundo, um mestre, um bicho, uma carta com meu destino escrito”. Portanto, é a partir da escrita criativa impulsionada principalmente pelo corpo que as mulheres reagem, abraçam o Mundo e constroem novas imagens possíveis para as mulheres na sociedade, porque “*escrever é mais forte*” (Bei, 2017, p. 38, grifos da autora) e o fazer artesanal das mulheres é coletivo e transformador.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Cristiane. A performance do não-dito e a representação do trauma no texto literário. *In: CONSTÂNCIA, L. D. (org.). Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos.* Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. p. 503-510.
- ARAGÃO, M. Entre cenários de violência, risos de espanto e ira: Cecília Gianetti, Veronica Stigger e Ana Paula Maia. *In: CONSTÂNCIA, L. D. (org.). Arquivos femininos: Literatura, valores, sentidos.* Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. p. 481-494.
- A BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento. Tradução: João Ferreira de Almeida 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- ABDULALI, Sohaila. *Do que estamos falando quando falamos de estupro.* São Paulo, Vestígio, 2019.
- ARAÚJO, Nara. Do vazio e do silêncio. *In: MUZART, Z. L. (org.). Escritoras Brasileiras do Século XIX.* Antologia. v. 1. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.
- ARAÚJO, Ana Paula. *Abuso: a cultura do estupro no Brasil.* Rio de Janeiro: Globo Livros, 2020.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. *In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2004. p. 45-77.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios.* Tradução Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ADICHIE, Chimamanda. *O perigo da única história.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ALFELD, E. Poética da rememoração: o processo criativo de O peso do pássaro morto. *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, [S. 1.], n. 43, p. 54-72, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/184112> Acesso em: 1 jun. 2022.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Tradução Édina de Marco. *Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- BISPO, Larissa Pereira. *Pornô online: o espaço na educação sexual e identidade de adolescentes.* 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2017. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/8334> Acesso em: 29 nov. 2023.
- BRILHANTE, A. V. M.; GIAXA, R. R. B.; BRANCO, J. G. de O.; VIEIRA, L. J. E. S.. Cultura do estupro e violência ostentação: uma análise a partir da artefactualidade do funk. *Interface -*

Comunicação, Saúde, Educação, 23, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/Interface.170621> Acesso em: 6 mar. 2023.

BENJAMIN, Walter. História Literária a Contrapelo. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Tradução Celeste Ribeiro de Souza *et al.* São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BAUMAN, Zygmund. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

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

BEI, A. *Pequena Coreografia do Adeus*. São Paulo: Companhia da Letras, 2021.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena. 11º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOGADO, Maria. Rua. In: HOLANDA, B.H (Org.) *Explosão feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 23-42.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: A experiência vivida*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

BASILE, Giambattista. *O conto dos contos*. Tradução: Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

CASTILLO, Ella. A violência doméstica contra a mulher no âmbito dos povos indígenas: qual lei aplicar? In: VERDUM, R. (Org.) *Mulheres Indígenas, Direitos e Políticas Públicas*. Brasília: INESC, 2008.

COELHO, N. Nelly. Eros e Tanatos: a poesia feminina na 1º metade do século XX. In: *Mulher & Literatura, V Seminário Nacional*. Natal: Ed. Universitária, 1995.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro. 2011.

CARNEIRO, Sueli. Gênero e raça. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G (Org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: FGV: Ed. 34, 2002. p. 167-194.

CARDOSO, Mara Livia Farias. *Úrsula, de Maria Firmina dos Reis: romance fundacional da literatura afro-brasileira*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*. Ano 10, vol. 1, 2002. Disponível

em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000_100011/8774. Acesso em: 6 mar. 2023.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. Capítulo V O despertar de uma mulher In: CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Camila F. d. Narrativas de estupro: a representação da violação feminina em Capitães da Areia e Terra Sonâmbula. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: [https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/27118/1/Narrativasestuprorepresenta%
%c3%a7%
%c3%a3o_Costa_2019.pdf](https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/27118/1/Narrativasestuprorepresenta%c3%a7%c3%a3o_Costa_2019.pdf). Acesso em: 13 ago. 2023.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DANTAS, Audálio. Prefácio: A atualidade do mundo de Carolina. In: *Carolina Maria de Jesus. Quarto de Despejo*. São Paulo: Ática, 2014.

D'ALVA Roberta Estrela. Vozes em Luta Slam: voz de levante. *Rebento*, São Paulo, n. 10, p. 268-286, junho 2019. Disponível em: [https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/
article/view/360](https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360). Acesso em: 14 jan. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

DÖLL, K. M. Gatilho - literatura: as narrativas de estupro na ficção de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto. Ponta Grossa, 2019. (Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem – Área de Concentração). Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), MT, 2019. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/2794>. Acesso em: 23. abr. 2023.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*. 2003, v. 17, n. 49, p. 151-172. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300010>
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300010>. Acesso em: 6 mar. 2023.

DUARTE, Mel. *Negra nua crua*. São Paulo: Editora Ijuma, 2016.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In: *Falas do outro: literatura, gênero, identidade*. Belo Horizonte: Nandyala, p. 229-234, 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/47-constancia-lima-duarte-genero-e-violencia-na-literatura-afro-brasileira>. [s.d.]. Acesso em: 23 jan. 2023.

DUARTE, Constância; NUNES, Rosário Isabella (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de: Márcia Bechara. São Paulo: nº1 edições, 2016.

ESTEVES, N; COQUEIRO, W. d. A cura não existe: depressão, melancolia e suicídio no romance o peso do pássaro morto. *Revista Humanidades e Inovação*, v.7, n. 17, 2020. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/3829>. Acesso em: 1 maio 2022.

EVARISTO, Conceição. Quantos filhos Natalina teve? In: *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. p. 43-50.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita ago. 2005. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/> Acesso em: 16 abr. 2023.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FARIAS, A. A. N. d. Nada é natural na natureza: a construção narrativa do sujeito-mãe na literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres. (Tese de Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2021. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/31698a2858702ffc2417419fc4a80def.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.

FIGUEIREDO, E. Escrever contra o silenciamento do estupro: Vista Chinesa de Tatiana Salem Levy. *Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 13, n. 25, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/42859>. Acesso em: 05 jun. 2022.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FAEDRICH, A. Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas. *Letrônica*, v. 11 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/30477>. Acesso em: 23 jan. 2023.

FREUD, S. A cabeça de Medusa. Trad: Ernani Chaves. *Revista Clínica & Cultura* v.II, n.II, jul-dez 2013, 91-93. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/clinicaecultura/article/view/1938>. Acesso em: 08 ago. 2023.

GARRAMUÑO. F. *Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, F. Formas da Impertinência. In: *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. KIFFER, V. P. Ana, GARRAMUÑO, F. (Orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GRANTHAM, R. M. Repetição, memória e cristalização. In: *Estudos da Linguagem: Diferentes olhares*. BRISOLARA, L. B, CASSOL, D. (Orgs). Campinas, SP: Pontes EDITORES, 2016.

GAUTÉRIO, Rosa Cristina Hood. “Escrínio”, Andradina de Oliveira e sociedade(s): entrelaços de um legado feminista. 390 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/158435>. Acesso em: 6 mar. 2023.

GEPIAK, C. L. Para além da inflorescência: a produção intelectual de Revocata Heloísa de Melo no contexto da Literatura Sul-Rio-Grandense (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, 2017. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/0000012221.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2023

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HIRIGOYEN, Marie-France. *Assédio Moral: a Violência Perversa no Cotidiano*. Tradução de: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique. Estupro: uma arma de guerra. In: *O livro negro da condição das mulheres*. Org: Sandrine Treiner, Christine Ockrent, Nícia Adan Bonatti. Editora: Bertrand Brasil, 2011.

HAYNES, Natalie. Medusa. In: *Pandora's Jar Women in Greek Myths*. London: Picador, 2020. *E-book*.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Trad: Bhuvi Libanio, 17º ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

IVÁNOVA, Adelaide. *O martelo*. Rio de Janeiro: edições garupa, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: editora Ática, 2014.

JÚNIOR, D. M. A. *Nordestino: invenção do 'falo': uma história do gênero masculino*. São Paulo: Intermeios, 2013.

KRISTEVA, Julia. *O sol negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KEHL, R. Maria. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVY, Tatiana. *Vista Chinesa*. São Paulo: Todavia, 2021.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Trad: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

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

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Tradução de: Susana Borneo Funck. In.: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUGONES, María. Colonialidade e Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa. *Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decolonias*. Rio de Janeiro: Bazar: 2020.

MACEDO; Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Org.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Santa Maria da Feira: Afrontamento, 2005.

MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

MIGUEL, Luis Felipe. Aborto e Democracia. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 3, p. 657-672, set 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000300004/23819>. Acesso em 24 fev. 2023.

ZIRPOLI, Ilzia Maria; LICARI, Luzilá Gonçalves. *Dos textos que elas tecem: formas femininas de escritas contemporânea*. 2012. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7501/1/arquivo7465_1.pdf. Acesso em: 23 abr. 2023.

MUJAWAYO, Esther. A vida depois de Ruanda In: *O livro negro da condição das mulheres*. Org: Sandrine Treiner, Christine Ockrent, Nícia Adan Bonatti. Editora: Bertrand Brasil, 2011.

MIÑOSO, E. YUDERKYS. Las negras siempre estamos desnudas. In: AYLLU, Colectivo (org). *Devuélvannos el oro: cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Madrid: Fragma, 2018.

MUKASONGA, Scholastique. *A mulher de pés descalços*. Tradução de: Marília García. São Paulo: Editora Nós, 2017.

MALDONADO, G.; CARDOSO, M. R. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. *Psicologia Clínica*, v. 21, n. 1, Rio de Janeiro, 2009. Disponível

em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/DzyPGRYMLrF9mnZxy8ZfB7J/?lang=pt#>. Acesso em: 14 nov. 2022.

MACHADO, Carolina Leme *et al.* Gravidez após violência sexual: vivências de mulheres em busca da interrupção legal. *Cadernos de Saúde Pública*, v. 31, n. 2, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/ynyNzd6WFfpwhBDr4MrZM6t/abstract/?lang=pt#>. Acesso em 21 set. 2022.

MACHADO, Gilka. *Meu glorioso peccado: amores que mentiam, que passaram*. Rio de Janeiro, Editores: Almeidas Torres & C, 1928. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31483>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Histórias da editora Mulheres. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 264, p. 103-105, set./dez. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000300011>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MALCHER, M. *Flor de Gume*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2022.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NUNES, R. J. Maria. Freiras no Brasil. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *A história das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 482-509.

NEVES, Mykaella C. A. *Gravidez advinda de estupro e seus desfechos: Uma análise das vivências das mulheres que interromperam ou continuaram a gestação*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências da Saúde da Universidade de Fortaleza – UNIFOR, 2014. Disponível em: <https://uol.unifor.br/oul/ObraBdtdSiteTrazer.do?method=trazer&ns=true&obraCodigo=93232#>. Acesso em: 23 abr. 2023.

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

NEGREIROS, Adriana. *Sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de; MARTINS, Márcia A. P. Nísia Floresta e Direitos das mulheres e injustiça dos homens: uma tradução em busca do original. *Scripta Uniandrade*, 2012. Disponível em: https://uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%2010_1_final_12.pdf#page=25. Acesso: 25 jan. 2023.

OLIVEIRA, L. Kathen. Corpo como palco político: tramas e entraves nas lutas pelos direitos das mulheres no Brasil. In: CASTRO, Amanda; FRAGA, Rita de Cássia (Orgs.) *Estudos feministas, mulheres e educação popular*. Curitiba: CRV, 2016. p. 81-98

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

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PIEADADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PEREIRA, M. do R. A.; ARRUDA, A. A. O estupro em duas narrativas de autoria feminina contemporânea. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 29, p. 145-160, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171735>. Acesso em: 6 abr. 2023.

PORTO, Comba Marques. *A arte de ser ousada: uma homenagem a Carmem da Silva (1919-1985)*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2015.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3.ed. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.

PIOT, P; CRAVERO, K. As mulheres e a Aids. In: *O livro negro da condição das mulheres*. Tradução Nícia Bonatti. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011. p.216-254.

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

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Tradução William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PosLit, 2002. p. 47-68.

RIBEIRO, A. E.; KARAM, S. Editora Mulheres, Zahidé Muzart e um caso relevante de edição de livros no Brasil. *Letrônica*, v. 13, n. 1, 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/34581>. Acesso em: 23 jan. 2023.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória existência lésbica & outros ensaios*. Tradução de: Angélica Freitas; Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: Bolha, 2019.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RAMOS, Tânia. Começar de novo: a escrita feminina na zona do afeto. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

RAMOS, Tânia. Zahidé Lupinacci Muzart. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 181-182, jan./abr., 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/44342/31688>. Acesso: 10 mar. 2023.

REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

SOLOMON, Andrew. Estupro. In: *Longe da árvore: Pais, filhos e a busca da identidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOUTO MAIOR MENDES, E. Como silenciar diante do estupro e suas representações na literatura? *Revista Ártemis*, v. 20, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/27061>. Acesso em: 16 abr. 2023.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SAVARY, Olga. *Sumidouro*. São Paulo: Massao Ohno: J. Farkas, 1977.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Prefácio: Uma voz das margens; do silêncio ao reconhecimento. In: *Maria Firmina dos Reis*. Úrsula. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2018.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A crítica feminista na mira da crítica. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis. nº42. p. 103-125. Jan/Jun. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/7462>. Acesso em: 23. abr. 2023.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Reconfigurando o passado: a violência na e da literatura. In: DITIERI, Andre Luis. Camargo, Fábio Figueiredo, Sacramento, Sandra (Orgs.). *Revisões do cânone: estudos literários e teorias contra hegemônicas*. Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2020. p. 110-129.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio? In: *5º CONGRESSO ABRALIC: cânones e contextos, anais*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997. v. 1, p. 287-291.

SCHMIDT, P. Simone. Os corpos das mulheres e a memória colonial. In: *Linguagens e Narrativas: Desafios Feministas V. 1*. Tubarão: Ed. Copiart, 2014.

SILVA, Carmem da. *O melhor de Carmem da Silva*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SEGATO, Rita Laura. *La critica de la colonialidade en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Educação*, Porto Alegre, v. 2, n. 16, p. 71-99, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 14. jan. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderno, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely. *Violência de gênero, poder e impotência*. Rio de Janeiro, Revinter Ltda, 1995.

SMITH, Andréa. A violência sexual como uma ferramenta de genocídio. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 195-230, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspaçoAmerindio/article/view/47357>. Acesso em: 23 abr. 2023.

SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*: um ensaio de Flora Süssekind. O Globo, Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Seção: Prosa e verso. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2015/04/objetos-verbais-nc3a3o-identificados-um-ensaio-de-flora-sc3bssekind-prosa-o-globo.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2023.

STEFANI, M.; DE SOUZA, N. C. E. A recepção brasileira ao romance o peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei: uma breve análise. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, São Luís, v. 6, n. 17, p. 314–332, 2021. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/15640>. Acesso em: 17 abr. 2023.

SMANIOTO, Sheyla. *Meu corpo ainda quente*. São Paulo: Editora Nós, 2020.

SMANIOTO, Sheyla. *Poética-Manifesto*. Disponível em: <https://www.sheylasmanioto.com/post/po%C3%A9tica-manifesto>, [s/d]. Acesso em: 25. ago. 2023.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SELIGMANN-SILVA, M. *Testemunho e a Política da Memória*: O tempo depois das catástrofes. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. v. 30, n. 1, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>. Acesso em: 29 nov. 2023.

TELLES, L. F. *As meninas*. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 401-442.

TREINER, S. Os estupros no mundo. In: OCKRENT, Christine (Org.). *O livro negro da condição das mulheres*. Tradução de: Nícia Bonatti. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011. p.207-216.

TIBURI, M. *Como conversar com um fascista*: Reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro. 4º ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

VIANA, H. Lúcia. Por uma tradição do feminino na literatura brasileira. In: *Mulher & Literatura, V Seminário Nacional*. Natal: Ed. Universitária, 1995.

VIGARELLO, Georges. *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução Waldéa Barcellos. 13ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WITTIG, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução Maíra Mendes Galvão. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Leitura*, v. 2, n. 18, p. 87–95, 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825/5409>. Acesso em: 14 abr. 2023.

XAVIER, E. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZANELLO, Valeska. *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processo de subjetivação*. Curitiba: Appris, 2018.

ZIRPOLI, Ilzia M. Dos textos que elas tecem: formas femininas de escrita contemporânea. Recife, 2007. 217 folhas Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Teoria da Literatura, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7501>. Acesso em: 13 jun. 2023.

ZIN, B. Rafael. Prefácio: Maria Firmina dos Reis, intérprete do Brasil. In: *Maria Firmina dos Reis*. Úrsula. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2018.

ZOLIN, L. O. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. *Revista Ártemis*, v. 31, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/56639>. Acesso em: 27 fev. 2022.

SITES CONSULTADOS

BBC News Brasil. Entenda o genocídio de Ruanda de 1994: 800 mil mortes em cem dias. *BBC News Brasil*. Rio de Janeiro, 7 abril 2014. Notícias. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/cidades-ucranianas-liberadas-tem-alegacoes-de-estupro-por-parte-dos-russos/> Acesso em: 10 jan. 2023.

COELHO, Henrique. Polícia do Rio investiga caso de estupro coletivo de menina de 12 anos. *G1 Rio*, Rio de Janeiro, 05/05/2017 15h33. Disponível em: Notícias, <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/policia-do-rio-investiga-caso-de-estupro-coletivo-de-menina-de-12-anos.ghtml>. Acesso em: 12 fev.2023.

CARDOSO, Rafaela. Estupro de grávida em hospital público do Rio durou pouco mais de nove minutos. *CNN Brasil*, Rio de Janeiro. 19/07/2022 às 19:04. Notícia. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/estupro-de-gravida-em-hospital-publico-do-rio-durou-pouco-mais-de-nove-minutos/>. Acesso em: 6 mar. 2023.

CARTACAPITAL, Redação. Governo investiga denúncia de gravidez de 30 adolescentes yanomamis por garimpeiros. *CartaCapital*, Rio de Janeiro 03/02/2023 - 11:22 Sociedade. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ministerio-dos-direitos-humanos-investiga-denuncia-de-gravidez-de-30-adolescentes-yanomamis-por-garimpeiros/>. Acesso em: 6 mar. 2023.

CNN, Brasil. STJ decide que Lei Maria da Penha é aplicável a mulheres trans. *CNN Brasil*. Brasília, 05/04/2022 às 20:54. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/superior-tribunal-de-justica-decide-que-lei-maria-da-penha-e-aplicavel-a-mulher-trans/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

ESTADÃO, Redação. 'Quando acordei, tinham 33 caras em cima de mim', diz menor estuprada no Rio. *UOL*, Rio de Janeiro, 27/05/2016, 09:02. Notícias, Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2016/05/27/quando-acordei-tinham-33-caras-em-cima-de-mim-diz-menor-estuprada-no-rio.htm>. Acesso: 12 fev. 2023.

GENRO, Tarso. Lei Nº 12.015, Art.213. Casa Civil. Brasília, 7/08/2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12015.htm#art2. Acesso: 15 fev. 2023.

ISTOÉ, Redação. Estudante de jornalismo foi estuprada e asfixiada em 'calourada' na UFPI, aponta IML. Istoé, Rio de Janeiro 30/01/2023 - 11:26 Geral. Disponível em: <https://istoe.com.br/estudante-de-jornalismo-foi-estuprada-e-asfixiada-em-calourada-na-ufpi-aponta-im>. Acesso em: 10 mar. 2023.

JABACE, Joana. Quero mostrar que dá para seguir adiante', diz diretora sobre transformar em filme o estupro que sofreu. *O Globo Ela*, Rio de Janeiro 11/10/2021 - 04:30. Gente. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/quero-mostrar-que-da-para-seguir-adiante-diz-diretora-sobre-transformar-em-filme-estupro-que-sofreu-25228976>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LITERATURA feminina com Tatiana Salem Levy Programa Completo. [S.l.: s.n], 2017. 1 vídeo (26:30 min). Publicado pelo TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oaN36w611VE&t=38s>. Acesso 12 fev. 2023.

LEVY, Tatiana. A coisificação da mulher e do estupro. *Valor*. 26/11/2021. São Paulo. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/coluna/tatiana-salem-levy-a-coisificacao-da-mulher-e-o-estupro.ghtml>. Acesso: 06 mar. 2023.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. Live explora relações entre luto e literatura. São Paulo, 16 jul. 2020. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/live-explora-relacoes-entre-luto-e-literatura/>. Acesso em: 23 fev. 2023.

MÚSICAS de violência – Estadão. [S.l.: s.n], 2016. 1 vídeo (2:21 min). Publicado pelo FCB Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oaN36w611VE&t=38s>. Acesso em: 12 fev. 2023.

MARTÍNEZ, Héctor Llanos. Por que a revelação sobre o estupro em ‘O Último Tango em Paris’ só causou choque agora? *El País Brasil*, 06/12/2016, 10:35. Machismo. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/05/cultura/1480958138_068535.html. Acesso em: 10 mar. 2023.

OPONENTE. Retrato de mulheres por mulheres | FIESP. *Oponente*. Brasil, 10 de fev. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTpfJiHp6BY&t=354s>. Acesso em: 25 fev. 2023.

PENHA, Instituto maria. Quem é Maria da Penha. *Instituto maria Penha*. Fortaleza. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>. Acesso em: 10 mar. 2022.

RETRADO de mulheres por mulheres FIESP. [S.l.: s.n], 2020. 1 vídeo (15:06 min). Publicado pelo opoente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTpfJiHp6BY&t=354s>. Acesso em: 25 fev. 2023.

RIBEIRO, Maria. “Pra gente não funciona”: Mulheres indígenas e a Lei Maria da Penha. *AzMinas*. Rio de Janeiro 4 de março de 2020. Notícia. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/mulheres-indigenas-e-a-lei-maria-da-penha/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

RAJÃO, Guilherme. Caso Simone Souza: homem que estuprou e matou a jovem no Cassino é condenado a 38 anos de prisão. *Portal de notícias*, Rio Grande. 24 Jul, 2021. Notícia. Disponível em: <https://www.grupoceano.com.br/noticias/rio-grande/caso-simone-souza-homem-que-estuprou-e-matou-a-jovem-no-cassino-e-condenado-a-38-anos-de-prisao-20883/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SURUBINHA de leve – Mc Diguinho [S.l.: s.n], 2018. 1 vídeo (3:10 min). Publicado pelo Dj rage Meiota video. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bcNsuZek2uA>. Acesso em: 12 fev. 2023.

TEMER, Luciana. Violência sexual infantil: os dados estão aqui, para quem quiser ver. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, 2022. 03 ag. 2022. Disponível em: <https://fontesegura.forumseguranca.org.br/violencia-sexual-infantil-os-dados-estao-aqui-para-quem-quiser-ver/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

VEJA, Redação. Mais um funk com alusão a estupro deve ser retirado do Spotify. *Veja*, São Paulo, 19/01/2018, 16h47. Cultura. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/mais-um-funk-com-alusao-a-estupro-sera-retirado-do-spotify>. Acesso em: 10 mar. 2023.

VELASCO, Por Irene Hernández. Medusa não foi monstro, mas, sim, vítima de estupro, diz escritora sobre o mito grego. *Portal G1*. Rio de Janeiro, 03/09/2022 19h55. Pop & Arte. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/09/03/medusa-nao-foi-monstro-mas-sim-vitima-de-estupro-diz-escritora-sobre-o-mito-grego.ghtml>. Acesso em: 10 mar. 2022.