

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Deborah Dietrich Fortunato

**ESCRITOS DE MULHERES SOBRE O SOFRIMENTO:  
Luta contra o silenciamento e o apagamento**

Belo Horizonte

2025

Deborah Dietrich Fortunato

**ESCRITOS DE MULHERES SOBRE O SOFRIMENTO:**

**Luta contra o silenciamento e o apagamento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck


Linha de Pesquisa: Narratividade dos processos e objetos midiáticos.

Belo Horizonte

2025

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

|   |  |
|---|--|
| F745e   | <p>Fortunato, Deborah Dietrich</p> <p>Escritos de mulheres sobre o sofrimento: luta contra o silenciamento e o apagamento / Deborah Dietrich Fortunato. Belo Horizonte, 2025.<br/>95 f.</p> <p>Orientador: Mozahir Salomão Bruck</p> <p>Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.<br/>Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social</p> |
| <p>1. Crime sexual contra a criança 2. Violência sexual. 3. Violência contra as mulheres. 4. Autobiografia - Escritoras. 5. Análise do discurso narrativo. 6. Trauma psíquico. I. Bruck, Mozahir Salomão. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.</p> |  |
|  <p>SIB PUC MINAS</p>  |  |
| <p>CDU: 396</p>   |  |

Deborah Dietrich Fortunato

**ESCRITOS DE MULHERES SOBRE O SOFRIMENTO:**

**Luta contra o silenciamento e o apagamento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação Social.

---

Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck – PUC Minas (Orientador)

---

Profa. Dra. Georgina Martins – UFRJ (Banca examinadora)

---

Profa. Dra. Fernanda Nalon Sanglard – PUC Minas (Banca examinadora)

Belo Horizonte, 29 de setembro de 2025.

*À Belén e Georgina.*

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo financiamento da bolsa de pesquisa, que possibilitou a realização deste trabalho, viabilizando a execução das etapas necessárias para a realização desta dissertação.

Ao meu orientador Mozahir, pelo apoio inestimável, pelas orientações libertadoras e pelo carinho de sempre. Obrigada por acreditar em mim e me dar forças para continuar nesse mundo acadêmico que, por muitas vezes, me parecia indecifrável, até ter a sua ajuda. Obrigada também por ser um exemplo de profissional e de ser humano para mim.

Aos professores Márcio Serelle e Georgina Martins, pelas contribuições indispensáveis apresentadas durante a banca de qualificação, bem como pelo tempo e cuidado dedicados à leitura deste trabalho. Estendo meus agradecimentos, de modo especial, à Georgina e à Belén, autoras das obras analisadas e a quem dedico esta pesquisa, pela generosidade em se disponibilizarem para as entrevistas.

Registro minha gratidão àqueles que caminharam ao meu lado fora do âmbito acadêmico, mas que foram igualmente essenciais nesta trajetória. Aos meus pais, por possibilitarem a realização desse mestrado, com o apoio financeiro e acolhimento necessários, e por serem os melhores pais que poderiam ser por mim. Aos meus irmãos, não por uma contribuição direta a esta dissertação, visto que já não moramos na mesma cidade e não dividimos o mesmo quarto, mas por habitarem em mim todos os dias. Aos meus amigos, que são a minha segunda família.

À Laura, por ter me acompanhado nessa jornada desde o processo seletivo à defesa deste trabalho. Obrigada pela companhia nos últimos anos, por sempre me dar forças e por me dizer desde o início que tudo daria certo.

À Paçoca, que me acompanha durante todas as noites de escrita e pesquisa, e à Pitaya, que chegou há poucos meses, mas que já ocupa metade do meu coração.

*Podemos escrever sobre algo que não seja a nossa vida?*

(Fagundez, 2025).

## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma análise pragmática da narrativa e dos recursos de escrita empregados nas obras *Por que você voltava todo verão?* e *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), de Belén López Peiró e Georgina Martins, respectivamente. Ambas as autoras recorrem a gestos autobiográficos para relatar experiências de abusos que geraram traumas, explorando, por meio de memórias e relatos, a superação do silêncio imposto pelo trauma. Através de recursos, como o acionamento de vozes imaginárias, dialogam com outras entidades, o que configura uma abordagem cênica e retórica. As narrativas buscam não só confrontar a experiência traumática, mas também romper o autossilenciamento da vítima. O estudo analisa a complexidade do gênero discursivo, propondo uma reflexão sobre o impacto dos arranjos textuais na memória e no processo de reconstituição da narrativa pessoal. Por isso, em nosso entendimento, este trabalho atravessa a Literatura e a Comunicação Social, considerando a relação híbrida entre o formato literário e a composição dos fatos narrados por Belén e Georgina contribuem para uma pesquisa de cunho comunicativo. A seleção dos livros como suporte para a análise narrativa assume grande relevância, pois permite examinar os acontecimentos com a sensibilidade necessária para abordar questões de trauma, abuso infantil e violência doméstica. Nesse sentido, ao nos apoiarmos na Análise Pragmática da Narrativa (Motta, 2007), torna-se possível realizar uma investigação narratológica sobre a construção dos personagens, as estratégias discursivas empregadas e a metanarrativa em cada discurso.

**Palavras-chave:** abuso sexual infantil; violência contra a mulher; autobiografia; Análise Pragmática da Narrativa; autossilenciamento; trauma.

## ABSTRACT

This dissertation presents a pragmatic analysis of the narrative and the writing resources employed in the works *Por que você voltava todo verão?* and *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), by Belén López Peiró and Georgina Martins, respectively. Both authors resort to autobiographical gestures to recount experiences of abuse that generated trauma, exploring, through memories and testimonies, the overcoming of the silence imposed by trauma. Through resources such as the activation of imaginary voices, they engage in dialogue with other entities, which configures a scenic and rhetorical approach. The narratives aim not only to confront the traumatic experience but also to break the victim's self-silencing. The study analyzes the complexity of the discursive genre, proposing a reflection on the impact of textual arrangements on memory and on the process of reconstructing personal narrative. Therefore, in our understanding, this work traverses both Literature and Communication Studies, considering the hybrid relationship between literary form and the composition of the facts narrated by Belén and Georgina, which contributes to research of a communicative nature. The selection of the books as the basis for narrative analysis is highly relevant, as it allows the examination of events with the sensitivity required to address issues of trauma, child abuse, and domestic violence. In this sense, by relying on Pragmatic Narrative Analysis (Motta, 2007), it becomes possible to carry out a narratological investigation into the construction of characters, the discursive strategies employed, and the metanarrative present in each discourse.

**Keywords:** child sexual abuse; violence against women; autobiography; Pragmatic Narrative Analysis; self-silencing; trauma.

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>PREÂMBULO .....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>2 AS OBRAS E SUAS AUTORAS.....</b>  | <b>11</b> |
| 2.1 <i>Por que você voltava todo verão? (2021)</i> .....                                       | 11        |
| 2.2 Belén López Peiró .....  | 15        |
| 2.3 <i>Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades (2021)</i> .....            | 15        |
| 2.4 Georgina Martins .....   | 20        |
| <b>3 VIOLÊNCIA E ABUSO CONTRA A MULHER .....</b>   | <b>21</b> |
| 3.1 Violência intrafamiliar: o abuso contra crianças e adolescentes .....                      | 21        |
| 3.2 Principais organizações de apoio e segurança no Brasil e na Argentina.....                 | 23        |
| 3.3 Lar violento lar: espaço doméstico, o lugar mais perigoso para as mulheres.....            | 25        |
| <b>4 SILENCIAMENTO, APAGAMENTO E POTÊNCIA DOS REGISTROS<br/>AUTOBIOGRÁFICOS .....</b>          | <b>28</b> |
| 4.1 Narrativa do trauma .....  | 29        |
| 4.2 Confissão na autobiografia .....   | 30        |
| 4.3 Silenciamento e apagamento .....   | 33        |
| 4.4 Consequências do abuso e da violência contra a mulher .....                                | 37        |
| 4.5 Narrativa autobiográfica .....   | 42        |
| 4.6 Estratégias de veridicação do texto.....   | 44        |
| 4.7 Os atos de fingir: mecanismos da ficcionalização.....                                      | 46        |
| <b>5 ANÁLISE PRAGMÁTICA DA NARRATIVA .....</b>   | <b>51</b> |
| 5.1 Análise de <i>Por que você voltava todo verão? (2021)</i> .....                            | 56        |
| 5.1.1 <i>Construção de personagens discursivos</i> .....                                       | 56        |
| 5.1.2 <i>Estratégias comunicativas</i> .....   | 59        |
| 5.1.3 <i>Metanarrativa</i> .....   | 66        |
| 5.2 Análise de <i>Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades (2021)</i> ..... | 69        |
| 5.2.1 <i>Construção de personagens discursivos</i> .....                                       | 69        |
| 5.2.2 <i>Estratégias comunicativas</i> .....   | 70        |
| 5.2.3 <i>Metanarrativa</i> .....   | 77        |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>  | <b>80</b> |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>   | <b>84</b> |
| <b>APÊNDICE A – Entrevista com Belén López Peiró, autora de <i>Por que você voltava todo verão?</i> (2021) [PT - TRADUÇÃO] .....</b>          | <b>88</b> |
| <b>APÊNDICE B – Entrevista com Georgina Martins, autora de <i>Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades</i> (2021).....</b> | <b>91</b> |
| <b>APÊNDICE C – Entrevista com Belén López Peiró, autora de <i>Por que você voltava todo verão?</i> (2021) [ES-AR].....</b>                   | <b>93</b> |

## PREÂMBULO

“Porque você pode tudo, menos se curar. Porque pode tudo, menos esquecer” (Peiró, 2021, p. 10). Logo nas primeiras páginas de *Por que você voltava todo verão?* (2021), ficou evidente para mim que não seria uma leitura fácil. A recomendação do livro, feita pelo professor Mozahir Salomão Bruck, à época meu orientador na iniciação científica, foi um dos elementos que despertaram meu interesse pela pesquisa sobre memória, narrativa e trauma.

Assim como Belén López Peiró, fui vítima de abuso infantil dos 9 aos 12 anos de idade. Ao concluir a leitura do relato autobiográfico de Peiró, senti a necessidade de investigar, sob uma perspectiva analítica, a relação entre narrativa e memória no contexto do trauma. Com o apoio e o direcionamento de meu orientador, desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso (TCC) em Jornalismo pela PUC Minas, intitulado “Estratégias narrativas do livro *Por que você voltava todo verão?*: acionamentos do memorável e o rompimento do autossilenciamento”. Naquela pesquisa, analisei as estratégias narrativas da obra de Peiró, identificando suas particularidades estruturais e explorando o papel da literatura como um espaço de enfrentamento e ressignificação da experiência traumática.

Posteriormente, na graduação em Letras, no bacharelado de Edição pela UFMG, também ampliei esse percurso ao desenvolver um projeto editorial no qual reuni algumas das minhas próprias lembranças sobre o abuso infantil. Esse trabalho foi apresentado na Feira Urucum 2022, espaço dedicado à literatura independente e à memória, e em outros contextos de discussão sobre escrita autobiográfica e trauma.

Minha trajetória acadêmica e pessoal, portanto, se entrelaçam nesta dissertação. Minha proximidade com a graduação em Letras, conjuntamente com a de Jornalismo e, agora, como mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas. A análise do tema vinculado à memória está interligada à participação no Grupo de Pesquisa Mídia e Memória, vinculado ao PPGCOM da PUC Minas.

No mestrado, ampliei a pesquisa ao incluir *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), de Georgina Martins, aprofundando a análise da interseção entre violência de gênero, memória e estratégias narrativas. O estudo dessas obras busca não apenas um refinamento teórico sobre o tema, mas também a compreensão do papel da literatura como instrumento de denúncia e reconstrução subjetiva diante do trauma.

De certa forma, pesquisar sobre memória, trauma e narrativas autobiográficas também se configura como um processo de ressignificação pessoal. Ao compreender a realidade de milhares de mulheres em situação de violência, este estudo não apenas contribui para a visibilidade dessa problemática social, mas também evidencia o papel da Comunicação Social como ferramenta na construção de narrativas que denunciam, sensibilizam e promovem o debate público sobre a violência de gênero.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe uma análise pragmática das narrativas e dos recursos de escrita empregados em duas obras exemplares de Belén López Peiró e Georgina Martins. Publicadas no mesmo ano, as autoras recorreram ao fazer autobiográfico para relatarem as experiências pessoais de abuso que produziram traumas. *Por que você voltava todo verão?* e *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021) resgatam lembranças, relatos e acionamentos de vozes imaginárias para com quem, como um recurso retórico cênico, dialogam durante as respectivas obras.

Dessa forma, as autoras estabelecem narrativas que enfrentam a experiência traumática e, assim, quebram o autossilenciamento. Todavia, as alternativas empregadas complexificam a definição do gênero discursivo, permitindo análise do diálogo dos arranjos textuais das publicações e a memória, com o intuito de identificar esses recursos e o seu impacto na ruptura do autossilêncio e, também, como será à frente, na medida em que os livros, eles mesmos, se colocam como objetos de mediação e de compartilhamento de experiências entre as autoras e suas leitoras e leitores.

Por isso, em nosso entendimento, este trabalho atravessa a Literatura e a Comunicação Social. Isso se justifica diante do fato de que a relação híbrida entre o formato literário e a composição dos fatos narrados por Belén e Georgina contribuem para uma pesquisa de cunho comunicativo.

A seleção dos livros como suporte para a análise narrativa assume grande relevância, pois permite examinar os acontecimentos narrados com a sensibilidade necessária para abordar questões de trauma, abuso infantil e violência doméstica. Nesse sentido, ao nos apoiarmos na *Análise Pragmática da Narrativa* (Motta, 2007), torna-se possível compreender não apenas as experiências pessoais das autoras, mas também proporcionam uma investigação narratológica sobre a construção dos personagens, as estratégias discursivas empregadas e a metanarrativa em cada discurso.

Nosso ponto de observação se dá a partir da análise das questões narrativas, biográficas e memorialísticas que compõem *Por que você volta todo verão?* e *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), à luz de operadores conceituais principais como a memória, o trauma e o autossilêncio. Nesse sentido, abre-se caminho para abordarmos a relevância das obras ao explorar, por meio de trechos que retratam diálogos com terceiros, da apresentação de cartas e documentos e das demais estratégias, a quebra do silêncio das vítimas de violências que atingem milhares de pessoas ao redor do mundo.

Assim, existe uma questão além do individual das personagens, compreendendo as circunstâncias familiares e sociais que acabam sendo impactadas em toda e qualquer situação de abuso de menores, em especial as que acontecem no âmbito intrafamiliar. Nesse sentido, os livros têm o condão de colocar-se também como voz de um público extenso por meio do relato de uma experiência particular.

Diante da complexa composição de cada livro, nos interessou identificar os minuciosos mecanismos que, com o acionamento do memorável, mobilizaram a quebra do autossilêncio de cada narradora. Busca-se, pois, uma análise desses mecanismos utilizados nas etapas memorialísticas das duas obras, que abranjam desde o passado do trauma às estratégias para a concretização da fala a partir de suas publicações.

## 2 AS OBRAS E SUAS AUTORAS

Neste capítulo fazemos a apresentação das duas obras contemporâneas, objetos de nosso estudo, que abordam temas de violência, trauma e silenciamento de mulheres. *Por que você voltava todo verão?* (2021), de Belén López Peiró, é uma narrativa multifacetada que desvenda a violência sexual no âmbito familiar, utilizando fragmentos de falas de terceiros, documentos e autorreflexões para retratar a experiência traumática da autora. Ao seu modo, a obra testemunha as dificuldades enfrentadas pelas vítimas de abuso ao buscar justiça e compreensão. Por outro lado, *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), de Georgina Martins, apresenta uma ficção com nuances autobiográficas, em que a protagonista Suzana reflete sobre sua vida conjugal com Dionísio, marcada por comportamentos tóxicos seguidos de violência psicológica. Este romance explora a dinâmica doméstica e as sutilezas da opressão em um casamento aparentemente tradicional, mas que esconde camadas de complexidade e dor. Ambos os livros se mostram relevantes para compreender as diversas manifestações da violência e suas repercussões na vida das mulheres, oferecendo uma visão profunda e necessária sobre temas muitas vezes invisibilizados.

### 2.1 *Por que você voltava todo verão?* (2021)

*Por qué volvías cada verano* (2018) é o livro de estreia da jornalista argentina Belén López Peiró. Traduzido para o português pela Editora Elefante, *Por que você voltava todo verão?* (2021) é catalogado como uma obra de memória autobiográfica. Com 114 páginas, o livro se constrói a partir de documentos, depoimentos e falas do passado da autora, a partir dos quais a narrativa compõe um testemunho a respeito dos abusos que a jovem sofreu entre os seus 13 e 16 anos.

O acionamento das vozes também denuncia a negligência jurídica, familiar, psicológica e médica que a autora também sofreu durante e após denunciar o ocorrido. De cunho intrafamiliar, a violência sofrida por Belén durante a sua infância e adolescência foi praticada pelo tio, Cláudio, que a abusava durante as suas viagens à sua casa em Santa Lucía, local na província de Buenos Aires onde passava as férias de verão. Aos 22 anos de idade, Peiró articulou nessa narrativa memórias, autocríticas, falas de outras pessoas – muitas vezes não identificadas – e documentos que remetem ao que lhe ocorreu.

Em 2018, Belén denunciou os abusos cometidos pelo tio. Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), ela apresenta treze documentos que integraram o processo judicial junto ao Ministério Público. São disponibilizados laudos psicológicos e médicos, depoimentos de conhecidos e familiares e a petição de transferência do caso, que foi inicialmente aberto em Buenos Aires, para a cidade de Santa Lucía.

A estrutura do livro, apesar de não linear, pode ser dividida em três tipos principais de textos: as narrativas, as passagens e as reflexões internas de Belén; as falas e os comentários de familiares, advogados, profissionais da saúde e autoridades públicas; e os documentos oficiais da denúncia, reproduzindo depoimentos e exames realizados durante o processo.

Entre os familiares, a voz da esposa do abusador possui maior recorrência. A tia de Belén e esposa de Claudio confessa que, mesmo consciente da possível violência, decide manter o casamento: “Não. Não posso deixá-lo. Não posso me separar, pela Flor. Tenho que protegê-la” (Peiró, 2021, p. 37).

Depois do abuso denunciado por Belén, surgem mais duas vítimas e uma segunda vítima intrafamiliar do mesmo abusador. Em um dos relatos, uma de suas primas conta que encontrou Sofia, sua prima mais velha, possivelmente após ser violentada:

Uma vez, quando eu era menina, acho que você ainda não tinha nascido, fui buscar Sofia na casa dela. Sim, nossa prima mais velha. A questão é que toquei a campainha e ninguém respondeu. Sofia não aparecia. [...] e, quando estava prestes a ir embora, ele abriu a porta e se foi, não disse uma palavra. Entrei e a encontrei na poltrona, jogada, com as alças da regata abaixadas e os olhos cheios de lágrimas. Quando perguntei o que tinha acontecido, imediatamente ela tapou a minha boca e pediu para que eu me calasse. “Isso fica entre nós”, disse (Peiró, 2021, p. 30).

E em outro relato, em que uma voz supostamente familiar também denuncia uma situação de abuso, apesar de relativizar a violência sofrida:

E é verdade, não tem por que mentir. Não foi nada de mais. Ele entrou uma vez no meu quarto, eu estava de costas e ele abriu meu sutiã. Eu me assustei porque ele me pegou desprevenida, mas ele só queria me fazer uma massagem. Eu estava tensa e deixei. Em momento algum ele passou a mão, não sei por que exageram (Peiró, 2021, p. 77).

Esses testemunhos sugerem que Belén não teria sido a única vítima. Além dos possíveis relatos, a babá que cuidou de Belén durante a infância e adolescência também prestou depoimento durante a denúncia. Recordando os anos de convívio com a autora, a quem acompanhou do nascimento aos 15 anos de idade, a profissional relata ter notado sinais

comportamentais de abuso infantil, quando Belén, a partir dos seus 13 anos, apresentou uma grande mudança de conduta, que passou a ter traços depressivos.

Outro depoimento importante foi o de seu ex-namorado, com quem manteve um relacionamento por sete anos. Criado no mesmo ambiente que a vítima, ele declarou que foi a primeira pessoa com quem Belén falou sobre a situação de abuso e que, depois de conversarem sobre o evento traumática, a relação mudou de forma negativa. A recorrência de pesadelos e a dificuldade de manter uma relação sexual com o namorado foram alguns dos motivos que culminaram com o término do casal.

Quanto ao impacto da denúncia no meio familiar do abusador, Florencia, filha de Claudio e, portanto, prima de Belén, tentou, de modo incessante, provar a inocência do pai. Uma das vozes presentes no livro retrata uma ligação telefônica entre Florencia e Belén, que teve como intenção inocentar Claudio, expressa no trecho: “Como você pôde fazer isso com a gente? Você o matou” (Peiró, 2021, p. 17). Belén reforça estar consciente da decisão de parte da família ao se omitirem sobre o acontecimento e permanecerem do lado do abusador:

Agir como se nada tivesse acontecido é respaldá-lo. É ser complacente com um monstro que foi capaz de domar sua mulher a pauladas e foder com a sua sobrinha; é ser condescendente com um cara que cobrou com corpos as suas bondades; é aceitar e promover as brutalidades de um homem que acredita que pode pegar emprestada a infância de uma mulher e destruí-la (Peiró, 2021, p. 39).

Entre as vozes que compõem a narrativa, há uma que narra as situações traumáticas a partir da autopunição de culpa e vergonha sentidas por Belén. Ela pode ser considerada como uma voz que orienta os pensamentos da autora, questionando-a sobre suas reações em meio ao abuso e ao seu modo de agir. “Mas depois, depois da última vez que ele fez isso, foi você que continuou” (Peiró, 2021, p. 10) e “Você vai ser frígida pelo resto da vida” (Peiró, 2021, p. 11) são alguns desses pensamentos, que introduzem a mentalidade da autora durante a sua infância e adolescência e que ainda repercute durante a vida adulta como consequência do trauma.

Aos 14 anos, Belén foi atendida por uma ginecologista, que recorda ter encontrado a adolescente sem conseguir se mexer por conta de dores vaginais. Durante a consulta, Belén mentiu sobre o motivo da dor, alegando que teria caído de uma bicicleta. Dez anos depois, a médica relembra a consulta: “Creio que tudo na vida é um ensinamento. Talvez você, agora, possa ter mais cuidado quando tiver uma filha. E talvez eu, agora, preste mais atenção às minhas pacientes” (Peiró, 2021, p. 53). Em termos de uma perspectiva de cunho social, a situação também reforça o despreparo no atendimento de vítimas de abuso infantil, por um lado, e, por outro, a dificuldade das vítimas em identificar o abuso e quebrar o silêncio.

Há, ainda, a voz do psicólogo que acompanhou Belén durante dois anos de tratamento, que também compõe o leque de depoimentos da denúncia da autora. O profissional recorda que a vítima sentia medo de contar à família a violência cometida por seu tio, sendo que só conseguiu relatar o ocorrido no segundo ano de terapia. Entre as lembranças, Belén recorda e detalha cenas do abuso sexual, enfatizando os pensamentos no instante em que via o seu tio e após a violência praticada. Trechos em que a autora reforça o temor pelo encontro com Claudio, tendo “[...] horror de voltar e encontrá-lo na cama” (Peiró, 2021, p. 23), e o sentimento de invalidação, presente em “Cada vez que me esmaga, que me nega o ar. Que nega a mim” (Peiró, 2021, p. 43) são características recorrentes em suas descrições traumáticas.

Um conjunto de treze documentos oficiais relativos à denúncia integra a composição da obra. Diferente da narrativa empreendida pela autora, por meio do acionamento de distintas vozes, o conteúdo presente nesses documentos possui características próprias das áreas a que pertencem, como pode se observar no exemplo abaixo:

PROVÍNCIA DE BUENOS AIRES  
PODER JUDICIÁRIO  
MINISTÉRIO PÚBLICO  
DEPOIMENTO

Na cidade de San Pedro, província de Buenos Aires, comparece perante o Ministério Público uma testemunha previamente intimada com a finalidade de prestar o seu depoimento e que, sujeita às penas com que a lei reprime quem incorre no crime de falso testemunho, declara que jura dizer a verdade sobre tudo o que saiba ou que seja perguntada, mediante a fórmula “eu juro”.

Questionada sobre o vínculo de parentesco e interesse que possui com as partes, diz: sim, eu a conheço, porque sou sua prima [...], mas apesar disso, serei verdadeira em minha declaração (Peiró, 2021, p. 31).

Ao final da obra, as vozes que manifestam os pensamentos de Belén se tornam cada vez mais conscientes do abuso e da negligência sofridos:

Por que você voltava, por que não falou, por que você deixou que te fodessem? Esquece, nunca vão aceitar o que você diz. Sempre vão te questionar. Você, a sua palavra. Querida, colocar um homem sob a lupa sempre sai caro (Peiró, 2021, p. 108).

Em seguida, é apresentado o último dos treze documentos dispostos no livro, em que é apresentada a perícia psiquiátrica-psicológica de Claudio, que não consta “sinais de temibilidade que o tornem perigoso para terceiros” (Peiró, 2021, p. 113). Após uma sequência de perguntas dirigidas à autora durante o último interrogatório, a obra se encerra com um último questionamento: “E, me diz, como é ser abusada?” (Peiró, 2021, p. 114).

## 2.2 Belén López Peiró

Belén López Peiró nasceu na cidade de Buenos Aires em 1992. Atualmente, é jornalista, escritora e redatora em diversos meios de comunicação dentro e fora da Argentina. Como voluntária, participa do *Coletivo Ni Una Menos*. Durante a sua infância e adolescência, deixava a sua cidade natal para passar as férias com sua família materna, na província de Santa Lucía. Nas viagens realizadas entre os seus 13 e 16 anos, Belén foi vítima de abusos sexuais praticados por seu tio materno. Nove anos depois, em 2018, a jornalista conseguiu, aos 22 anos, denunciar as violências sofridas e, com o não andamento do processo, decide publicar o livro. O julgamento se encerrou em janeiro de 2023, quando o agressor foi condenado a dez anos de prisão. Assim, Belén decidiu transformar a situação traumática em seu primeiro livro.

## 2.3 *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021)

*Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* é uma obra ficcional com traços autobiográficos, que marcam a jornada de cicatrização das antigas feridas de um relacionamento abusivo. Em 88 páginas, a obra é sancionada em seis capítulos, sendo um prefácio e um prólogo. É a primeira obra de Georgina Martins destinada ao público adulto, conhecida como autora de livros majoritariamente infantojuvenis. Suzana, a personagem central do livro, revive as agruras e os momentos de contentamento de um matrimônio que durou quase duas décadas.

Suzana tem o controle da narrativa e revela diversas vivências de sua relação com Dionísio, revisando o seu passado. O título da obra, *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades*, antecipa um jogo de dominação, submissão e resistência que duraram até o falecimento do ex-marido. A obra é antecedida por um prefácio escrito por Martha Alkimin, “Para se despedir do que dói”, em que discorre sobre a noção de escrita como uma tecnologia inventada contra o esquecimento – no caso de *Há muitas formas* – de eventos traumáticos. A escrita de Georgina é apresentada como “situada entre as fronteiras – se é que existem de fato – entre o autobiográfico e a ficção” (Martins, 2021, p. 7-8), alcançando essas duas dimensões, convertendo uma experiência pessoal em matéria literária.

Alkimin também destaca o livro como um processo de cura e o seu papel social em meio à realidade de milhares de mulheres ao redor do mundo, representando “a vida doméstica e sua dinâmica centrada numa sucessão de violências vividas por um casal que, pouco a pouco nos

levam aos subterrâneos emocionais de um relacionamento doentio” (Martins, 2021, p. 8). Em meio à composição autobiográfica e fictícia, aponta-se que Georgina esteja “enterrando” o passado traumático com o seu testemunho, em uma narrativa que exprime o luto de uma experiência violenta derivada de vivências opressoras. Ao final, um último alerta ao leitor: “este é um livro sobre a coragem das mulheres, mas principalmente a de Georgina” (Martins, 2021, p. 9).

São apresentados seis capítulos da obra de Georgina, sendo o prólogo seguido de “Um dândi do subúrbio”; “Muito mais que cocaína”; “Mercúrio retrógrado”; e “Via Ápia”. Daremos sequência à apresentação do conteúdo de cada seção a seguir.

A epígrafe de “Um chefe qualquer” inicia o prólogo com algumas regras de etiqueta no cozimento do macarrão: “Os italianos acham uma aberração quebrar macarrão antes de colocar na panela, por isso aconselham a só cozinhar espaguete em panelas altas” (Martins, 2021, p. 12). A narrativa é introduzida por outra regra de preparo para macarrão, mas dessa vez ditada por Dionísio: “Não se quebra macarrão, ele deve ser colocado inteiro na água fervente e retirado *al dente*. É assim que se cozinha massa”. Após essa ordem, Suzana se questiona: “Macarrão e massa são a mesma coisa?” (Martins, 2021, p. 13).

De classes sociais opostas, Suzana desconhece as orientações vindas da origem social de Dionísio, de classe média alta. A narradora recorda que não sabia o significado de *al dente* e também faz um contraponto com a lição de culinária que aprendeu com a mãe, que a ensinara a quebrar o macarrão para caber na panela e ficar melhor para comer:

Eu achava bonito ver minha mãe juntar o macarrão nas mãos, quebrar ao meio, jogar na água que borbulhava na panela e não se queimar. Quanto às instruções de cozimento na embalagem, não me lembro da expressão *al dente*, que só passei a observar depois que você entrou na minha vida (Martins, 2021, p. 14).

Diante de um choque de realidades socioeconômicas e culturais, não somente a expressão *al dente*, desconhecida anteriormente por Suzana, como as diversas imposições de Dionísio na rotina da ex-esposa marcam o comportamento opressor e abusivo que a então personagem viveria até o dia de sua morte. A partir do falecimento do ex-marido, Suzana encerra justificando a escrita do livro por precisar “se livrar de tudo isso”, com o objetivo de “tentar entender o enigma que você [Dionísio] sempre foi para mim” (Martins, 2021, p. 15).

O segundo capítulo, “Um dândi do subúrbio”, inicia com a epígrafe de uma frase de Ovídio, em que se lê “Não sei que divindade haja neste corpo, mas neste corpo há uma divindade” (Martins, 2021, p. 16). Em um primeiro momento, torna-se possível apontar para

uma relação sobre o tratamento de Dionísio com Suzana, em que ele parece uma figura divina em meio a sua imposição, autoridade e “sabedoria”, ditando regras e comportamentos. Também é possível relacionar com o próprio nome – Dionísio – refere à mitologia do deus grego, conhecido por deus das festas, do vinho, da insânia, dos ritos religiosos e das orgias.<sup>1</sup>

Ela descreve diversas situações em que a vontade do marido era tratada como inquestionável, destacando sua autoridade “divina” acima das necessidades e desejos de Georgina e de seus filhos:

[...] achei prudente não me incomodar também as duas horas que você diariamente levava no banho, mesmo nos momentos em que todos da casa precisavam usar o banheiro. No início foi um pouco difícil, mas depois nos acostumamos todos. Os meninos já sabiam que o pai estava no banho e que não adiantava nada pedir por favor, que estou apertado pra fazer xixi porque você nem se abalava. Nenhum som saía de dentro do banheiro para dar notícias de que ainda estava ocupado, ou que sairia logo. Seu silêncio, autoritário e absoluto, inibia a vontade de todos (Martins, 2021, p. 22).

Mesmo após a morte de Dio, Suzana confessa que, até mesmo em seus sonhos, não consegue contrariar o ex-marido e se sente culpada por ficar aliviada ao acordar e perceber que ele está morto. Lembranças positivas, como a mudança do casal para a Zona Sul do Rio de Janeiro, também foram narradas no livro, apesar de seguidas de comportamentos de descaso vindas de Dio:

Sinto saudade da elegância quase cruel com que você cometeu tantas mudanças em minha vida, como morar na Zona Sul, quando não tínhamos um tostão para bancar os aluguéis; [...] Lembro que estávamos em 97, há três anos de Plano Real, eu estava grávida do Antônio e uma baita crise econômica se abatia sobre nós, mas assim mesmo você resolveu pedir demissão do emprego. "Uma carestia só, Dionísio", minha mãe o alertava, mas você passava vários finais de semana entrando e saindo de apartamentos enormes, que só cabiam mesmo nos seus delírios de grandeza, porque precisávamos nos mudar com urgência, por conta da vizinha maluca que me ameaçou de morte, e eu fui parar sozinha na delegacia do bairro para dar queixa dela. Minha barriga já estava com oito meses, mas você não se dispôs a ir comigo porque passava o dia dormindo. Ainda bem que Luísa nos ajudou a arrumar um apartamento no Flamengo (Martins, 2021, p. 24-25).

Com outra epígrafe de Ovídio, “Também as lágrimas são úteis; com lágrimas, comoverás diamantes” (Martins, 2021, p. 32), o capítulo “Muito mais que cocaína” revela que Dionísio se tornou usuário de cocaína. Suzana detalha o drama vivido ao questionar o marido:

---

<sup>1</sup> Na mitologia grega, Dionísio, ou Dioniso, era o deus das festas, do vinho, da alegria e do teatro. Seus rituais de adoração eram marcados pelo consumo de vinho e realização de orgias (História do Mundo, 2024).

“Bobagem, preocupa não, foi só uma carreirinha de nada, não gosto mais de cocaína, só gosto de você”. Era muito bom acreditar que você me amava tanto, que eu era mais importante do que a cocaína, mais importante do que todos os seus amigos, mais importante do que as louças sequinhas arrumadas no armário. Acreditar nisso me fazia esquecer da sua rispidez, do seu mau humor, e até das revistas que teimavam em se abrigar nos banheiros das casas onde moramos. Foi assim nos banheiros da Rua 1, da Rua 2, da Rua 3, da Rua 4, quando nos separamos, no da Rua 5, e teria continuado nos banheiros da Rua 6, 7, 8... se você não tivesse morrido (Martins, 2021, p. 36).

Apesar de negar a relação com o uso de cocaína, Dionísio morreu por circunstâncias que, segundo Suzana, nunca tiveram uma causa identificada, mas que a então ex-esposa considera ter sido decorrente de sua dependência química, após o resultado do último hemograma de Dio acusar um suposto uso de entorpecentes.

Em luto, Suzana discorre sobre a falta e a saudade do falecido marido, em que nunca mais terá suas juras de amor e, em contrapartida, seus gritos com os filhos: “nunca mais nada, porque você está morto. Nada era tão definitivo quanto você morto no caixão” (p. 43). Ao final do capítulo, metaforiza: “Thanatos<sup>2</sup> havia vencido Dionísio”.

O penúltimo capítulo, intitulado como “Mercúrio retrógrado”, seguido da epígrafe de Jorge Luis Borges: “A história é a nossa imagem da história e se inclina à mitologia”. Título este dado em decorrência da afinidade de Dionísio com a astrologia, chegando a justificar o seu temperamento pelo desalinhamento entre os astros do seu mapa, como aponta em uma carta que escreve para Suzana sobre a necessidade de dormirem mais cedo: “Preciso colocar Mercúrio para dormir abraçadinho com Urano esta semana; já estou tentando” (Martins, 2021, p. 56). Decisões como não procurar emprego nos períodos em que Mercúrio estava retrógrado acabavam por também afetar a vida financeira do casal:

Nessa época, você lia todos os jornais e as várias previsões astrológicas, inclusive as americanas, que considerava as melhores. Não saía de casa sem antes ler todas, e quando Mercúrio estava retrógrado não procurava emprego, não resolvia nada que envolvesse comunicação por acreditar que daria errado. “Mercúrio fica retrógrado quatro vezes por ano, Su”. [...] Cheguei a pensar que você tinha mesmo razão em relação ao Mercúrio retrógrado, porque depois da sua demissão da ONG e de um colégio particular, nunca mais você arrumou um emprego fixo. Fez concurso para a Universidade do Norte Fluminense, passou em primeiro lugar, mas ficou só um ano, porque era longe, dizia que o trabalho era chato e ficava muito cansado. Mas a minha admiração por você me fazia acreditar que meu homem não havia sido feito para o mundo do trabalho formal, comum e rotineiro (Martins, 2021, p. 63).

---

<sup>2</sup> Thanatos ou Tânato é uma figura da mitologia grega que representa a morte (História Blog, 2023).

O casal se comunicava entre bilhetes e cartas, a maior parte delas escritas após as brigas. Dio escrevia de forma metafórica e repleta de circunlóquios, tendo uma escrita quase indecifrável e que, por muitas vezes, não era compreendida por completo por Su:

Fiquei em estado de graça quando acabei de ler sua carta, Dio. Sua escrita sempre me impressionou muito. No entanto, em que medida essa sua resposta as minhas angústias poderiam nos ajudar a dar conta de um cotidiano tão conflituoso? De que moeda você falava? Metáfora de quê? O que Deus e a Torre de Babel, além de confundir ainda mais a linguagem utilizada entre nós dois, tinham a ver com seu mau humor diante da minha recusa ao sexo anal, às suas intolerâncias diárias, aos seus silêncios e com a grosseria que, vira e mexe, você nos fazia? Essas eram minhas principais queixas, e você estava cansado de saber (Martins, 2021, p. 62).

As queixas de Suzana eram “manobradas” pelas cartas complexas de Dio. Esse quadro se agrava em “Via Ápia”, quinto e último capítulo da obra. Um diálogo em que Dionísio pergunta a Suzana se ela conhece a Via Ápia, que logo o responde afirmando que conhece o local decorrente das aulas de História, local em que seis mil homens foram crucificados durante o Império Romano. No entanto, o ex-marido estava se referindo a uma zona de prostituição, no centro do Rio de Janeiro e a leva para um “tour obsceno” (Martins, 2021, p. 68), em que Dio flerta com outros homens:

O tour pela Via Ápia foi logo depois de nos separarmos, quando eu fazia de tudo para conquistá-lo de novo. Sentia-me culpada pelo fracasso da relação e precisava provar que era melhor e mais importante para você do que sua nova namorada, a sirigaita que fazia seus olhos brilharem outra vez (Martins, 2021, p. 69).

Suzana relata a dependência emocional que ainda sentia pelo ex-marido, fazendo com que se submetesse a desejos desconfortáveis e perigosos, “como o de cheirar cocaína, de transformar-me em sua escrava sexual, de escolher e convidar alguma amiga para sexo a três” (Martins, 2021, p. 70). Assim, Suzana deixa de ser esposa e se torna amante de Dionísio, que justifica como uma necessidade em uma de suas cartas:

Mas há verdade no que diz, de todo modo: quando lhe pedi que me esperasse, que aguardasse o fim do que ainda tenho de viver com outra pessoa – e que o fizesse em estado de, digamos, “resguardo afetivo” –, eu realmente sabia que era um pedido difícil. Lembro de ter dito que tinha conhecimento de que pedia muito, mas que era exatamente isso o que pedia – muito, tudo. Não cheguei a lhe pedir que rompesse com o cubano (desculpe, não vou conseguir chamá-lo pelo nome; sobretudo porque, neste momento, não me sai da cabeça o esforço que fez pra que eu não o soubesse); não cheguei a pedir tal coisa, mas, reconheço, era algo implícito (Martins, 2021, p. 78).

A aproximação do casal se deu novamente após algumas festas de fim de ano, em que voltaram a se ver e, então, Dionísio propõe que passem o Réveillon em Cabo Frio, onde estava morando: “em seus planos, nós voltaríamos a viver juntos em outra cidade e seríamos felizes para sempre” (Martins, 2021, p. 85). No entanto, Dionísio tem uma reação agressiva após uma possível ressaca de cocaína, fazendo com que Suzana rompa a relação por definitivo.

Por fim, a obra se encerra com uma carta que Suzana escreveu seis anos após o falecimento de Dio, confessando que ainda sente falta do ex-marido: “Ainda bem que os remédios não deixaram que a solidão dos Buendia, da menina e de sua avó desalmada e dos mil camelos no deserto do seu texto me invadissem o coração e me fizessem chorar no metrô, de tanta saudade que, apesar de tudo, ainda sinto de você” (Martins, 2021, p. 88).

#### **2.4 Georgina Martins**

Georgina Martins é professora, pesquisadora, especialista em teoria e crítica da literatura infantil e juvenil e doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFRJ. É escritora de livros infantis e infantojuvenis e colunista de literatura da Revista *Ciência Hoje*.

Com mais de 20 livros publicados, em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), Georgina Martins rompe o silêncio após anos de violência doméstica sofridos durante seu casamento na obra de ficção com teor autobiográfico, narrado em primeira pessoa pela personagem Suzana.

### **3 VIOLÊNCIA E ABUSO CONTRA A MULHER**

A violência contra a mulher é um fenômeno complexo e persistente. No ambiente doméstico, no trabalho ou em outros ambientes da vida social, a desigualdade de gênero frequentemente se manifesta em agressões físicas, psicológicas, sexuais e econômicas. Este capítulo busca explorar as múltiplas faces dessa violência, com destaque para o abuso intrafamiliar contra crianças e adolescentes, o papel das organizações de apoio no Brasil e na Argentina e a alarmante realidade de que, para muitas mulheres, o lar se tornou o lugar mais perigoso.

#### **3.1 Violência intrafamiliar: o abuso contra crianças e adolescentes**

O abuso sexual pode ser considerado uma das violências mais hediondas da humanidade. Quando ocorrido durante a infância, período que marca o início da formação da *psique* humana, as consequências costumam ser permanentes, impactando significativamente os traços sociais, emocionais e a sexualidade da vítima. Nesta dissertação, consideramos importante apontar os diversos aspectos da violência contra a criança, destacando a negligência e o abuso infantil em suas variadas categorias.

O abuso sexual infantil pode ser provocado por familiares da criança (intrafamiliar) ou por pessoas sem conexão com a família (extrafamiliar). De acordo com Passarinho (2015), o abuso intrafamiliar difere das outras formas desse tipo de violência por sua maior gravidade. Por se tratar de uma situação incestuosa, o abusador está incluso no grupo de pessoas que possuem laços de consanguinidade com a vítima (pais, irmãos, avós, tios, primos etc.) ou são considerados como “parte da família” (padrasto, cunhado etc.).

Dos 13 aos 16 anos, Belén enfrentou a confusa e traumática situação de abuso provocada por um tio materno. A violência intrafamiliar gera um posicionamento ainda maior de incompreensão, impossibilitando a expressão do consentimento, abstando-se da tentativa de pedir socorro. No *Manual Merck* (atual Manual MSD), Alicia Pekarsky (2020) ressalta as diferenças entre a negligência familiar e o abuso infantil, em que a negligência pode ser apontada pela falha do responsável em atender às necessidades básicas da criança, podendo se ausentar na prestação de demandas médicas, educacionais e emocionais.

Já na situação de abuso, o abusador geralmente tem consciência do cometimento da violência e das consequências geradas na vítima. Nessa perspectiva, o abuso infantil também é

realizado em diversas esferas da vida da criança, sobressaindo-se, nesse bojo, os abusos físico e emocional. O primeiro se caracteriza quando o adulto exerce uma punição física contra a criança, resultando em agressões; já o abuso emocional consiste na persistência de atos e falas que buscam maltratar psicologicamente uma criança.

Apesar de serem diferentes modalidades de agressões, Alicia Pekarsky (2020) ressalta que tanto a negligência quanto o abuso apresentam fatores de risco agravados por questões individuais, familiares e sociais. Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), a rotina de trabalho dos pais de Belén é citada como um dos lamentos da vítima com relação ao desejo em tê-los presentes, o que poderia ser classificado como uma situação de negligência:

E você continuava lá, imutável. Sem entender que a única coisa que eu precisava era que você me visse e ficasse. [...] Que fosse às reuniões de pais, aos eventos da escola. Mas também que desse um tiro nele e me levasse com você. Sim, com você. Que parasse de ver o celular e me olhasse nos olhos. Que estivesse aqui. Que não me entregasse (Peiró, 2021, p. 26).

Outra situação também abordada é a descrença no discurso de Belén, que corresponde a uma perpetuação da violência. As tentativas de invalidação – ou mesmo de anulação – do testemunho da jovem pode ser considerada como um comportamento típico do abuso emocional, com o propósito de nulificar a experiência traumática e silenciar a vítima.

Também é possível recorrer ao caso citado sobre a negligência médica, em que a ginecologista que a acompanhou durante a sua adolescência afirma ter notado hematomas, mas não a questionou sobre a possibilidade de abuso:

Você me disse que não, que só tinha caído da bicicleta, e acreditei em você, mas sempre havia a possibilidade de que não fosse por isso. Além de você ter um hematoma enorme e um lábio maior que o outro. Mas aqui estamos (Peiró, 2021, p. 53).

Por assim dizer, a violência sofrida por Belén partiu não só do abusador, mas também foi proveniente de seu próprio meio familiar, sofrida também na esfera médica, que deveria socorrê-la e apoiá-la e até durante o procedimento judicial. Assim, é notório que os variados tipos de agressão resultaram na dificuldade enfrentada pela autora em, finalmente, romper o autossilenciamento acarretado pelo abuso sexual sofrido na infância.

### 3.2 Principais organizações de apoio e segurança no Brasil e na Argentina

No Brasil, entre os órgãos que podem ser buscados pelas mulheres em situação de violência estão: as Delegacias Especializadas de Atendimento à Mulher (DEAMs), as Delegacias de Defesa da Mulher (DDMs), Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher, Promotorias Especializadas/Núcleos de Gênero do Ministério Público, Centros de Referência de Atendimento à Mulher, Núcleos Especializados no Acolhimento e Atendimento às Mulheres Vítimas de Violência das Defensorias Públicas, Patrulhas/Rondas Maria da Penha, Casas-Abrigo e as Casas da Mulher Brasileira.<sup>3</sup>

Com o objetivo de prestar apoio e segurança, diversas organizações governamentais e não governamentais voltadas para a proteção de vítimas de violência contra a mulher atuam na conscientização da sociedade e na promoção de políticas públicas. Uma das principais ferramentas do Governo Federal é o Disque 180, um canal telefônico de suporte que funciona diariamente durante 24 horas e que, além de receber denúncias anônimas, também encaminha o conteúdo dos relatos aos órgãos competentes e monitora o andamento dos processos. Além do Disque 180, denúncias de violência contra a mulher também podem ser realizadas por meio do aplicativo Direitos Humanos Brasil e da página da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos (ONDH), vinculada ao Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMFDH), que coordena o serviço de atendimento.

Em 2024, o Ministério da Mulher iniciou a campanha Agosto Lilás, dedicando o mês, que também marca o aniversário de 18 anos da Lei Maria da Penha, à conscientização para o fim da violência contra a mulher. A proposta é dar visibilidade ao tema e ampliar a divulgação sobre os direitos das mulheres e os serviços públicos especializados para acolhimento, orientação e denúncia de vítimas.

De cunho não governamental, destaca-se o Instituto Maria da Penha. Fundado em 2009, tem como missão enfrentar a violência doméstica e familiar contra a mulher por meio de mecanismos de conscientização e empoderamento, conforme a conforme o art. 1º da Lei n.º 11.340/2006 (Lei Maria da Penha). Vale ressaltar que a própria Maria da Penha<sup>4</sup> é a fundadora e presidente vitalícia da instituição. Outra ONG é a TamoJuntas, uma organização feminista

---

<sup>3</sup> É um dos eixos do Programa Mulher Viver sem Violência, retomado pelo Ministério das Mulheres em março de 2023. Essa iniciativa que reúne, em um só espaço, serviços de acolhimento e atendimento multidisciplinar, incluindo apoio jurídico, psicossocial, delegacias especializadas e acesso à Justiça.

<sup>4</sup> Maria da Penha é uma farmacêutica brasileira que sobreviveu a duas tentativas de feminicídio pelo marido em 1983, ficando paraplégica. Sua luta por justiça durou quase 20 anos e levou à criação da Lei Maria da Penha (Lei n.º 11.340/2006), um marco no combate à violência doméstica no Brasil. Hoje, ela segue atuando na defesa dos direitos das mulheres por meio do Instituto Maria da Penha (IMP, 2025).

composta por profissionais mulheres – advogadas, assistentes sociais, psicólogas, pedagogas, médicas, dentistas – que atuam voluntariamente na assistência multidisciplinar a mulheres em situação de violência.

Em maio de 2023, o Governo Federal anunciou doze novas ações para combater o abuso e a exploração de crianças e adolescentes no Brasil. Essas iniciativas incluem a criação de um programa nacional de enfrentamento à violência sexual contra crianças e adolescentes, a implementação de campanhas educativas, o fortalecimento de redes de proteção e a capacitação de profissionais que atuam na área.

De acordo com o canal de denúncias “Disque 100”, da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC), houve mais de 73 mil registros de denúncia durante o Carnaval de 2024. Segundo o levantamento, as idades das crianças violentadas foram de sete, dez e cinco anos, sendo que a maior parte dos casos ocorreram na casa onde residem a vítima e o suspeito. Outra pesquisa, realizada pelo ChildFund Brasil em 2023, revelou que a maioria dos casos de violência contra crianças no Brasil ocorre no ambiente doméstico. O estudo, intitulado Pesquisa Nacional da Situação de Violência Contra Crianças no Ambiente Doméstico, aponta que 72,7% dos casos acontecem na residência da vítima e do agressor.

Diante dessa realidade, a organização Childhood lançou, em 2025, a campanha digital Olhe Mais de Perto: ao divulgarem, em formato de posts, banners e cartazes, um desenho de uma casa feito com traços infantis, remetendo ao desenho de uma criança, é possível ler um texto comprimido dentro do desenho: “85% dos abusos sexuais contra crianças e adolescentes são cometidos por conhecidos. A maioria, dentro de casa” (Childhood, 2025).

Já na Argentina, o portal oficial do governo disponibiliza o telefone 137 e do número de WhatsApp +54 (11) 3133-1000 para o atendimento de casos de violência sexual e familiar. Se a vítima estiver em situação de urgência ou emergência na cidade de Buenos Aires, Chaco ou Misiones, uma equipe móvel acompanhada por policiais pode ir ao local para realizar o resgate. Caso a vítima deseje apresentar queixa, a equipe acompanha a vítima ao Gabinete de Violência Familiar do Supremo Tribunal de Justiça (OVD). Além disso, há uma aba intitulada como “O que fazer em um caso de Grooming?”, listando uma sequência de medidas sobre como prosseguir frente a um caso de aliciamento infantil. Tópicos de como lidar com a vítima, com o abusador e canais de ajuda do governo também são disponibilizados.

### 3.3 Lar violento lar: espaço doméstico, o lugar mais perigoso para as mulheres

Em 2024, foi publicado o relatório “Feminicídios em 2023: estimativas globais de feminicídios por parceiro íntimo ou membro da família”, elaborado pela ONU Mulheres e pelo Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (UNODC). Nele, revela-se que o feminicídio continua um problema generalizado em todo o mundo, apontando que 60% de todos os homicídios de mulheres no mundo são cometidos por um parceiro íntimo ou por outro membro da família, configurando, portanto, o lar como um ambiente que “continua sendo o lugar mais perigoso para as mulheres”.

Globalmente, 85.000 mulheres e meninas foram mortas intencionalmente em 2023. Desses homicídios, 60% foram cometidos por um parceiro íntimo ou outro membro da família. Isso equivale a 140 mulheres e meninas mortas todos os dias por seus parceiros ou parentes próximos, ou seja, uma mulher ou menina assassinada a cada 10 minutos (ONU Brasil, 2024).

No Brasil, apesar da existência de leis protetivas como a Lei do Feminicídio e a Lei Maria da Penha,<sup>5</sup> a violência doméstica tem se intensificado, assumindo formas cada vez mais brutais contra a vida das mulheres. É o que afirma Luciane da Silva, Elza Coelho e Sandra Caponi (2007), ao pluralizarem o termo: as autoras defendem que, na verdade, há “violências domésticas”, uma vez que podem assumir múltiplas formas. Os possíveis e mais recorrentes agressores são: maridos, amantes, namorados atuais, ex-namorados ou ex-cônjuges (Martins, 2021, p. 96).

Segundo Silva, Coelho e Caponi (2007), a violência psicológica doméstica<sup>6</sup> nem sempre é identificada pela vítima por estar comumente associada a fenômenos emocionais agravados por fatores externos, como o alcoolismo, problemas no emprego e outras situações de crise no meio familiar. Em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), Suzana ilustra essa dinâmica ao relatar como costumava justificar o mau humor e as dores de cabeça do ex-marido atribuindo a si mesma a responsabilidade pela insatisfação de Dionísio, gerando os sentimentos de culpa e insuficiência:

---

<sup>5</sup> Em “Feminicídio: uma análise à luz da Lei Maria da Penha” (2021), Hurtado, Tiozzi e Queiroz abordam a regulamentação da violência contra a mulher, destacando a importância da Lei nº 11.340/2006 (Lei Maria da Penha) e sua ampliação com a Lei nº 13.104/2015, que qualificou o feminicídio como crime hediondo e circunstância qualificadora do homicídio.

<sup>6</sup> As autoras recorrem ao termo “violência psicológica doméstica” tanto como um termo cunhado no seio da literatura feminista quanto como parte da luta das mulheres para tornar pública a violência cotidianamente sofrida por elas na vida familiar privada.

Em geral, suas crises de mau humor eram precedidas por uma insuportável e premonitória dor de cabeça, lembra? Mas como você era dado às dores de cabeça e aos maus humores, custei para estabelecer uma relação de causa e efeito entre uma coisa e outra, partindo da premissa de que a culpa era sempre minha por não conseguir ser uma mulher elegante e por não satisfazer suas vontades, principalmente as sexuais (Martins, 2021, p. 21).

Silva, Coelho e Caponi (2007) reforçam que a violência psicológica doméstica é negligenciada em duas perspectivas: o destaque dado à violência doméstica prevalentemente em casos de forma aguda, quando a própria vida da vítima está em risco, pelos veículos de comunicação; e pela mídia abordar a violência urbana como maior em gravidade que a doméstica.

Além de estar potencialmente presente nas três demais categorias (física, sexual e de negligência), a violência psicológica não afeta somente a vítima como também atinge a todos que, estando em seu entorno, convivem com a situação de violência (Silva; Coelho; Caponi, 2007, p. 98). Na obra de Georgina Martins (2021), Suzana descreve situações em que seus filhos, em função do controle por parte de Dionísio, eram, muitas vezes, impedidos desde participar de atividades recreativas, como brincar dentro de casa, até usarem o banheiro, com vistas ao controle de Dionísio:

E como eu não possuía a elegância e a leveza devidas para lidar com cristais, achei prudente não me incomodar também com as duas horas que você diariamente levava no banho, mesmo nos momentos em que todos da casa precisavam usar o banheiro. No início foi um pouco difícil, mas depois nos acostumamos todos. Os meninos já sabiam que o pai estava no banho e que não adiantava nada pedir por favor, que estou apertado pra fazer xixi porque você nem se abalava. Nenhum som saía de dentro do banheiro para dar notícias de que ainda estava ocupado, ou que sairia logo. **Seu silêncio, autoritário e absoluto, inibia a vontade de todos** (Martins, 2021, p. 22, grifo nosso).

A autoridade de Dionísio manifestava-se também por meio, inclusive, do silêncio que adotava em diversas situações, exercendo um poder opressor e desestabilizador em sua esposa e em seus filhos, tornando-se uma ferramenta de controle. Suzana relata: “Seus silêncios eram insuportáveis, Dio” (Martins, 2021, p. 30), evidenciando o impacto emocional que esse comportamento gerava.

Em *Porque você voltava todo verão?*, Belén López Peiró vive a experiência traumática de uma adolescente que, por quatro anos, foi abusada pelo próprio tio e não encontrou apoio, de imediato, quando decidiu denunciar. Mais do que desconsiderada, inicialmente, pelos parentes mais próximos, Belén foi questionada por sua decisão de denunciar e buscar punição

para o seu agressor. O caso de Belén também se mostra como potente exemplo de que a violência que acontece no âmbito doméstico se faz acompanhada de muitas situações agravantes como a negligência, a omissão e a impunidade.

#### 4 SILENCIAMENTO, APAGAMENTO E POTÊNCIA DOS REGISTROS AUTOBIOGRÁFICOS

“Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada [...]” (Sarlo, 2007, p. 10). De forma metafórica, Beatriz Sarlo, em sua obra *Tempo passado* (2007), ilustra a inevitabilidade da memória, sua soberania e sua capacidade de emergir no presente, mesmo contra a vontade do sujeito:

Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio* (Sarlo, 2007, p. 10).

No que diz respeito à lembrança, à luz da concepção de Sarlo e de sua indissociável relação com o presente, as autobiografagens – especialmente aquelas marcadas pelo trauma – podem ser compreendidas como mecanismos de construção e perpetuação da memória, permitindo que a experiência subjetiva seja ressignificada e inserida em um discurso coletivo.

Essa perspectiva também se atrela ao que Sarlo (2007) intitula como guinada subjetiva, em que a subjetividade do sujeito começa a ser validada historicamente e sociologicamente, possibilitando um “reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade” (Sarlo, 2007, p. 18). A validação e valorização da subjetividade, como cartas, diários e conselhos, possibilitou uma maior discussão acerca das narrativas de testemunho e da história oral, atribuindo uma “confiança” à primeira pessoa.

Restaurou-se a razão do sujeito, que foi, há décadas, mera “ideologia” ou “falsa consciência”, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava. Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada (Sarlo, 2007, p. 19).

Em contextos de transição democrática, Sarlo reforça que os atos de memória se tornaram fundamentais para a reconstrução de identidades e para a reparação de feridas históricas. Observa-se nesse cenário um impulso na produção e validação de obras de teor autobiográfico, memorialístico e testemunhal, ressignificando experiências individuais que repercutem no coletivo.

É sobre essa interseção entre narrativa, trauma e as noções de apagamento e silenciamento que este capítulo se debruça, explorando como os relatos autobiográficos negociam esses elementos na construção de suas narrativas.

#### 4.1 Narrativa do trauma

Arfuch (2010) salienta que, na autobiografia, os relatos em si dos acontecimentos não são o aspecto mais importante, mas sim as estratégias narrativas de autorrepresentação. Para esta dissertação, entendemos estratégia narrativa como o conjunto de táticas textuais e procedimentos narrativos que de que o autor, em seu gesto criativo, se vale para a composição de sua obra. Em nosso entendimento, significa deter-se sobre as articulações de significação realizadas no trabalho da escrita com o objetivo de que a obra se constitua como um corpo textual que se revela nas decisões do autor em termos de seu fazer e de seu dizer.

Já em seu título, *Por que você voltava todo verão?* (2021) nos coloca diante das tentativas de silenciamento. O questionamento da tia de Belén parte do pressuposto de que, se a jovem sofria os abusos que alegava terem sido cometidos por seu tio, não seria coerente ela continuar retornando à casa dele durante os verões. Tal pergunta se dá em um contexto de outras tentativas de fragilizar o testemunho de Belén, que introduz um dos motivos que levaram uma adolescente a se submeter a um comportamento abusivo por parte de um familiar durante anos sem denunciá-lo.

Nota-se que a mesma pergunta se repete nas entrelinhas das falas de outras pessoas. A invalidação também ocorreu no meio judicial, em que Juan, seu advogado, considera o caso de violência como “quase um estupro” (Peiró, 2021, p. 19), lamentando a agressão não ter sido mais violenta: “Faltou pouco. Que merda. Teria sido melhor, assim estamos fodidos” (Peiró, 2021, p. 19); na esfera médica, durante a consulta com a ginecologista que confessa não ter suspeitado dos abusos que a então adolescente havia passado, mesmo com ferimentos; e no meio familiar, como quando a ex-sogra de Belén afirma que ela não deveria ter falado sobre a violência sofrida para não prejudicar o até então relacionamento com o filho, ex-namorado de Belén. Apesar de não repetirem a frase do então título da obra, todas essas falas ecoam a mesma lógica de fragilização do discurso e da responsabilização da vítima, reforçando o silenciamento que a narrativa de Belén busca romper.

Em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), o título se contrapõe ao argumento do ex-companheiro, Dionísio, que afirmava existir apenas uma forma

de fazer macarrão, não quebrando-o ao meio. Dito isso, a obra de Georgina possui uma chamada que mesmo o simples ato de fazer macarrão pressupõe a liberdade de fazer as coisas de modo diferente, uma metáfora para as experiências traumáticas e violentas vividas por Suzana.

No decorrer da narrativa, são relatadas diversas situações em que Suzana *quebra o macarrão*: ao realizar qualquer atividade que Dionísio considerasse fora de seus valores e crenças, era acometida pelas brutalidades da violência psicológica. Seus gestos, escolhas e pequenas transgressões – como expressar uma opinião divergente ou executar tarefas de um modo diferente – se tornam gatilhos para a imposição do controle e da agressividade do ex-companheiro.

Dessa forma, o título revela como a tentativa de moldar Suzana a um único padrão não diz respeito apenas à forma de cozinhar, mas a um modelo de comportamento e controle imposto por Dionísio, no qual qualquer desvio era punido, evidenciando como esse tipo de violência opera com a dominação e o apagamento da individualidade.

Seligmann-Silva (2016) também aborda a impossibilidade de existir uma tradução total da experiência traumática. A recapitulação do passado de Belén recorre a um recorte dos pensamentos e das vozes mobilizadas pela autora em sua narrativa, sendo o mais próximo de reconstituir a experiência. Ele também trata o conceito freudiano de trauma como uma fixação psíquica na situação de ruptura, que abrange o sofrimento ocasionado por reminiscências. Testemunhar, portanto, seria uma forma de lembrar a memória para, enfim, dar continuidade à vida sem se prender às recordações do trauma.

Para este trabalho, importa discutir os mecanismos e recursos narrativos por meio dos quais as autoras buscam quebrar as tentativas de silenciamento e de apagamento de suas memórias. É importante apontar, ainda, como esses posicionamentos, presentes em determinadas vozes, agravaram a situação traumática de Belén e Georgina, contribuindo para a perpetuação do autossilenciamento nas duas narrativas.

## **4.2 Confissão na autobiografia**

No livro *Ficção e confissão* (1918[2012]), Antonio Candido analisa como experiências pessoais influenciam a construção literária. Reunindo quatro ensaios sobre Graciliano Ramos, o crítico literário discute a tensão entre o impulso íntimo da escrita e sua elaboração estética – assim, a ficção e a confissão. A partir da exposição e análise de *Caetés*, *Infância*, *Angústia* e *Memórias do cárcere*, Candido mostra como vivências autobiográficas são retrabalhadas pela

linguagem literária, revelando os vínculos e distanciamentos entre autor e personagem.

Essa articulação entre vida e literatura se evidencia especialmente em *Angústia*, que Candido considera “autobiografia potencial”. Ao observar as estratégias narrativas adotadas por Graciliano, o crítico destaca a mudança de técnica em relação aos romances anteriores, nos quais ainda havia certa separação entre a realidade do narrador e a narrativa. Em *Angústia*, porém, essa fronteira se dissolve: o monólogo interior do personagem Luís da Silva assume um tom solipsista e confessional, em que a evocação do passado, da infância e da dor pessoal transborda a própria estrutura da narrativa. Para Candido (2012, p. 55-58), esse fluxo de reminiscências não é gratuito, mas sim elemento fundamental da constituição subjetiva do narrador, cuja angústia adulta remonta a experiências marcadas por humilhações, repressões e traumas infantis. O crítico chega a afirmar que *Angústia* é o livro mais pessoal de Graciliano Ramos, pois mescla “premissas autobiográficas” com o trabalho estético da criação literária, resultando numa figura ficcional baseada em dados da experiência real do autor.

Para sugerir esse mundo atroz, Graciliano Ramos modifica a técnica anterior. Como em *Caetés* e *São Bernardo*, a narrativa é na primeira pessoa; mas só aqui podemos falar propriamente em monólogo interior, em palavras que não visam interlocutor e decorrem de necessidade própria. Nos dois primeiros, há separação nítida entre a realidade narrada e a do narrador, mesmo quando (em *São Bernardo*) este se impõe à narrativa; em ambos, os figurantes são respeitados como tais e as cenas apresentadas como unidades autônomas. Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria. O diálogo, por exemplo, que antes era o principal instrumento na arquitetura das cenas (chegando a parecer excessivo em *Caetés* e pelo menos abundante em *São Bernardo*), se reduz a pouco. A narrativa rompe amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista. [...] Além disso, surge elemento novo: o recurso à evocação autobiográfica, que se junta frequentemente, por associação, às coisas vistas e à experiência cotidiana, para constituir o fluxo da vida interior. Cada acontecimento é estímulo para Luís da Silva repassar teimosamente fatos e sentimentos da infância e da adolescência, que pesam na sua vida de adulto como sementeira longínqua das ações e do modo de ser. Nesta altura cabe uma interrogação: até que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem?

[...] “*Angústia* é o livro mais pessoal de Graciliano Ramos”, escreveu certa vez Almeida Sales. Poder-se-ia talvez dizer que Luís é personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, autobiografia potencial, a partir do eu recôndito. Mas no processo criador tais premissas (que cavam funduras insuspeitadas no subconsciente e no inconsciente) receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem –, no qual só pela análise baseada nos dois livros autobiográficos podemos discernir virtualidades do autor (Candido, 2012, p. 55-58).

Nesse processo, a ficção deixa de ser apenas invenção e passa a funcionar como via de expressão de uma subjetividade marcada por feridas. A própria veracidade da autobiografia (*Infância*) se confirma na ficção (*Angústia*), invertendo o percurso comum em que a realidade ilumina a literatura. Como afirma Candido (2012, p. 70), sentimentos profundos do narrador de

*Infância* reaparecem na construção do personagem Luís da Silva, que se apresenta como projeção literária de um eu fragmentado:

De tal modo que a veracidade deste livro só encontra testemunho garantido nos outros de Graciliano Ramos, ou, para ser mais preciso, em *Angústia*. A ficção, neste caso, explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente. Muitas das pessoas aparecidas na primeira parte de *Infância* já eram nossos conhecidos de *Angústia*. E, penetrando na vida do narrador menino, parece-nos que há nela o estofo em que se talham personagens como Luís da Silva. Nesta narração autobiográfica, um dos traços mais constantes é o sentimento de humilhação e de machucadura. Humilhação de menino fraco e tímido, maltratado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados. Por toda parte, recordações doídas de alguma injustiça, de alguma vitória descarada do forte sobre o fraco. Talvez porque ante a sensibilidade do narrador as circunstâncias banais da vida avolumassem como outras tantas brutalidades. Em casa, na rua, na escola, vê sempre um indefeso nas unhas de um opressor. A priminha, Venta-Romba, à colega perseguido, João, ele próprio.

Dessa forma, Candido demonstra que, na obra de Graciliano, a ficção e a autobiografia não são instâncias opostas, mas sim expressões complementares de uma mesma necessidade de elaboração da experiência. Nos primeiros romances, como *Caetés* e *São Bernardo*, há um predomínio da objetividade e da construção do enredo. Candido observa que esses livros foram “construídos com objetividade, não levantando outros problemas senão os da ficção” (Candido, 2012, p. 88). Já em *Angústia*, romance que revela uma virada subjetiva e existencial na obra de Graciliano, o narrador Luís da Silva se projeta em um monólogo interior, no qual os limites entre personagem e autor tornam-se mais difusos, em que “sentimos clara a atitude de rejeição consciente da sociedade, condicionada por tantas reminiscências e impulsos profundos que pude falar em ‘autobiografia virtual’, mais ou menos no sentido de autobiografia de recalques” (Candido, 2012, p. 88). Trata-se de uma autobiografia não declarada, em que o inconsciente e a memória se infiltram no tecido da ficção. A figura de Luís da Silva, embora ficcional, carrega traços da subjetividade do autor, o que confere ao romance uma carga pessoal, mesmo que velada.

Nota-se, portanto, uma tensão entre os limites do relato autobiográfico e da elaboração literária. Essa discussão, quando entrelaçada à ficcionalidade, entra em consonância com a apropriação de Sarlo da crítica de Paul de Man, em que todo discurso autobiográfico está preso à linguagem e, portanto, à ficção, e, por isso, nega a própria ideia de gênero autobiográfico. De acordo com Sarlo, De Man discorre que as autobiografias produzem “a ilusão de uma vida como referência”, ou seja, “a ilusão de que existe algo como um sujeito unificado no tempo” (Sarlo, 2007, p. 31). Em seguida, ressalta que

não há sujeito exterior ao texto que consiga sustentar essa ficção de unidade experiencial e temporal. As chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa, desde que se aceite ser impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório (quer dizer: os leitores podem acreditar nele, até mesmo o escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garante que isso remeta a uma relação verificável entre um eu textual e um eu da experiência vivida). Como na ficção em primeira pessoa, tudo que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto (Sarlo, 2007, p. 31).

Outro aspecto é a definição de autobiografia com uma figura da prosopopeia, em que o eu autobiográfico seria, assim, uma máscara discursiva, “um tropo que outorga a palavra a um morto, um ausente, um objeto inanimado [...]” (Sarlo, 2007, p. 31). Assim, essa máscara/performance, por mais que pareça revelar o íntimo, apenas performa um sujeito, sem garantir identidade com a experiência vivida.

#### 4.3 Silenciamento e apagamento

Carreira (2013) aponta a origem do conceito freudiano de *recalque*, que se refere a alguma experiência que foi silenciada, ocultada. O autor recorre a noções de Roland Barthes (1978), que utiliza dois termos em latim para abordar a duplicidade do silêncio. O primeiro deles é *sileo*, que remete à “ausência de movimento e de ruído, uma espécie de virgindade intemporal das coisas que existem antes de elas nascerem ou depois de elas desaparecerem” (Carreira, 2013, p. 2). Por meio deste, é possível encontrar a origem de *silentes*, que pode ser traduzido para o português como “mortos”. Já o outro termo utilizado por Barthes é *taceo*, que se refere “a um calar-se enquanto deixar de falar, isto é, um silêncio verbal” (Carreira, 2013, p. 2).

Em relação às concepções de silêncio de Jacques Lacan, o psicanalista define *taceo* como a dimensão do silêncio da palavra não-dita, enquanto *sileo* seria ““uma ausência essencial da palavra, isto é, um buraco de significação, uma impossibilidade de simbolização” (Lacan, 1967) que é, em última instância, a própria morte” (Carreira, 2013, p. 3). Na tentativa de abordar a origem do *sileo*, o psicanalista faz alusão ao ato de gritar:

Para abordar as origens desse silêncio estruturante, Lacan (1964-1965) refere ao grito, expressão primitiva e indiferenciada da necessidade do recém-nascido que, por estar fora do sentido, convoca o outro a um ato interpretativo, que só pode se dar na linguagem. Tal ato tem por efeito a transmutação do próprio grito em demanda, ou seja, a mera descarga fisiológica, animada por um desconforto, é tomada como um pedido de um sujeito (Carreira, 2013, p. 3).

Em meio à interpretação de Carreira (2013), torna-se possível relacionar a perspectiva de Lacan (1964), ao definir que “o grito faz o abismo onde o silêncio se aloja” (Lacan, 1964, p. 217), com a de Pierron (2010), ao afirmar que silêncio não pode ser considerado como a ausência da fala. Por sua vez,

O silêncio não é o mudo. Ele está com a fala retraída. O silêncio ocupa um lugar intermediário entre o demasiado pleno da fala na tagarelice e a ausência de fala no mutismo. Estranhamente, a testemunha silenciosa indica que não dizer não significa não dizer nada. Pode-se abordar o silêncio da testemunha na perspectiva de uma ética negativa, a mesmo título que se fala em uma teologia negativa. A testemunha silenciosa não se confunde com o grau zero da comunicação. Ela procura dizer constatando o esgotamento e os limites da linguagem humana (Pierron, 2010, p. 55).

Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), Belén é silenciada pelo trauma. Durante os três anos de abuso, a autora rompe com o silêncio inicialmente através da fala. No texto, ao relatar o seu pensamento durante um dos abusos de seu tio, o grito é uma das ideias de pedidos de socorro. “[...] E se eu virasse e olhasse nos olhos dele? Se gritasse para que todos escutassem?” (Peiró, 2021, p. 22), reflete a adolescente que, logo em seguida, não consegue se desvincular do autossilenciamento: “[...] Talvez fosse melhor ficar imóvel e deixar que ele continuasse me tocando e me rasgando” (Peiró, 2021, p. 22).

Já em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), Suzana narra o silenciamento sofrido durante duas décadas em meio às imposições de Dionísio, sendo rompido pela publicação da obra: “Nada disso tem mais importância porque você está morto, e eu preciso me livrar de tudo isso” (Martins, 2021, p. 15).

Dessa forma, é possível associar o *sileo* às tentativas de apagar a memória e excluir as evidências da denúncia de Belén, assim como às invalidações de Dionísio com relação às vontades de Suzana. Já o *taceo* está presente quando, mesmo diante da possibilidade de denúncia, Belén e Suzana optam pelo silêncio, seja pelo medo ou pelo trauma.

A duplicidade dos conceitos de *sileo* e *taceo*, citadas por Barthes (1978) e por Lacan (1967), por mais que trabalhada a partir de concepções distintas, permitem depreender o *sileo* como o processo de apagamento, enquanto *taceo* corresponde ao silenciamento. Dessa forma, é possível atrelar *sileo* às tentativas de apagar a memória e excluir as evidências da denúncia de Belén e às invalidações de Dionísio com relação às vontades de Suzana, e *taceo* à ação não impedida do dizer, mas quando, mesmo com a possibilidade de denúncia, Belén e Suzana optam pelo silêncio.

Há, ainda, a ruptura do silenciamento por meio da esperança de que alguém perceba o abuso. Ao lidar com o silenciamento, Belén recorda a raiva em meio ao descaso de sua família e cogita falar sobre a violência sofrida, sendo essa a sua única arma:

Essa necessidade de viajar três horas para chegar à cidade, ir de casa em casa, olhá-los nos olhos e dizer, muito séria, que vim para enfiar o dedo no cu deles. Bater neles com a minha única arma, contar cada detalhe, incomodá-los. Falar durante uma hora, lembrá-los de como é seu peito escuro peludo, de como é incômodo acordar com os dedos dele dentro de você. [...] e continuar, continuar falando; contar como esse cara, com quem almoço aos domingos, me fodia em sua própria cama quando eles iam embora [...] não parar, evitar que me interrompessem, vomitar a merda em cima deles, que agora cheirava bem, porque já não era só minha; para que cada vez que o vissem, cada vez que aparecesse em suas casas ou pegasse a mão de uma das suas filhas, pudessem sentir medo. E não tivessem mais desculpas (Peiró, 2021, p. 29).

Não diferentemente, Suzana confina nas palavras o seu passado traumático como uma tentativa de “tentar entender o enigma que você [Dionísio] sempre foi para mim” (Martins, 2021, p. 15). A autora reforça que, sob um olhar autobiográfico em primeira pessoa, terá de selecionar as falas de Dio e apresentar apenas o seu ponto de vista e reconhece uma certa liberdade em se expressar após a morte do marido, reafirmando que o marido está morto e não tem mais autoridade sobre ela.

No discorrer da narrativa de Belén, seu ex-namorado, em um depoimento, afirma ter sido a primeira pessoa para quem ela contou sobre os abusos cometidos por seu tio. Apesar de conseguir falar sobre a violência sexual, a ruptura do autossilêncio e, conseqüentemente, o reencontro com as memórias traumáticas, fizeram com que o relacionamento se deteriorasse.

Em um diálogo, a ex-sogra de Belén confessa que, apesar de acreditar na denúncia, afirma que resgatar o ocorrido traumático teria sido um erro. “Não posso deixar de pensar que tudo isso separou vocês dois. Vocês poderiam ter tido filhos, eram felizes antes. Você abriu a boca e tudo desmoronou” (Peiró, 2021, p. 61). Ao sugerir que o silêncio teria sido a melhor opção para o futuro de Belén, a ex-sogra toma uma postura que, conseqüentemente, favorece a perpetuação do abuso:

Agir como se nada tivesse acontecido é respaldá-lo. É ser complacente com um monstro que foi capaz de domar sua mulher a pauladas e foder com a sua sobrinha; é ser condescendente com um cara que cobrou com corpos as suas bondades; é aceitar e promover as brutalidades de um homem que acredita que pode pegar emprestada a infância de uma mulher e destruí-la (Peiró, p. 39, 2021).

Além das tentativas de invalidação, Belén também foi abordada por diversos questionamentos que buscavam, além de justificar o seu silêncio, invalidar a acusação de abuso

sexual por não ter sido estuprada por penetrações. “Em algum momento ele foi violento com você? Digo, para além desses fatos” (Peiró, 2021, p. 98) e “Que consequências tudo isso te trouxe? Se for mais de uma, agradeceria se você pudesse enumerá-las” (Peiró, 2021, p. 106) são algumas das últimas perguntas feitas pelo oficial Ricardo, da província de San Pedro, além da indagação da esposa do abusador: “se ele não te fodeu, por que diabos você está fazendo isso?” (Peiró, 2021, p. 37).

Resgatando os conceitos de Barthes (1978) e de Lacan (1967), o rompimento do *taceo*, ou seja, do silenciamento de Belén e Suzana (a personagem fictícia da obra de Georgina), resultou na tentativa de conter as revelações da vítima por meio do *sileo*, isto é, por mecanismos de apagamento da denúncia. Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), a reação do abusador consistiu em uma tentativa de vitimização e, conseqüentemente, na transferência de culpa para a vítima:

Minha mãe esperou o momento certo para ligar para ele. A mulher dele estava na academia, e Florencia, com o namorado. Ela queria dizer a ele que sabia, que parasse de se fazer de tonto. Pensou que ele pudesse admitir, mas não. Negou tudo e infartou (Peiró, 2021, p. 18).

A negação por parte do tio transparece em seu comportamento durante os atos de violência. Em uma cena de abuso descrita por Belén, ela afirma que o abusador não a olhava nos olhos, em “Ele não se atrevia, nem a me ver como abusada e nem a se ver como abusador” (Peiró, 2021, p. 22), configurando como uma atitude de negação por parte do abusador.

A ruptura do autossilenciamento, além de auxiliar na recuperação da vítima, pode impedir a continuidade dos abusos pelo agressor. Assim, quebrar o silêncio também interromperia o ciclo de violência, que é mantido em segredo:

E consegui o que desejava: nos tocar e nos foder como bem quis. E, ainda melhor, consegui que a gente se calasse. Isso era o que mais te excitava, aí estava o seu verdadeiro feitiço. Calar sempre foi o pior castigo para elas, para mim. Falar liberta, e olha que elas ainda não se soltaram de todas as amarras (Peiró, p. 78, 2021).

Compatível com quadros complexos em termos do estado emocional e psíquico de pessoas submetidas a situações de violência física e simbólica, o silenciamento parece atestar essa incapacidade de reagir e de enfrentar tais danos psicológicos, que, por muitos anos, podem atormentar a vítima. Em muitos desses casos, estabelece-se um quadro traumático, como abordaremos a seguir.

#### 4.4 Consequências do abuso e da violência contra a mulher

Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), a autora apresenta o exame psicológico realizado pela perícia, que aponta observações diagnósticas com “indicativos compatíveis com a vivência de situações de índole sexual traumática em sua infância”:

Lúcida, localizada no tempo e no espaço. Reflete uma atitude decidida e firme em relação aos fatos denunciados. Humor de visível tom angustiado ao se referir aos fatos vividos. Apresenta um discurso claro e coerente, sem contradições. Não se observam características de personalidade fabulosa. Apresenta indicadores de instabilidade emocional, embotamento afetivo, angústia e presença de medos, com dificuldades no contato social. Rigidez. Transtornos alimentares e do sono. Os mesmos resultam compatíveis com o sofrimento de uma situação de índole traumática (Peiró, 2021, p. 25).

Favero e Rudge (2009) analisam as contribuições de Sándor Ferenczi sobre o trauma psíquico, que o conceitua para além do quesito sexual ao apontar a reação do adulto após o relato da criança vítima como uma potente força traumática. O conceito ferencziano de trauma o define como um choque “equivalente à aniquilação do sentimento de si, da capacidade de resistir, agir e pensar com vistas à defesa do Si mesmo” (Ferenczi, 1934, p. 109).

De acordo com Favero e Rudge (2009), esse choque estaria atrelado a uma grande decepção consigo mesmo ou, diante da reação de descrença e invalidação do adulto, uma frustração pelo posicionamento dos responsáveis. Assim, o sentimento de angústia só consegue ser minimizado com a fragmentação da consciência, resultando na desorientação psíquica.

Por isso, “o trauma leva a uma autodestruição, à fragmentação dos conteúdos psíquicos, que visa driblar a angústia” (Favero; Rudge, 2009, p. 176). Esse processo resulta em sintomas que levam à experiência de um retorno ao trauma por meio de pesadelos e *flashbacks*. Belén relata a ocorrência desses fenômenos em seu cotidiano, em que memórias simples de seu passado relembram a experiência traumática de forma vívida:

Toda vez que eu acho que terminou, que, de uma vez por todas, eu disse tudo o que tinha para dizer, de uma forma ou outra, isso revive. Revive em cada voz parecida com a dele, em cada foto da minha infância, nas lembranças com a minha família, na cidade onde dei os meus primeiros passos. Revive cada vez que subo numa bicicleta ou me balanço numa praça, quando chega o verão e sinto falta das vitaminas da minha tia. Mas também revive em pesadelos, em arranhões no meu corpo, inclusive na dor das mulheres que escuto e que compartilham o mesmo vazio (Peiró, 2021, p. 90).

No que diz respeito ao comportamento autodestrutivo, Suzana discorre que, após a separação, sofreu de dependência emocional pelo ex-marido e se colocou em situações de perigo:

Tamanha era a minha obsessão em ter você de novo, que jurei me submeter aos seus desejos, até mesmo aos mais esdrúxulos e até perigosos, como o de cheirar cocaína, de transformar-me em sua escrava sexual, de escolher e convidar alguma amiga para sexo a três; e o mais difícil de todos, você dizia: aceitar que você precisava ter outra, que precisava muito que eu compreendesse e aceitasse (Martins, 2021, p. 69-70).

Quando o adulto desmente o relato da criança, a vítima, como consequência, pode adquirir uma condição traumática e desestruturante. Confrontado por familiares, o testemunho de Belén é negado por quem deveria, em meio à responsabilidade familiar, acolhê-lo, desencadeando agravantes ao trauma:

Ao se sentirem ameaçadas e com medo, as crianças eventualmente procuram ajuda nas pessoas mais velhas que lhes inspiram confiança. As experiências de sedução se tornam ainda mais traumáticas e patológicas para as crianças quando, além da situação violenta, os adultos, antes reconhecidos por elas como protetores, não as acolhem e não dão crédito e importância a suas histórias (Favero; Rudge, 2009, p. 171).

Ferenczi (1934) entende que há uma diferença entre desmentido e negação do relato de abuso. Ao negar que algo aconteceu com a vítima, a demonstração de desimportância, ou, até mesmo, de descrença do acontecimento, confunde a criança, o que a leva a duvidar dos seus próprios sentidos e invalida o seu processo pessoal de simbolização. Com a desconfiança em sua própria experiência, a vítima se sente dividida entre a sua inocência e o sentimento de culpa, levando à autorrecriação. Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), a descrença e a rejeição do testemunho da vítima reforçam o sentimento de culpa de Belén pelo abuso que sofreu:

Fazem com que elas acreditem que existem a partir dele, que a sua identidade se constrói a partir do estupro, que os seus direitos foram violados e que ninguém vai garantir que não voltarão a fodê-las. Elas são convencidas a se resguardar dentro de casa, a fechar as pernas. Acreditam que são responsáveis e por isso merecem esse castigo. Sim. Porque primeiro são vítimas dele e depois delas mesmas: uma vez que ele gozou dentro, elas já estão prontas para conviver com a merda que ficou para elas. Sim, é como você ouviu. Então, levanta a sua saia e se prepara, que o próximo passo é sangrar. Mas por dentro (Peiró, 2021, p. 83).

Retomando o artigo de Faleiros (2003), o autor propõe uma análise da trama, do drama e do trauma do abuso sexual, articulando o problema à sua superação. Dessa forma, a sequência das etapas segue o seguinte raciocínio: com relações abusadoras no meio familiar, a criança vivencia traumas cotidianos que, quando articuladas em situações de opressão e autoritarismo, são revertidas em dramas. Por fim, o trauma seria o resultado da recorrência de dramas, pelo sofrimento provocado no ambiente conflituoso e hostil.

De início, o autor destaca a complexidade das relações da instituição familiar. Em uma sociedade patriarcal, os conflitos e as violências familiares convivem também com a cooperação e submissão da estrutura de poder centralizada no homem:

Uma questão chave para se entender essa relação de poder familiar é a da relação de gênero, pela imposição ou reconhecimento do lugar do homem, do provedor, do macho, do forte em relação ao papel social atribuído à mulher de cuidadora, de nutriz, de responsável por afazeres domésticos. O questionamento desses papéis sociais internalizados também gera conflitos. O poder de “chefe” se exerce no domínio do outro, na submissão e no uso (abuso) do outro como servo, como objeto de prazer, como mandado, em relações que são consideradas “naturais” ou eternas. O questionamento do chefe é visto como desordem, rebelião, desobediência frente à qual se reforça a ameaça, a força, o castigo e principalmente a culpabilização e a punição (Faleiros, 2003, p. 66).

Faleiros (2003) aponta que, apesar de ser uma instituição fundamental no acolhimento e auxílio no desenvolvimento da criança, a família não é um ambiente isento de perigos. Nos casos de dramas como os vivenciados por Belén, em meio à estrutura de poder centrado uma representação adulta e masculina, Faleiros (2003) afirma que é possível compreender o quadro que facilita a ocorrência desse tipo de violência, mais especificamente o abuso sexual intrafamiliar, ao evidenciar os conflitos de interesses machistas:

Na manifestação da violência sexual estão implicadas tanto as dimensões do poder intrafamiliar, do contexto social e cultural como a dimensão do (ab)uso ou manifestação da sexualidade humana nessas relações. A expressão da violência física está inserida na lógica da obediência, de obrigar o outro a fazer aquilo que o mais forte determina. A violência expressa uma ameaça à integridade do outro, uma negação do outro, uma imposição de si e de seu poder ao outro, e, contraditoriamente, ao mesmo tempo, como diz Hannah Arendt (1985, p. 20), uma falta de poder legítimo, da autoridade do convencimento e do reconhecimento e de regras pactuadas (Faleiros, 2003, p. 69).

Dessa forma, a violência sexual se insere tanto nas dimensões do poder intrafamiliar quanto na dimensão do abuso, seguindo a lógica da obediência, ou seja, de obrigar o outro a se submeter ao mais forte. No livro de Belén, o abusador é uma figura paternalista e que exerce um papel de autoridade, sendo descrito com elementos de poder, como o porte de armas na maioria das narrações da obra:

Entrou sorridente, de uniforme. Eu já tinha me esquecido o que era desamarrar os cadarços dele. Deixou a sua arma em cima do armário da sala de jantar, ali, onde quase não se vê, e foi ao quarto do meu irmão para se despir. Ele queria tomar um banho rápido antes de seguir viagem. Me enfiei na cama outra vez e fechei os olhos (Peiró, 2021, p. 8).

No bojo familiar, o medo, a limitação e a desconfiança do relato da vítima são alguns fatores que favorecem o autossilenciamento e agravam o trauma pela perpetuação da violência, como afirma Faleiros (2003), que frisa que tanto a violência física como a sexual estão ligadas ao autoritarismo, a partir da falta do poder:

A saída dessa relação de violência é muito complexa, passa pela sua revelação no interior da família, para desfazer-se a trama, explicitar o drama e curar o trauma. Junto à família dividida vai ser necessário trabalhar-se, profissionalmente, esta mesma divisão que se manifesta no interior da família, uns sendo a favor, outros contra a revelação, outros indiferentes e com medo de explicitá-la, com medo do agressor (Faleiros, 2003, p. 74).

No livro de Georgina, temos uma personagem abusiva, cujo modo de atuação era o de se assumir como uma autoridade incontestável em todos os assuntos da família. Essa postura é reforçada pela declaração “Nem nos sonhos consigo contrariá-lo” (Martins, 2021, p. 24), revelando o alcance psicológico desse comportamento abusivo em Suzana. Ao ser contrariado, Dionísio recorria novamente ao tratamento de silêncio: “Muitas vezes tentei rebater seus argumentos atribuindo a causa do câncer aos cigarros, aos charutos e ao álcool, mas você se levantava da mesa e ficava em silêncio durante uns dois dias” (Martins, 2021, p. 29).

Na narrativa de Suzana, há tentativas de reconciliação com ex-marido por meio de cartas românticas. Em um dos episódios de trocas, Suzana escreve para o marido sobre a sua preocupação com o relacionamento dos dois, visto que Dionísio a pressionava para a prática de sexo anal, ato que causava dores e desconforto em Suzana.

Dio,  
Há algum tempo venho escrevendo e apagando umas tantas cartas que gostaria de enviar a você. [...] Mas você não me ama assim e nem vai me amar por conta do seu egocentrismo. Você gosta de ficar só e eu gosto de ficar com você, de dividir o cotidiano, de planejar o futuro. Você briga comigo por causa da salada, da louça, da batedeira suja no armário, da geladeira que não fechei direito, do meu medo e do meu desconforto com o sexo anal... A gente briga por tantas bobagens (Martins, 2021, p. 57-58).

No entanto, Dionísio responde com uma carta extensa e confusa, recheada de metáforas e termos rebuscados, sem mencionar diretamente a questão colocada por Suzana:

Não se assuste: toda paixão é invejosa, é tenebrosa. Eu te dou a mesma moeda. O amor é cego e a cegueira é surda como uma porta, que, de tão, ninguém vende, ninguém troca nem empresta. O amor: nosso presente. Que presente te dou? Continuo te estranhando o jeito de me não falar das coisas. Eu te falo, (não falo). Eu te dou a mesma moeda, diferente, só minha, é a mesma que também você me dá, só tua. Numa das vezes em que eu escrevia uma carta, essa, outra, larguei-a e fui ver TV e depois dormi. Na TV, assisti a um filme sobre a tragédia de Lady Jane e seu marido, reis da Inglaterra durante nove dias, jovens apaixonados e ingênuos, decapitados; noutro, a paixão de Judy Garland e Gene Kelly, num filme dos anos 40, em technicolor, com *happy end*, etc; noutro ainda, a paixão incontrolável entre um capitão austríaco e uma noviça, preceptora de seus sete filhos. Tudo lindo, necessário e inútil. Tão necessário e lindo quanto todas as canções de amor que qualquer homem já cantou sobre a terra. Tão inútil quanto. Suspeito que a canção possível ao amor nosso de cada dia deve vir de mim e de você, que somos assim e assado, que aprendemos tais canções e vimos tais filmes. Etc. No começo era o verbo. E tudo, tão no começo, parecia tão obvio, que era bastante fácil encontrar palavras, ou inventa-las, ou quem sabe, as palavras nos inventavam, e dizíamos: o amor, etc, etc. (Martins, 2021, p. 61).

Em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), a falta de respostas nas cartas escritas pelo marido de Suzana pode ser considerada uma forma sutil, mas profunda, de invalidação emocional. Enquanto Suzana expõe seus sentimentos com clareza e busca uma interação significativa, seu marido responde com um silêncio ou com textos vazios de significado. Esse comportamento se traduz em uma recusa deliberada em reconhecer sua dor, contribuindo para um ambiente de desgaste emocional e manipulação psicológica. Como afirma Caponi, Coelho e Silva (2007), com especial destaque às formas de violência não-físicas,

A violência tem, como pano de fundo, uma relação que, mesmo desfeita, ainda deixou questões inacabadas. Muitas vezes, permanecem vínculos afetivos permeados por mágoas, ressentimentos ou dependência psicológica, que impedem ou dificultam que a vítima possa identificar uma situação de violência (Caponi; Coelho; Silva, 2007, p. 97).

Essa dificuldade em reconhecer a violência psicológica se agrava quando o agressor utiliza estratégias sutis de controle, como a negligência emocional, o silêncio intencional e a minimização dos sentimentos da vítima. Essas táticas não deixam marcas visíveis, mas corroem a autoestima, a segurança e a confiança da pessoa vitimizada, tornando-a mais vulnerável ao ciclo do abuso. Conforme ainda apontam Silva, Coelho e Caponi (2007):

Para algumas mulheres, as ofensas constantes e a tirania constituem uma agressão emocional tão grave quanto as físicas, porque abalam a autoestima, segurança e confiança em si mesma. Um único episódio de violência física pode intensificar o impacto e significado da violência psicológica. Para as mulheres, o pior da violência

psicológica não é a violência em si, mas a tortura mental e convivência com o medo e terror (Caponi; Coelho; Silva, 2007, p. 99).

A invalidação emocional, nesse contexto, é uma forma de violência que deslegitima os sentimentos da vítima e compromete sua percepção sobre a própria realidade. Dessa forma, a análise da história de Suzana permite compreender como a violência psicológica se manifesta de maneira sutil, mas devastadora. Reconhecer esses padrões é essencial para possibilitar a identificação do abuso e a busca por apoio, quebrando o silêncio que frequentemente perpetua o ciclo da violência doméstica.

#### **4.5 Narrativa autobiográfica**

Philippe Lejeune (2008, p. 14) define a autobiografia como a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Nesta definição, a autobiografia deve preencher quatro categorias, sendo elas: linguagem em narrativa ou em prosa; tratar de uma vida individual ou da história de outro indivíduo; o autor e o narrador possuem uma identidade (sendo que o nome do autor deve remeter a uma pessoa real) e a posição do narrador deve ser esclarecida. Lejeune (2008) reforça que o texto autobiográfico deve ter foco na vida individual, existindo uma relação de identificação entre o autor, o narrador e o personagem, resultando no que ele conceitua como pacto autobiográfico.

A identidade narrador-personagem principal, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa. [...] É preciso distinguir dois critérios diferentes: o critério da pessoa gramatical e o da identidade dos indivíduos aos quais remetem os aspectos da pessoa gramatical. [...] De fato, ao colocar o problema do autor, a autobiografia elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão: em particular o fato de que pode muito bem haver identidade do narrador e do personagem principal no caso da narrativa “em terceira pessoa”. Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do “eu”, é estabelecida indiretamente, mas sem nenhuma ambiguidade, através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito. Este procedimento corresponde, ao pé da letra, ao sentido primeiro da palavra autobiografia: é uma biografia escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia (Lejeune, 2008, p. 16).

Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), a enunciação em primeira pessoa acontece durante as reflexões da autora, em que seus próprios pensamentos são apresentados como uma forma de ilustrar as vozes intrusivas após o abuso sofrido e, conseqüentemente, a sua inconformidade. Nessa obra autobiográfica, o emprego de múltiplas vozes é predominante, já

que as memórias é que conduzem a narrativa, e não uma terceira pessoa que observa o ocorrido: é o próprio narrador-personagem que expõe suas lembranças individuais.

Já em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), a narrativa é prevalentemente mantida em primeira pessoa, sob a perspectiva de Suzana, cujo nome é mencionado nas cartas de Dionísio e em trechos de diálogos com o ex-marido. Destaca-se que como estratégia de sua composição textual, em sua narrativa em primeira pessoa, Suzana estabelece um diálogo mental com o ex-companheiro, já falecido, transparecendo sua ironia em relação ao fato de que ela pode agora estabelecer, livremente, seu modo de perceber suas vivências.

No mesmo trabalho, Lejeune (2008) discorre sobre a relação do autor com a obra autobiográfica. Por exemplo, o nome de Belén López Peiró como autora do livro resulta, conseqüentemente, na adesão a uma relação extratextual com a obra, estabelecendo uma interação direta entre a pessoa real e a história retratada no livro:

É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (Lejeune, 2008, p. 23).

Todavia, Lejeune (2008) reforça a necessidade da desassociação entre o autor e a pessoa real na autobiografia. Nesse contexto, as duas obras exploram o mesmo gênero literário, mas se distinguem notavelmente na maneira como utilizam a narrativa em primeira pessoa e a presença de personagens fictícias, o que resulta em diferentes formas de relação entre o autor e a obra, de acordo com a teoria de Lejeune.

Embora a narrativa também seja predominantemente em primeira pessoa, Georgina recorre ao uso de uma personagem fictícia, Suzana, como mediadora de suas vivências, resultando em um maior distanciamento entre a autora e a obra. Ao escolher uma personagem fictícia, Georgina explora sua própria experiência sem a necessidade de uma representação estritamente fiel à realidade; uma espécie de *alter ego* da autora, mas, ao mesmo tempo, mantendo sua autonomia criativa.

#### 4.6 Estratégias de verificação do texto

Arfuch (2010) também retoma a contribuição de De Man no que diz respeito à ideia de considerar mais como um “momento” autobiográfico do que “gênero” (Arfuch, 2010, p. 30) para elementos que tendem ao biográfico sem necessariamente constituí-lo. A subjetividade que os relatos punham em jogo vinha em geral “atestada” pela admissão do “eu”, pela insistência nas “vidas reais”, pela autenticidade das histórias na voz de seus protagonistas, seja na transmissão ao vivo das câmeras ou na inscrição da palavra gráfica, pela veracidade que o testemunho impunha ao terreno escorregadio da ficção (Arfuch, 2010, p. 21).

Arfuch resgata o conceito de espaço autobiográfico de Lejeune (2008) para retratar o avanço na produção de obras de gêneros discursivos que propunham a tentativa de narrar a si mesmo. Segundo a autora, o espaço biográfico – um espaço comum de intelecção dessas narratividades – operaria como ordem narrativa e orientação ética. Nele, o leitor conseguiria “integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças” (Arfuch, 2010, p. 56).

Em meio a diversidade de produções de caráter privado,

os rastros que emergem aqui e ali permitem reconstruir uma trama de intelecção para a análise da produção literária do século XVIII, que iria consolidando seu “efeito de verdade” tanto com a aparição de um sujeito “real” como garantia do “eu” que se enuncia quanto com a apropriação da primeira pessoa naquelas formas identificadas como *fiction*, que daria origem ao romance moderno (Arfuch, 2010, p. 44).

A partir disso, Arfuch introduz Habermas no que diz respeito ao desdobramento da subjetividade no formato literário, em que, no lugar da fabulação clássica, o leitor agora se encontra na representação de si mesmo. A autora ainda ressalta a autobiografia como necessidade:

A necessidade da autobiografia adquire assim relevância filosófica: não apenas explora os limites da afetividade, abrindo passagens para um novo gênero entre as tendências literárias de sua época; não só expressa o sentimento de assédio e de defesa diante da intrusão no íntimo pelo social, [...] mas introduz a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão (Arfuch, 2010, p. 51).

Dessa forma, Arfuch (2010, p. 45) aborda que, com a subjetividade na literatura, por meio da autobiografia,

[...] os leitores encontravam um novo e apaixonante tema de ilustração: não mais a fabulação em torno de personagens míticos ou imaginários, mas a representação de si mesmos nos costumes cotidianos e o desenho de uma moralidade menos ligada ao teologal.

Ela também aponta que o século XVIII foi marcado como um século de “intercâmbio epistolar”, mencionando a publicação de *Pamela* (1740) como a obra que impulsionou o surgimento de um novo gênero literário por meio do uso de cartas. Com o livro, foram alteradas as relações entre autor, obra e público, “[...] que adquiriram assim um caráter de ‘inter-relações íntimas’ entre pessoas interessadas no conhecimento do ‘humano’ e, conseqüentemente, no autoconhecimento” (Arfuch, 2010, p. 46-47). Nesse contexto, o leitor era, agora, além de um espectador, mas um participante de uma narrativa particular, resultando na “violação do privado” (Arfuch, 2010, p. 47).

No que tange a definição de Lejeune (1975), entende-se, segundo Arfuch, que há um reconhecimento por parte do leitor de um *eu de autor*, mas que resulta no questionamento: “como saber que *eu* é quem diz *eu*?” (Arfuch, 2010, p. 52).

Tornando, assim, o leitor depositário da responsabilidade da crença, atestada a pouco confiável inscrição do “eu” por esse “nome próprio”, podemos fazer-nos, ainda, outras perguntas: quão “real” será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? Até que ponto pode se falar de “identidade” entre autor, narrador e personagem? Qual é a “referencialidade” compartilhada, supostamente, tanto pela autobiografia quanto pela biografia? [...] Qual seria o momento de captura da “identidade”? (Arfuch, 2010, p. 53).

Ao aprofundar na especificidade de vivência e da autobiografia, Arfuch (2010, p. 55) parafraseia e recorre à argumentação de Mikhail Bakhtin de que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’”. Ambas as justificativas se estabelecem pelo fato de que há um estranhamento entre o autor e a obra escrita, além da temporalidade não ser coerente com o que realmente está sendo retratado. Pelo contrário,

não se tratará então de adequação, da reprodução de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem de transformações na “vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilham o mesmo o contexto (Arfuch, 2010, p. 55).

Arfuch ainda indaga que essa fidelidade entre autor e leitor acaba por implicar na questão sobre qual seria o limiar que separa a autobiografia da ficção. Para tentar respondê-la, Arfuch se vale de Starobinski, afirmando que, apesar do desejo de sinceridade presente na autobiografia, o conteúdo da narração pode se perder na ficção, sendo impossível interromper essa transição de um plano para outro.

Efetivamente, cada vez interessa mais a (típica) biografia de notáveis e famosos ou sua 'vivência' captada no instante; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os 'bastidores' de sua criação; multiplicam-se as entrevistas 'qualitativas' que vão atrás da palavra do ator social; persegue-se a confissão antropológica ou o testemunho do 'informante-chave'. Mas não apenas isso: assistimos a exercícios de 'ego-história', a um auge de autobiografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e à autobiografia como matéria da própria pesquisa, sem contar a paixão pelos diários íntimos de filósofos, poetas, cientistas, intelectuais. E, é preciso dizê-lo, às vezes não há muitas diferenças de tom entre esses exercícios de intimidade e a intrusão nas vidas célebres ou comuns com as quais nos depara diariamente a televisão.

Que paixão desmesurada e dialógica impulsiona a tal extremo o desvelamento, a exposição e o consumo quase viciante da vida dos outros? Que registro do pulsional e do cultural está em jogo nessa dinâmica sem fim? Como definir hoje, diante dessa diversidade, o valor biográfico? Como pensar, nessa incessante multiplicação de formas, a qualidade paradoxal da publicidade do íntimo/privado?" (Arfuch, 2010, p. 60-61).

Como aponta Arfuch (2010), o espaço biográfico contemporâneo é atravessado por uma multiplicidade de formas e uma obsessão coletiva pela vida vivida/revelada. Essa voracidade pela intimidade, que se expressa tanto em diários quanto em *talk shows* ou autoficções, levanta questões sobre a legitimidade do testemunho e os modos de construção do eu. As narrativas analisadas nesta dissertação inscrevem-se nesse cenário híbrido, tensionando os limites entre literatura, ficção e autobiografia.

#### **4.7 Os atos de fingir: mecanismos da ficcionalização**

Diante da presença de recursos declarados como fictícios nas obras analisadas nesta dissertação, verifica-se a necessidade de apresentar uma conceituação de ficção e seus deslocamentos e mecanismos nas narrativas entre o real e o fictício. Para compreender essa ambivalência, é preciso considerar a ficção não como sinônimo de mentira, mas como uma mediação.

Saer (2012) conduz à compreensão de que a biografia é, na prática, um constructo retórico de um gênero literário. O autobiográfico, presente nas obras de Belén e Georgina, ainda que se proponha a afastar-se dos elementos ficcionais, não assegura uma veracidade verificável. De acordo com Saer (2012), mesmo quando a narração busca ser fiel aos fatos, como ocorre em relatos de violência doméstica e abuso infantil, experiências infelizmente recorrentes, não é possível atestar com precisão a autenticidade das fontes, os critérios interpretativos adotados e as ambiguidades de sentido inerentes a toda construção discursiva.

Ao analisar especificamente a obra de Richard Ellmann e sua biografia sobre James Joyce, Saer aponta o fato de que o biógrafo opta por uma objetividade que acaba por incorporar os pontos de vista do biografado, fundindo-se com a subjetividade e revelando uma tensão entre interpretação e rigor, em que, ao passar para o campo interpretativo, “o rigor vacila e a problemática do objeto contamina a metodologia” (Saer, 2012, p. 145).

Nesse sentido, o autor constata que a veracidade da biografia é, portanto, um constructo retórico de um gênero literário e, apesar de existir uma intenção sincera de veracidade, há obstáculos que são intransponíveis:

Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre –, continua vigente o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido características de toda construção verbal (Saer, 2012, p. 146).

Diante desses obstáculos, Saer reforça que a exclusão do elemento fictício não constitui, por si só, um critério de verdade. Para o autor, o próprio conceito de verdade é instável e, nas obras autobiográficas, essa noção se atenua. Essa crítica se estende para o *non-fiction*, que se ancora na rejeição de traços de ficcionalidade; todavia, ainda há dificuldade em verificar a autenticidade e se distanciar da ficção:

O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado com excessiva segurança de *non-fiction*. A especificidade do gênero baseia-se na exclusão de todo rastro fictício, mas essa exclusão não é em si mesma garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre –, continua vigente o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido características de toda construção verbal. Estas dificuldades, familiares no campo da lógica e amplamente debatidas no campo das ciências humanas, não parecem preocupar os felizes praticantes da *non-fiction* (Saer, 2012, p. 146).

O teórico aponta que a ficção, desde suas origens, soube emancipar-se das exigências do verificável. Dito isso, torna-se importante destacar que as ficções, segundo o autor, não são

produzidas com o propósito de eludir os rigores que a veracidade tende a exigir do biógrafo, mas para, de fato, evidenciar a complexidade da situação narrada.

Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar (Saer, 2012, p. 147).

Dessa forma, para Saer, a ficção não pode ser considerada uma reivindicação do falso, assim como se dá também com as ficções que adotam recursos narrativos falsos para evidenciar os traços empíricos e imaginários.

Portanto, podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, desde já, no plano que nos interessa, é uma mera fantasia moral. Mesmo com a maior boa-vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, ou seja, a indeterminação existente não na ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e caprichoso, mas sim na suposta verdade objetiva e nos gêneros que pretendem representá-la, já que a autobiografia, a biografia e tudo o que pode entrar na categoria de *non-fiction* – essa imensidão de gêneros que deram as costas à ficção e decidiram representar a suposta verdade objetiva – são os que devem apresentar as provas de sua eficácia. Esta é uma obrigação difícil de cumprir (Saer, 2012, p. 146).

Como aponta Saer, a ficção não tem como objetivo ser confundida com a verdade empírica, mas deve ser crível como ficção. No que diz respeito à obra de Georgina, ainda que autobiográfica, ela não se sustenta no factual, mas sim na potência do tensionamento dos limites entre o vivido e o narrado, construindo uma verossimilhança que sustenta a legitimidade da experiência. Dessa forma, pode-se destacar a afirmação de Saer, ao dizer que “a ficção é o meio mais apropriado para tratar as relações complexas entre o verdadeiro e o falso” (Saer, 2012, p. 149).

Segundo Iser (2002), assim como os textos ficcionais não são isentos de elementos da realidade, os textos não-ficcionais também possuem traços fictícios. Dessa forma, é possível afirmar que, na narrativa literária, sempre há marcas de subjetividade, mesmo que tenham sido apagadas por algum discurso. Diante dessa afirmação, o teórico propõe que a relação da ficção com a realidade seria, na verdade, uma relação tríplice, visto que,

como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (Iser, 2002, p. 957).

Assim, a oposição direta entre os dois conceitos (realidade e ficção) seria insuficiente, sendo necessário inserir o fator imaginário. Nesse contexto, instauram-se os atos de fingir, que correspondem à repetição da realidade dentro do texto, ou seja, uma simulação que dá origem a novas finalidades, que não existiam na realidade original e que não pode ser explicado apenas pela realidade representada, criando um *imaginário*:

Decorre daí que a relação triádica do real com o fictício e o imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional. Ao mesmo tempo, fica claro o que caracteriza o ato de fingir e, assim, o fictício do texto ficcional. Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. Contudo, o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência. Ele se manifesta em situações inesperadas e daí que de advento arbitrário, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas (Iser, 2002, p. 958).

Dessa forma, os atos de fingir são transgressores de limites nos seguintes aspectos: na seleção, na combinação e no desnudamento da ficcionalidade. No que diz respeito à seleção, Iser reforça que é necessário decompor as estruturas de organização encontradas no mundo a que o autor se refere, sendo “uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” (p. 960-961). Assim, a seleção configura-se como um ato de fingir, “na medida em que por ela se assinalam os campos de referência do texto, com a finalidade de serem transgredidos” (p. 963), escolhendo elementos da realidade e do imaginário:

Ela se mostra como “figura de transição” (*Übergangsgestalt*) entre o real e o imaginário, com o estatuto da atualidade. Atualidade é a forma de expressão do acontecimento, e a intencionalidade possui o caráter de acontecimento na medida em que não se limita a designar campos de referência, mas os decompõe para transformar os elementos escolhidos no material de sua auto apresentação (*Selbstpräsentification*). A atualidade se refere então ao processo pelo qual o imaginário opera no espaço do real (Iser, 2002, p. 963).

No que diz respeito ao ato de fingir, a seleção, segundo Iser, encontraria uma correspondência intratextual por meio da combinação de elementos e recursos textuais. Dessa forma, o ato de fingir denominado *combinação*, que se constitui de esquemas narrativos que combinam significados verbais/textuais com os esquemas de organização dos personagens e as

demais ações da história. Esse ato promove oscilações entre significados em um mesmo significante.

Na combinação como um ato de fingir, exprime-se uma forma particular do uso verbal quando o relacionamento se mostra, no plano do significado lexical, como processo de ruptura de limites, em favor de uma relacionalidade intensificada. Anula-se tanto o significado literal da língua, quanto a sua função designativa. O relacionamento é ao mesmo tempo um processo que se manifesta desde o rompimento do significado lexical, passando pela violação dos espaços semânticos, até à alteração do valor (Iser, 2002, p. 967).

Por fim, temos o que Iser chama de desnudamento da ficcionalidade, em que, além da seleção e da combinação de elementos (que organizam os campos de referência internos ao texto), há um terceiro ato mais complexo: o da exposição da própria ficcionalidade. Isso significa que a literatura se reconhece e se apresenta como ficção, a partir de um repertório de signos que sinalizam ao leitor que é uma obra ficcional:

Normalmente, no entanto, os diversos signos ficcionais não indicam que por eles se opera uma oposição à realidade, mas antes algo cuja alteridade não é compreensível a partir dos hábitos vigentes no mundo da vida (Lebenswelt). Não se pode abordar aqui a multiplicidade dos repertórios de signos, pelos quais o texto ficcional se revela na literatura. Deve-se, entretanto, ressaltar que este repertório de signos não se confunde com os signos lingüísticos do texto; razão por que fracassaram todas as tentativas de demonstrar o contrário. Pois o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “discurso encenado” (Iser, 2002, p. 969-970).

Diante dessa constatação, podemos afirmar que, mesmo uma obra autobiográfica, possui um discurso encenado, diferente do discurso informativo, explicativo ou argumentativo, até quando se apresenta como não ficcional, já que este ainda assim opera dentro de convenções do campo literário. Nesse contexto, a própria negação da ficção funcionaria como uma confirmação da convenção. Se opondo às demais formas que a ficção pode se apresentar (seja no meio ideológico, religioso, institucional etc.), a ficção literária se distingue por se mostrar prontamente como ficção, enquanto as demais já se apresentam como verdades absolutas e estruturantes.

Desta maneira os atos de fingir estabelecem no texto ficcional uma relação dialética entre o imaginário e o real, de que resulta que os atos de fingir que, nos estágios descritos, sempre põem um real para transgredi-lo oferecem, ao lado deste processo de reformulação, as condições para que ele seja compreendido. A compreensão de cada um dos dados (Gegebenen) já é uma transgressão, e o escalonamento dos diversos atos de fingir se manifesta como um processo de tradução gradual, no qual o

dato correspondente – pertença ele ao contexto, à organização dos campos semânticos ou ao que se põe entre parênteses – é sempre algo transgredido. Se os atos de fingir encontram seu traço comum na transgressão, é então face a este que se mostra a atualidade das diversas particularidades (Besonderheiten), pois estas se realizam como operações complementares, que permitem o processo de reformulação do mundo, que não encontra seu idêntico no mundo, deixando aberta tanto a experiência, quanto, por fim, a compreensão. O fictício assim funciona exatamente pela ordenação de seus atos como experimentabilidade de reformulação dentro do mundo (Iser, 2002, p. 983).

Assim, torna-se possível afirmar que a perspectiva de Iser busca, na verdade, destacar que a ficção literária não tem como objetivo enganar o leitor, visto que já se apresenta com um ato de “fingimento”, revelando essa complexidade por meio de sua tríade.

## **5 ANÁLISE PRAGMÁTICA DA NARRATIVA**

Para esta pesquisa, utilizamos a Análise Pragmática da Narrativa (APN), proposta por Luiz Gonzaga Motta (2007), ao compreender como narrativas dispositivos argumentativos que utilizamos em nossos jogos de linguagem. A partir dessa perspectiva, tem-se que o narrador sempre possui algum propósito ao narrar o que está sendo apresentado. A análise deve, portanto, compreender as estratégias e intenções textuais do narrador, por um lado, e o reconhecimento (ou não) das marcas do texto e as interpretações criativas do receptor, por outro lado. O teórico propõe o estudo das narrativas como estratégias organizadoras do discurso que, apesar de priorizar a perspectiva jornalística, enfatizamos aqui a autobiográfica e a ficcional com traços autobiográficos. Motta sugere a análise da construção de significados através da reconfiguração do acontecimento real, dos conflitos, dos personagens e das estratégias de objetivação (efeitos de real) e subjetivação (efeitos poéticos). Dessa forma, analisaremos os efeitos de sentido produzidos pelas narrativas de Belén e Georgina.

Segundo Motta (2007), as narrativas são dispositivos discursivos que são utilizados socialmente de acordo com determinadas pretensões. Assim, os discursos narrativos midiáticos se constituem de atitudes organizadoras e recorrem a operações e modos linguísticos e extralinguísticos dos quais a organização não é aleatória; há um objetivo. Com isso, a construção narrativa revela-se como resultado de escolhas textuais que moldam o discurso, conferindo-lhe uma lógica sequencial:

O discurso narrativo literário, histórico, jornalístico, científico, jurídico, publicitário e outros participam dos jogos de linguagem, todos realizam ações e performances socioculturais, não são só relatos representativos (Motta, 2007, p. 145).

Motta sugere seis movimentos para guiar a análise (APN). O primeiro busca a *recomposição da intriga*, essencial para a análise da narrativa jornalística, visto que as notícias são fragmentos de acontecimentos. Assim, nessa etapa, deve-se recompor o enredo completo da história e

observar a continuidade e justaposições temáticas a partir da recorrência de um mesmo tema nas notícias isoladas. Essa recorrência pode ser procurada também nas circunstâncias, personagens, cenários, situações e nos encaixes (ganchos) da sucessão de estados de transformação. Algumas vezes, a determinação do início e do final dessa nova narrativa precisa ser decidida pelo analista de forma mais ou menos arbitrária. Mas sempre de maneira rigorosa, coerente e justificada (Motta, 2007, p. 148).

Nessa etapa, Motta ressalta a importância de observar os elementos que conectam os acontecimentos da narrativa e ajudam a organizar a história em uma sequência cronológica e com sentido. Esses “ganchos” revelam estratégias, como atrasar o desfecho, controlar o ritmo da narração, apresentar explicações ou organizar o texto da forma que o narrador preferir.

O segundo movimento busca a *identificação dos conflitos e da funcionalidade dos episódios*. Conforme observa Motta (2007, p. 148), “o conflito é o núcleo em torno do qual gravita tudo o mais na narrativa”, sendo responsável por impulsionar as ações, prolongar a narrativa e sustentar o interesse do leitor. Nesse contexto, cabe ao analista discernir os conflitos principais e secundários, já que a identificação permite que se compreenda a funcionalidade dos episódios, os quais se apresentam como “unidades narrativas analíticas intermediárias que relatam conjuntos de ações relativamente autônomos [...] e conectam-se ao todo, no qual significativamente se inserem” (Motta, 2006, p. 150).

Nas obras analisadas, essa funcionalidade dos acontecimentos é reforçada por estratégias que rompem com a linearidade cronológica, como o uso de analepses e a inserção de fragmentos que, ao serem retomados, cumprem um papel orgânico na reconstituição da narrativa. Segundo Motta (2006), esses episódios são fundamentais porque “deixam significados suspensos, retardam a conclusão da história, aumentam a tensão e as expectativas do leitor” (p. 151). Outro fator de complexidade nas obras é o fato de que ambas iniciam por analepse, e não pelo clímax. Essa decisão estilística por parte das autoras proporciona um embate à linearidade temporal e reafirma o caráter subjetivo das histórias, aproximando essas narrativas autobiográficas da lógica da ficção, sem, no entanto, anular sua ancoragem no real.

O terceiro movimento abrange a *construção de personagens jornalísticas (discursivas)*. No caso das narrativas autobiográficas, em consonância com as jornalísticas, a figura construída

não é uma entidade totalmente fictícia, mas sim resultado de uma narrativa ancorada em fatos. Assim, segundo Motta, a personagem guardaria uma relação estreita com o ser real objeto da narração, em que “sabemos dessa pessoa apenas a personagem que os *media* nos oferece” (p. 7). Motta cita a proposta de Ives Reuter (2002, 41-43), que sugere seis categorias para distinguir e hierarquizar personagens:

1) qualificação diferencial: concerne à natureza e qualificações atribuídas às personagens; 2) funcionalidade diferencial: diz respeito não ao “ser”, mas ao fazer da personagem relativo ao seu papel na história; 3) distribuição diferencial (articula o ser e o fazer): concerne às aparições mais ou menos freqüentes, por mais ou menos tempo; 4) autonomia diferencial: combinação das possibilidades de aparecer só ou de encontrar outras personagens; 5) pré-designação convencional (também combina o ser e o fazer): o status da personagem é identificado por marcas genéricas, traços físicos, tipo de ação, que torna-a familiar ao leitor de acordo com os gêneros (o detetive no romance policial, o cowboy no western, etc.); 6) comentário explícito: diz respeito ao discurso do narrador a propósito da personagem, que a qualifica. Prevemos pouco uso dessas categorias na análise pragmática da narrativa jornalística, mas elas servem para observar as “instruções de leitura” que categorizam as personagens” (Motta, 2007, p. 154).

Essas distinções, mesmo que mobilizadas de maneira parcial neste trabalho, ajudam a compreender o lugar ocupado pelos personagens nas obras de Belén e Georgina.

O quarto movimento engloba as *estratégias comunicativas*. Para Motta, a narrativa

procura sempre vincular os fatos ao mundo físico, mas cria incessantemente efeitos catárticos. É um permanente jogo entre as intenções do jornalista e as interpretações do receptor. É polissêmica, intersubjetiva, híbrida, transita contraditoriamente nas fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, denotação e conotação, descrição fática e narração metafórica, realia e poética. Transita entre premissas verossímeis (*eikós*) ou menos verossímeis (*éndoxon*), *logos* e *mythos*” (Motta, 2007, p. 156).

Diante de tais efeitos catárticos, provocados pelas intenções do autor e pela interpretação do leitor, Motta afirma que a ficção, ou seja, o discurso narrativo subjetivo, se distingue pela presença de um narrador. Isso se opõe ao discurso jornalístico, que se define pelo distanciamento do narrador e busca, ao máximo, dissimular a fala para que o narrador se torne imperceptível. Dessa forma, é possível afirmar que o jornalista tenta camuflar as estratégias comunicativas do texto jornalístico, buscando, de certa forma, disfarçar a sua mediação.

No que diz respeito às obras autobiográficas analisadas nesta dissertação, torna-se notório que a estratégia principal do narrador autobiográfico também é provocar o *efeito de real*, ou seja, transmitir autenticidade e verossimilhança ao leitor, mesmo que o relato passe por escolhas subjetivas e construções discursivas. Ao resgatar memórias, Belén e Georgina compartilham informações restritas a si, expondo aspectos íntimos de sua trajetória, mas

também incorporam elementos concretos e socialmente reconhecíveis do mundo real. A exemplo disso, temas como a violência doméstica e o abuso sexual de crianças e adolescentes – presentes nas obras analisadas – correspondem a situações recorrentes e verificáveis socialmente,<sup>7</sup> o que contribui para sua recepção como fatos.

Assim, as autoras ancoram seus relatos no presente (momento da publicação) para revisitar o passado (as violências vividas) e projetar o futuro (a denúncia pública dessas experiências). Ainda que não se trate da *realidade*, as obras carregam veracidade, apresentando experiências que, embora mediadas pelo olhar subjetivo do narrador e com traços fictícios, mantêm vínculos com fatos e socialmente reconhecíveis.

Já no que diz respeito às *estratégias de subjetivação*, Motta reforça a pluralidade de recursos linguísticos e de linguagem que podem gerar interpretações subjetivas no texto jornalístico.

Recursos linguísticos e extra linguísticos remetem os receptores a estados de espírito catárticos: surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia, etc. Eles promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os fatos brutos e promovem a sua compreensão como dramas e tragédias humanas. [...] Estão nas escolhas léxicas, no uso de verbos prospectivos, verbos de sentimento, verbos negativos, verbos de conselho, de advertência, etc.; no uso de adjetivos afetivos, potenciais ou adjetivos de possessão; no uso de substantivos estigmatizados como terroristas, radicais, pivetes, etc. Estão nas exclamações, interrogações, comparações, ênfases, repetições e reticências, mais comuns no noticiário que se pensa. Estão nas figuras de linguagem (metáforas, sinédoques, sinonímia, hipérboles). Estão nas ironias e paródias, que abrem âmbitos de significação. Estão nos conteúdos implícitos, nas implicaturas de advérbios como “apenas”, “de novo”, “só”, “ainda”, comuns nas manchetes. Estão nas pressuposições e tantos outros recursos linguísticos e extra linguísticos que proliferam na linguagem jornalística verbal e audiovisual (Motta, 2007, p. 160).

Diante das infinitas possibilidades de construção de efeitos poéticos, Motta destaca a relevância dessa etapa para a análise de significados de fundo moral e ético (o próximo movimento), já que se completam com a análise dos efeitos de sentido.

O sexto e último movimento proposto por Motta é o das *metanarrativas*, voltado para os *significados de fundo moral ou fábula da história*. Como justificativa, o teórico afirma que toda narrativa, “seja ela fática ou fictícia, se constrói contra um fundo ético e moral” (Motta, 2007, p. 164). Nas obras de memória autobiográfica, pode-se afirmar que a mensagem se apresenta, em muitos casos, de forma deliberadamente enigmática e não objetiva. Essa característica decorre da escolha das autoras por estruturas narrativas não lineares, da

---

<sup>7</sup> Cf. Capítulo *Violência e abuso contra a mulher*, o terceiro desta dissertação.

incorporação de elementos ficcionais e do próprio caráter fragmentário e seletivo da memória. Segundo Motta,

produtos veiculados pela mídia exploram narrativas fáticas, imaginárias ou híbridas procurando ganhar a adesão do leitor, ouvinte ou telespectador, envolve-lo e provocar certos efeitos de sentido. Exploram o fático para causar o efeito de real (a objetividade) e o fictício para causar efeitos emocionais (subjetividades). Jornalistas, produtores e diretores de TV e cinema, roteiristas e publicitários sabem que os homens e mulheres vivem narrativamente o seu mundo, constroem temporalmente suas experiências. Por isso, exploram com astúcia e profissionalismo o discurso narrativo para causar efeitos de sentido (Motta, 2007, p. 144).

Tendo em vista as orientações de Motta sobre a APN, voltada para a construção narrativa e os efeitos de sentido, passamos agora à análise das obras, com foco nos modos como as autoras organizam suas narrativas. Em função de nossos objetivos e nossa pergunta de pesquisa – quais estratégias e recursos narrativos as escritoras Belén López Peiró e Georgina Martins mobilizam em busca da quebra do autossilenciamento através da escrita e de um passado traumático marcado por ecos da violência doméstica e do abuso infantil? –, elegemos três dos seis movimentos sugeridos por Motta, a saber: construção de personagens, estratégias comunicativas e metanarrativa.

Assim se deu em função da percepção de que os movimentos de recomposição da intriga e identificação dos conflitos e da funcionalidade dos episódios, por exemplo, costumam ser mais produtivos nas análises de narrativas jornalísticas, se concentrando em uma lógica factual, na progressão da trama e na relação entre episódios. Já no que diz respeito à relação comunicativa e “contrato cognitivo”, o movimento proposto por Motta também tende a ser mais relevante para textos jornalísticos, ao focar no pacto de veracidade e na relação de confiança entre narrador e leitor. Nesta dissertação, analisamos essa relação de autor e leitor por meio do pacto autobiográfico, como aponta Lejeune (2008).

## 5.1 Análise de *Por que você voltava todo verão?* (2021)

*Por que você voltava todo verão?* (2021) é composto por 80 textualidades, de distintas naturezas. Dentre elas, 38 abordam relatos sobre personagens do passado de Belén; 30 são acionamentos de vozes imaginárias da autora com quem, como um recurso retórico cênico, vai dialogando durante toda a obra; e 13 documentos oficiais, que compuseram a denúncia do abuso. Partimos, inicialmente, do pressuposto de que o livro *Porque você voltava todo verão?* foi construído de modo não-linear, e, ao fazê-lo, Belén López retoma registros e vozes do passado de forma não-cronológica.

### 5.1.1 Construção de personagens discursivos

Segundo Motta (2007), a análise narrativa jornalística parte da investigação de um conjunto de notícias isoladas sobre um mesmo tema que, à primeira vista, não apresentam narratividade. A proposta metodológica consiste em articular esses fragmentos como uma história única, na qual personagens e episódios adquirem coerência à medida que suas funções se revelam na progressão do enredo. Assim, a apreensão da história em uma só narrativa possibilita que o pesquisador identifique conflitos e atribua papéis às personagens, podendo ser protagonistas, antagonistas, heróis, vilões, ajudantes etc. Ainda que o procedimento se aplique originalmente ao campo jornalístico, no qual a narrativa é construída a partir de fatos do cotidiano, nesta pesquisa nos valem de sua aplicação na análise literária.

No decorrer de *Por que você voltava todo verão?* (2021), observam-se recorrentes acionamentos de vozes que, de diferentes maneiras, se dirigem direta ou indiretamente a Belén, constituindo o corpo principal da narrativa. Essas vozes podem ser organizadas em três categorias: (i) falas e comentários de familiares, advogados, profissionais da saúde e autoridades públicas; (ii) narrativas, passagens e reflexões internas de Belén; e (iii) documentos oficiais que compõem a denúncia, reproduzindo depoimentos e exames realizados durante o processo. A análise que se segue inicia-se pelas vozes de terceiros que como tal mecanismo proporciona a construção dos seguintes personagens discursivos.

Belén é narradora-personagem e, apesar do leitor associar o nome da autora ao nome da personagem – por se tratar de uma obra autobiográfica –, “Belén” não aparece no livro se referindo à protagonista. Por sua vez, nota-se que é constantemente referenciada por meio das falas de seus familiares, sobretudo nas comparações que marcam as relações de poder e

silenciamento. Claudio, tio e abusador, afirma amá-la “como uma filha” (p. 40) e reafirma essa condição em “Não tem por que me agradecer, você é como uma filha, já disse” (p. 84). Sua esposa, por sua vez, apresenta contradições: ao mesmo tempo em que dirige falas predominantemente ofensivas à sobrinha, acusando-a de ingratidão, como “de te levar para jantar com a gente, de sair para passear com você como se fosse um cachorro” (p. 5), também expressa certa consideração maternal, como em “[...] você é como uma filha pra gente” (p. 34).

O modo como Belén é referenciada por seus próprios familiares constitui, assim, um recurso de linguagem central na narrativa. Desde o início do livro, surgem designações depreciativas, como “portenha idiota” (p. 5), às quais se somam insultos proferidos por Florencia, filha de Claudio: “filha da puta” (p. 17); “Eu sempre soube que ela era uma víbora” (p. 38); “Você é um esgoto. A única coisa que você faz é despejar merda” (p. 41); e “Porque você é isso, pirralha: uma ressentida de merda” (p. 41). Em contraposição, nas raras ocasiões em que se estabelece um diálogo mais afetuoso, Belén é chamada de “querida” (p. 34) e novamente associada à posição de filha, “[...] como uma filha pra gente” (p. 34).

Diante disso, a protagonista constrói personagens a partir de fragmentos de sua memória, trazendo pessoas do passado que funcionam como marcadores de silêncio e cúmplices da negligência. Assim, a própria construção da personagem de Belén se dá por meio das falas desses personagens, que ela organiza e reinterpreta a partir de recortes específicos de sua experiência. Nesse sentido, é possível destacar elementos centrais da obra, como o título, que também surge quando uma pergunta direta de uma voz supostamente da tia, mas certamente da família, fala com Belén, sendo também o texto que introduz o livro: “E então, por que você voltava todo verão?” (p. 5), que já instaura a culpa dos abusos sofridos por Belén na própria vítima.

Nas passagens da obra, diversos personagens são desenvolvidos por meio de diálogos ou trechos de falas que se dirigem direta ou indiretamente a Belén. Entre eles, destacam-se o padrasto, que aparece conversando com a mãe de Belén, que, por sua vez, também participa de passagens diretas com a protagonista; o primeiro advogado, Juan; e Florencia, que dialoga com amigos de Claudio. Nota-se que, em situações como o diálogo do padrasto de Belén com a mãe e a conversa da prima Florencia com amigos do abusador, não há mediação da memória da protagonista, mas de passagens em que Belén não estava presente, sendo reconstruídas por recortes narrativos que combinam relato e ficção.

Outras figuras aparecem em contextos mais abstratos: uma suposta prima de Belén relata outro abuso intrafamiliar cometido por Claudio; outra possível vítima, também prima,

confessa ter sido abusada; enquanto Sofia, prima que teria passado pela mesma experiência, nega o abuso à nova advogada contratada por Belén. Além disso, a ex-sogra de Belén, a psicóloga da protagonista e Ricardo, oficial de San Pedro, que inicia um interrogatório cujas perguntas permeiam o restante do livro, compõem o conjunto de vozes que articulam a narrativa.

Claudio, por si só, não aparece apenas como indivíduo, mas como figura tipificada que encarna o poder, a violência e o abuso. Ele não possui um diálogo direto, uma passagem ou uma reflexão, apenas as vozes de outras pessoas falando sobre ele e a de Belén. No que se diz respeito à sua construção como personagem discursivo, sua figura com grande poder no meio familiar, profissional e com reconhecimento no meio de convívio, ou seja, a autoridade de um pai e policial reforça a imposição do poder sob a vítima, indefesa. No livro de Belén, a figura tem como função exercer autoridade:

Entrou sorridente, de uniforme. Eu já tinha me esquecido o que era desamarrar os cadarços dele. Deixou a sua arma em cima do armário da sala de jantar, ali, onde quase não se vê, e foi ao quarto do meu irmão para se despir. Ele queria tomar um banho rápido antes de seguir viagem. Me enfiei na cama outra vez e fechei os olhos (Peiró, 2021, p. 8).

De cunho institucional, os profissionais são registrados por meio de suas vozes (mesmo mecanismo que o dos familiares), embora sua presença aconteça, em muitos casos, em apenas uma ocasião na história. São resumidos a uma experiência com a autora e são suas próprias vozes que narram o que acontece. Diante desse mecanismo de elaboração e construção de personagens, o discurso vale-se do uso de vozes imaginárias como recurso retórico dá corpo a interlocutores fictícios, ampliando a polifonia do texto.

Ao recordar as cenas de abuso, a jovem fala por meio de uma voz no presente do acontecimento. As vozes imaginárias interrogam, criticam e refletem sobre as decisões e sentimentos de Belén:

Você não quebrou os dentes. Eles os quebraram, arrancaram um por um. Te encheram de porrada. Te bateram bem forte e bem firme, com o punho fechado. E você ficou lá, esparramada no chão, em carne viva. Exposta, apalpada. Nunca te ensinaram a dirigir, você nunca tinha trocado uma marcha. E assim, sem nenhum limite, você deu a partida e acelerou. Você sentia que voava, se sentia livre. Quando o asfalto te raspou e te quebrou, você abriu os olhos e estava sozinha (Peiró, 2021, p. 28).

Parte da construção dos personagens em *Por que você voltava todo verão?* (2021) também se dá por meio dos documentos oficiais, que ganham caráter de personagens

discursivos ao assumirem voz própria dentro da narrativa, representando o Estado e sua linguagem objetiva e fria. Nesses documentos, surgem figuras que, em muitos casos, não aparecem em outros momentos da obra, como é o caso do pai de Belén, que surge como personagem apenas por meio de seu depoimento:

Questionada sobre o vínculo de parentesco e interesse que possui com as partes, diz: sim, sou o pai da vítima e conheço o acusado por ser o marido da irmã mais nova da minha ex-mulher, com quem convivi durante aproximadamente quinze anos.

Em seguida, de acordo com o disposto no art. 101, a testemunha DECLARA: desde o primeiro dia em que o conheci, ele não me agradou, e eu não simpatizava nada com ele, mas, apesar disso, sempre tivemos um tratamento cordial e familiar adequado, porque ele era o marido da irmã mais nova e preferida da minha ex-mulher.

Para além da minha falta de simpatia, nunca suspeitei dele em relação a um fato com essas características, nunca imaginei.

Lembro que ele tinha um costume categórico de ir à minha casa em Buenos Aires, às quintas-feiras à tardinha, e ficava com a gente até sexta-feira de manhã, quando se retirava para ir ao trabalho, cumprindo funções policiais na cidade de La Plata. Até que numa quinta-feira, ao voltar para a minha casa umas duas ou três da tarde, abri a porta e o vi vestido apenas com uma cueca indo ao banheiro, que fica ao lado do quarto da minha filha.

Não gostei nem um pouco que ele andasse com roupas de baixo com a minha filha em casa. Nunca disse nada a ele, mas falei com a minha ex-mulher para que ele não voltasse a ficar em casa outra vez. Depois disso, ele deixou de vir. Na verdade, naquele momento eu não suspeitei que, talvez, aquela atitude poderia ser uma eventual tentativa de abusar da minha filha; tomei como um excesso de confiança e como outros costumes com os quais eu não compartilhava, e nada mais (Peiró, 2021, p. 45-46).

Questionada sobre outro dado de interesse para a continuidade da presente investigação, respondeu: não tenho nada mais a acrescentar. Esse recurso mostra como a autora insere documentos oficiais na narrativa não de forma isolada, mas em articulação com lembranças, falas ou reflexões, criando uma sobreposição de registros que amplia a dimensão polifônica da obra e desenvolvendo estratégias comunicativas no decorrer da narrativa.

### *5.1.2. Estratégias comunicativas*

Na narrativa de Belén, as estratégias de subjetivação e objetivação se cruzam de forma articulada, reforçando tanto a dimensão pessoal quanto a factual. Por meio da recomposição de memórias, pensamentos e recortes de falas que apenas Belén pôde registrar, a narradora aproxima o leitor de sua vivência. Ao mesmo tempo, a inclusão de documentos oficiais, exames, laudos e demais registros da justiça, além de profissionais de saúde e outros terceiros confere à

narrativa uma base no mundo real, legitimando os acontecimentos relatados diante do caráter global do abuso intrafamiliar de crianças e adolescentes.

No que diz respeito às vozes que materializam as ações e os pensamentos de Belén, ora encorajadoras, ora amedrontadoras, identificam-se acionamentos de vozes ligadas à própria narradora, fazendo parte das estratégias de subjetivação. Esses acionamentos configuram uma estratégia comunicativa de encenação discursiva, em que a narradora alterna entre a lembrança dos fatos e a atualização desses acontecimentos em tempo presente, como se fossem novamente experienciados.

Ao recordar as cenas de abuso, a jovem fala por meio de uma voz que rememora o acontecimento, como em “o barulho da água caindo me enlouquecia” (p. 8); “[...] se masturbava devagar, não acabava nunca” (p. 9); e “quando os seus 150 quilos de merda se lançaram sobre mim [...] Eu estava me afogando” (p. 9). Pode-se afirmar que a incorporação de diálogos fictícios com familiares e com o próprio agressor projeta uma voz dramatizada, que não apenas revisita o passado, mas cria interações impossíveis na realidade.

Nesse movimento, a comunicação se constrói por meio da justaposição de diferentes registros: neles, associa-se Belén a sua vulnerabilidade, por exemplo, quando se refere à ida de Claudio à sua casa, como em “Usava-a como uma oficina, vinha para fazer o serviço completo, para dar um trato no pau” (p. 8) e quando se descreve estando diante do abusador em “Eu era como um pedaço de carne que apodrecia ao sol à espera da próxima visita” (p. 8). Assim, a autora emerge o leitor em seu passado ao detalhar a decoração de seu quarto, em “Eu estava sozinha, deitada na minha cama de solteiro, no meu quarto de paredes cor-de-rosa, [...]” (p. 9); a expressão do abusador ao vê-la sozinha, em “Entrou sorridente” (p. 9); e a sensação física do abuso sexual, em “E sentir os dedos dentro de mim e o pau apoiado na minha bunda [...] seus dedos grossos e peludos mexiam na minha xoxota” (p. 22).

A narradora também dialoga, em seu imaginário, com pessoas da família, como nas conversas fictícias com Florencia, em “você não pode tapar o sol com a peneira” (p. 42) e com Claudio, em “você sempre foi atrás de meninas vulneráveis” (p. 78). Ela ainda fala em nome das vítimas de abuso infantil, como em “chamá-las de vítimas é fodê-las outra vez” (p. 83). Assim, o uso de vozes imaginárias funciona como estratégia cênica, que encena diálogos impossíveis e tensiona a relação entre verdade, lembrança e, até mesmo, ficção.

Um dos recursos centrais das estratégias comunicativas da obra é a junção da linguagem subjetiva (memória, diálogos, reflexões) e da linguagem objetiva (documentos oficiais), que produz esse contraste durante toda a obra e reforça o efeito de real. Os documentos, que fazem

parte dessa composição de estratégias objetivas, não aparecem isolados, mas sempre em articulação com passagens narradas, funcionando como contraponto à memória da protagonista e dando à narrativa um caráter híbrido entre testemunho e processo jurídico. Demonstraremos, a seguir, a relação de cada documento.

O primeiro documento oficial, que consta a petição e o termo de denúncia da própria Belén, localiza-se logo após a fala de um familiar perguntando o motivo de a jovem retornar durante os verões (p. 5), inaugurando a dinâmica entre interpelação e documento.

Venho, por meio deste, formular uma denúncia pela prática de um crime de ação pública, do qual resultou uma vítima e pelo qual solicito a imediata intervenção da justiça para que se dê início à investigação penal propensa a conseguir o esclarecimento dos fatos e a determinação do seu autor. (Conf. art. 149 Bis. e cc. CPPN) (Peiró, 2021, p. 6).

No segundo documento, consta o depoimento do padrasto: este sucede a passagem em que o padrasto expressa suspeita sobre Claudio em conversa com a mãe de Belén (p. 14), contrastando lembrança e registro.

Escuta, tenho que te dizer uma coisa. Não, não estou com outra mulher. Nada a ver. Deixa de me encher com essas besteiras. Isso tem a ver com a sua filha (Peiró, 2021, p. 14).

Questionada sobre o vínculo de parentesco e interesse que possui com as partes, diz: sim, mantive uma relação de casal com a mãe da vítima durante um período de aproximadamente seis anos, relação que no momento se encontra interrompida. Em função dessa relação é que conheço o seu cunhado, e que apesar disso serei verdadeiro em minhas declarações (Peiró, 2021, p. 15).

Já o terceiro documento se trata do exame psicológico da narradora: logo depois de Belén narrar uma cena de abuso (p. 22-23), funcionando como validação técnica de uma experiência subjetiva.

Tinha medo de que pudessem me ouvir, de que soubessem que eu estava lá. Tinha medo de que ele abrisse a porta ou que a minha tia acordasse. Não conseguia saber que horas eram. Florencia tinha saído para dançar e ainda não voltara. Fiquei sentada. Deixei que o jato de água aliviasse a minha dor. Sentia um buraco no estômago, me sentia à beira do abismo. Tinha horror de voltar e encontrá-lo na cama. Não podia, não queria que fosse verdade (Peiró, 2021, p. 23).

Apresenta um discurso claro e coerente, sem contradições. Não se observam características de personalidade fabuladora. Apresenta indicadores de instabilidade emocional, embotamento afetivo, angústia e presença de medos, com dificuldades no contato social. Rigidez. Transtornos alimentares e do sono. Os mesmos resultam compatíveis com o sofrimento de uma situação de índole traumática (Peiró, 2021, p. 25).

O quarto documento consta um depoimento de uma prima de Belén, que aparece logo após uma fala de familiar que sugere a existência de outro abuso intrafamiliar (p. 30) e antes do diálogo de Sofia, prima de Belén, que nega os abusos (p. 33).

Você não precisa me explicar nada. Já sei que o que você diz é verdade. Eu pensava que ia levar isso comigo para o túmulo, mas não posso continuar calada. Sempre pensei que morreria comigo, e agora escuto isso. Se ela tivesse falado, talvez você não estivesse aqui (Peiró, 2021, p. 30).

Não, nada.  
Não, te disse que não é nada.  
Me deixa.  
Vai, para de encher. Sai fora.  
Não posso falar, chega. Não insiste. Você, sim, pode.  
Você é jovem. Eu já tenho três filhos.  
Não, não importa. Não posso. Além disso, o estado da minha mãe é muito grave. Não aguentaria mais dor.  
Não, não sei do que você está falando.  
É isso, chega.  
Deixa disso, louca (Peiró, 2021, p. 33).

No quinto documento, encontra-se o depoimento de outra tia de Belén, mãe de Sofia, que precede as falas da tia durante uma ligação telefônica com a jovem (p. 37).

Questionada sobre o vínculo de parentesco e interesse que possui com as partes, diz: sim, ele é meu cunhado e ela, minha sobrinha. Em seguida, de acordo com o disposto no art. 101, a testemunha DECLARA: eu nunca vi nada do que a minha sobrinha denuncia. Absolutamente nada. Desde o primeiro momento em que uma das minhas irmãs me disse que o meu cunhado tinha abusado da minha sobrinha, comecei a negar tudo, a não acreditar, porque para mim não podia ser verdade, de maneira nenhuma, e não perguntei mais nada (Peiró, 2021, p. 35).

Oi.  
Sim. Vamos conversar rápido, porque estou trabalhando e não quero chorar aqui.  
Não. Não liga na minha casa, porque a Florencia está lá.  
Vamos falar agora. Espera que eu vou até o banheiro.  
Me diz. Me diz o que aconteceu, quando aconteceu.  
Me diz datas, lugares. Me diz tudo já.  
Vai, fala. Onde ele te tocou, onde te bateu. Vai.  
Mas, se ele não te fodeu, por que diabos você está fazendo isso? (Peiró, 2021, p. 37).

No documento de número seis, revela-se o depoimento do pai de Belén, sucedido por uma reflexão da protagonista sobre a ausência da família (p. 47), articulada com vozes imaginárias da narradora, que atravessam a obra.

Não gostei nem um pouco que ele andasse com roupas de baixo com a minha filha em casa. Nunca disse nada a ele, mas falei com a minha ex-mulher para que ele não voltasse a ficar em casa outra vez. Depois disso, ele deixou de vir. Na verdade, naquele momento eu não suspeitei que, talvez, aquela atitude poderia ser uma eventual tentativa de abusar da minha filha; tomei como um excesso de confiança e como outros costumes com os quais eu não compartilhava, e nada mais. Questionada sobre outro dado de interesse para a continuidade da presente investigação, respondeu: não tenho nada mais a acrescentar (Peiró, 2021, p. 46).

Sua mãe te abandonou?

Sim.

Seu pai descuidou de você?

Sim.

Seu irmão se afastou?

Sim.

E tudo bem que você esteja com raiva, mas nenhum deles é cúmplice, e o único criminoso já está sendo julgado pela justiça (Peiró, 2021, p. 47).

No que diz respeito ao sétimo documento oficial, tem-se o depoimento da mãe de Belén, posicionado antes da fala de sua ginecologista e de um diálogo telefônico em que a protagonista pede para voltar para casa, sendo instruída a esperar até o final de semana (p. 54).

Questionada sobre o vínculo de parentesco e interesse que possui com as partes, diz: sim, eu o conheço porque é casado com a minha irmã mais nova há aproximadamente 28 anos e sou a mãe da vítima, mas apesar disso serei verdadeira em minhas declarações. Em seguida, de acordo com o disposto no art. 101, a testemunha DECLARA: uma vez, em 2005, liguei para a pediatra da minha filha e ela me encaminhou para uma cirurgia pediátrica especialista em problemas genitais, pelas fortes dores que ela sofria na região pélvica. Minha filha sempre disse que era uma dor produzida por um acidente que ela tinha sofrido com o assento da bicicleta, algo que me surpreendia pelo choro desconsolado com que respondia. A especialista à qual nos encaminharam me disse que havia uma lesão na região perineal e lhe perguntou se tinha tido relações sexuais, e ela disse que não (Peiró, 2021, p. 50).

Sim, me lembro de você. Você veio me ver faz muito tempo, uns dez anos, não? Você era pequena, devia ter catorze ou quinze anos. Eu lembro que você foi ali, na maca, e que te examinei porque você sentia muita dor.

[...] Quando vi que você tinha uma ruptura vaginal, pensei que talvez tivesse tido a sua primeira vez, ou que tinha acontecido alguma coisa. Você me disse que não, que só tinha caído da bicicleta, e acreditei em você, mas sempre havia a possibilidade de que não fosse por isso. Além de você ter um hematoma enorme e um lábio maior que o outro. Mas aqui estamos. Se eu soubesse, não teria hesitado em dizer à sua mãe (Peiró, 2021, p. 53).

Oi, mãe.

Sim, estou bem.

Você pode vir no fim de semana?

Não, não aconteceu nada.

Não, não briguei com as meninas. Hoje vamos à sorveteria.

Sim, é que estou com saudades.

Sim, quero ir para casa.

Você pode vir?

Bom, sim, é isso. Briguei com a Florencia.

Não, não é grave. Por favor, não liga para a minha tia.

Só me leva para casa.

Bom, tudo bem. Espero o fim de semana.

Sim, já sei que falta pouquinho, mas às vezes demora.  
Beijos. Beijos ao papai e ao Edu (Peiró, 2021, p. 54).

No oitavo documento oficial, há o depoimento da babá de Belén, introduzido após uma voz familiar aconselhar a jovem a deixar de lamentar e seguir em frente.

Lembro que, quando ela tinha treze anos, notei uma mudança grande na sua conduta, ela começou a ficar sempre cansada, com sono, com dor de barriga, triste, e quando eu perguntava o que estava acontecendo, ela me respondia "nada", e eu, por desconhecimento, atribuía isso à passagem para o ensino médio e à separação de seus pais. Quando ela me contou pela primeira vez o que tinha vivido, perguntei por que não havia me dito nada e ela disse que tinha muito medo. Lembro que, estando eu mesma na casa de Buenos Aires, ele ia do quarto ao banheiro de cueca. [...] E, também, agora que me lembro, sempre que viajava a La Plata, perguntava se poderia levá-la com ele a Santa Lucía, assim poderia buscá-la na volta, já que estava de carro (Peiró, 2021, p. 55-56).

Quer que a gente se fale por cinco minutos e eu diga o quanto lamento o que está acontecendo com você? Que eu te dê as minhas condolências e diga como eu sinto muito pelo que você está sofrendo? Acho que não serviria de nada e que você não precisa disso. Agora você tem que seguir em frente. Chega disso, chega de se destruir. Você não merece isso e nós, que te amamos, também não (Peiró, 2021, p. 57).

Já no nono documento, o ex-namorado depõe ao Ministério Público, antecedido pela passagem em que a ex-sogra de Belén lamenta o término, atribuindo ao rompimento do silêncio da jovem a responsabilidade pelo fim da relação.

Questionada sobre o vínculo de parentesco e interesse que possui com as partes, diz: sim, conheço a vítima, primeiro, por ter sido amigo do seu irmão, com quem passava os verões na cidade, e depois porque fui namorado dela, de 2008 até meados de 2015. E conheço o agressor, porque fui criado naquele lugar e ele é uma pessoa muito conhecida, inclusive tinha uma relação de amizade com ele. [...] Nossa relação em geral mudou de forma negativa desde que ela decidiu contar tudo (Peiró, 2021, p. 59-60).

Não posso deixar de pensar que tudo isso separou vocês dois. Vocês poderiam ter tido filhos, eram felizes antes. Você abriu a boca e tudo desmoronou. Isso o afetou muito. Sabe como é, ele nunca diz nada, mas eu sei que isso arruinou a vida dele. Meu filho te amava, e tudo isso o afastou da cidade, do lugar onde nasceu (Peiró, 2021, p. 61).

Os últimos quatro documentos oficiais narram: a transferência do processo para Santa Lucía, que aparece junto a trechos em que Belén reflete sobre a estagnação do processo, dialoga com o antigo advogado e busca apoio de uma nova advogada:

Por esse motivo, solicito à Vossa Senhoria que se declare incompetente nos presentes processos e encaminhe os mesmos ao Sr. Juiz criminal de plantão com competência na cidade de Santa Lucía, província de Buenos Aires, que deverá julgar na investigação dos presentes atos (art. 37 CPPN) (Peiró, 2021, p. 68).

Obrigado por ligar. Não quis te incomodar antes, achei que era melhor falar com a sua mãe, porque assim você estaria mais tranquila. Mas entendo a sua ansiedade. O arquivo já está nas minhas mãos, aqui em San Pedro. [...] A polícia decidiu não o afastar do cargo, mas deram a ele licença médica pela quarta vez no ano. Acho que o último infarto foi depois de conversar com você, não? (Peiró, 2021, p. 69).

O depoimento do irmão de Belén, precede uma passagem em que o irmão telefona para a jovem após prestar seu depoimento:

Oi, gordinha, estou aqui com a mamãe e o papai. Acabei de sair do depoimento. Estou te ligando para que você fique tranquila. A assistente queria conhecer a gente, saber um pouco mais como era a lógica familiar. E uma coisa importante: ela disse que as vítimas se recuperam com o julgamento. Sei que, para você, ter chegado até aqui já é uma vitória, mas uma condenação te aliviaria, não? (Peiró, 2021, p. 70).

Questionada sobre o vínculo de parentesco e interesse que possui com as partes, diz: sim, eu o conheço, por ser o marido da irmã da minha mãe, e à vítima, porque sou seu irmão, mas, apesar disso, serei verdadeiro em minhas declarações. Em seguida, de acordo com o disposto no art. 101, a testemunha DECLARA: em relação aos fatos denunciados pela minha irmã, não presenciei nenhum deles e nunca suspeitei ou pensei que algo assim poderia ocorrer. Nem sequer imaginei isso. Soube de tudo quando minha irmã me contou, na segunda metade de 2013. Ela me contou que havia sido abusada por ele, mas que nunca teve penetração com os genitais, só em algumas ocasiões com os dedos, mas nem sempre. Me contou que ele enfiava os dedos nela, nunca entrou muito em detalhes, porque sempre caía no choro e a gente parava de falar no assunto (Peiró, 2021, p. 71).

O último depoimento da obra, sendo do psicólogo de Belén, sucede a cena em que um possível oficial de justiça conversa com a protagonista durante sua última entrevista no processo, aparentando fazer parte de uma avaliação psicológica:

Esta é a última entrevista, depois você vai poder descansar e são eles que vão ter que falar. Então, não se preocupa. Olha, vou pedir para você copiar estes desenhos. Sim, olhá-los e repeti-los o mais parecido possível. Enquanto isso, eu converso com você, assim você não se entedia. Você tem sorte, nem todas se arriscam. Muitas não conseguem que acreditem nelas, ainda mais se já se passaram anos. Te digo que aqui os estupros são comuns, por sorte nunca vou passar fome (Peiró, 2021, p. 86).

Em seguida, de acordo com o disposto no art. 101, a testemunha DECLARA: comecei a tratar a vítima em maio de 2011. Ela havia solicitado tratamento referente ao manejo de situações familiares e por certa inquietação frente à iminente mudança do seu irmão. [...] No final de 2012, ela me contou que, anos antes, o tio havia dormido com ela algumas vezes, o que comentou ser a razão de não querer mais ir à casa dos tios em Santa Lucía. Isso chamou a minha atenção e decidi dar a ela o tempo necessário para que me relatasse os pormenores dessa situação. Foi assim que, em 2013, comentou comigo sobre o episódio infeliz sofrido por ela no apartamento da mãe em Buenos Aires, onde menciona ter sido abusada novamente pelo tio, sem ser penetrada, devido à chegada de seu pai ao referido apartamento, o que fez com que o tio detivesse a ação abusiva (Peiró, 2021, p. 87-88).

Por fim, o exame psiquiátrico-psicológico de Claudio, localizado antes do diálogo final que encerra o livro, quando Ricardo, oficial de San Pedro, encerra o interrogatório com a pergunta: “E, me diz, como é ser abusada?” (p. 114).

Conforme consta nos autos do processo, no exame realizado e nos resultados dos métodos auxiliares de estudo, estes peritos consideram que ele apresenta estado psíquico dentro dos parâmetros da normalidade. No momento do exame, tem a capacidade de compreender a criminalidade dos seus atos e de dirigir as suas ações. Não são constatados sinais de temibilidade que o tornem perigoso para terceiros. Isso é tudo que é possível informar. Leve-se em conta o presente relatório pericial (Peiró, 2021, p. 133).

Esse arranjo revela que os documentos funcionam não apenas como registros jurídicos, mas como vozes que, justapostas às lembranças e diálogos da protagonista, adquirem papel narrativo. Assim, contribuem para a construção de personagens discursivos e ampliam a tensão entre subjetividade e objetividade.

### 5.1.3 *Metanarrativa*

Como ressalta Motta (2007), todo narrador possui uma intenção com o seu discurso. A partir dessa afirmação, consideramos que a narrativa de Belén (2021) utiliza estratégias que atuam com uma ordem ética/moral, que nortearam a seleção desses recursos argumentativos, e a identificação do propósito da abordagem da autora em recorrer à memória do trauma.

Belén recorre constantemente ao recurso de construir personagens discursivos de forma a criar no leitor a sensação de que o próprio personagem é o autor do relato. Esse procedimento se aproxima da noção de ilusão biográfica<sup>8</sup> de Pierre Bourdieu (1996[1986]), já que faz com que a voz narrativa se confunda com a experiência vivida, reforçando a verossimilhança e a dimensão de “verdade” atribuída ao texto.

Além disso, há diversas reflexões sobre o ato de lembrar e escrever em que a narradora se mostra consciente da fragmentação e da dificuldade de narrar o trauma. Sem a reparação esperada, o ato de escrever se torna a sua última saída contra o autossilêncio:

---

<sup>8</sup> Bourdieu chama de ilusão biográfica a crença de que a vida de uma pessoa pode ser contada como uma narrativa linear, contínua e coerente, como se houvesse um sentido desde o início, em que o relator, “seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que ‘se entrega’ a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica [...] têm, de certa forma, o mesmo interesse em aceitar o postulado de sentidos da existência narrada” (Bourdieu, 1986, p. 184). Assim, ele aponta para a tendência da biografia de encaixar os acontecimentos de uma vida em um fio lógico.

Por que você voltava, por que você não falou, por que você deixou que te fodessem? Esquece, nunca vão aceitar o que você diz. Sempre vão te questionar. Você, a sua palavra. [...] Sempre é mais fácil abaixar as calças e pedir permissão. Portanto, não esquentar, que a hombridade dele é atingida cada vez que você senta a bunda e escreve. Desfazê-lo com palavras, acabar com ele com um ponto e fodê-lo entre vírgulas (Peiró, 2021, p. 108).

Belén busca resgatar o passado a partir do ponto de vista do seu próprio trauma. Seus pensamentos e autocríticas, telefonemas, conversas unilaterais e a formulação de diálogos em que a jovem não estava presente – ou seja, a simulação de possíveis conversas entre pessoas do seu passado – contribuem para a visualização do cenário traumático por uma única perspectiva.

Retomando os recursos mencionados no plano do discurso, os personagens se direcionam à Belén (2021) predominantemente por meio de perguntas. Com extensas sequências de questionamentos não respondidos, compreendemos que a resposta da jovem estaria no silêncio. O autossilêncio diante da insensibilidade e agressividade das perguntas que, a partir de um tom intimidador e ofensivo, contribuem para o autossilenciamento, proveniente do trauma.

Também é possível caracterizar um cenário familiar polarizado, em que se predomina um posicionamento contrário à denúncia da jovem. As comparações narradas pelas vozes de familiares também dualizam o ambiente familiar: ao mesmo tempo em que há uma interação afetiva, repleta de considerações fraternas/maternas, tais narrativas se contrapõem com ofensas e tentativas de silenciamento.

Há, portanto, a ideia de que os familiares não possuíam uma consideração verdadeira pela jovem ou, se tinham, não possuem mais após a denúncia. Quanto às comparações que partem de Belén (2021), a autora as utiliza para si própria. Com o objetivo de reforçar o cenário terrível dos abusos e do sentimento de vulnerabilidade, se comparando, por exemplo, com dejetos.

Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), o leitor tem a impressão de não estar sendo mediado, diante da não-linearidade da obra. Todavia, o emprego desse recurso está atrelado às consequências pós-traumáticas, principalmente pelo lapso de memória e a confusão mental gerada pelo trauma, afetando as noções de tempo, espaço e do próprio acontecimento.

Como afirma Pierron (2010), o testemunho, como não é verificável e não possui uma garantia de adesão,

perturba igualmente a relação entre a palavra e a coisa. Designa um algo ou alguém que não está imediatamente lá, mas para cuja presença ele contribui. O dizer do testemunho pode ser verídico, não é verificável. Fornece uma verdade que não é da ordem da verificação, mas que tem pretensões à verdade, digamos à veracidade. O testemunho traz uma certeza, mesmo que não esteja certo (Pierron, 2010, p. 40).

Visto isso, a documentação de relatos e evidências físicas e psicológicas aproxima a obra, de teor autobiográfico, de uma história mais próxima do real do que do fictício. Dessa forma, estratégia de recorrer ao uso de documentos oficiais, compostos por depoimentos, laudos médicos e psicológicos e por atualizações do procedimento da denúncia, tem como objetivo atestar a veracidade do relato de Belén. No caso de *Por que você voltava todo verão?* (2021), busca-se promover a capacidade empática de se colocar diante de uma situação de abuso intrafamiliar e que, mesmo com a denúncia, a condenação só aconteceu cinco anos após a publicação do livro.

No que diz respeito aos documentos oficiais, observe-se que a autora, mesmo se valendo de recursos literários e inflexões de natureza psicológica, o que poderia lançar de modo prevalente sua escrita em uma seara estritamente literária, estabelece conexões com o real concreto valendo-se desses documentos oficiais. Diante dessa padronização documental, os depoimentos são textos mais restritos quando comparados com as demais narrativas. Ao todo, a narrativa tem o propósito de, por meio de processos catárticos e cognitivos, despertar o descontentamento do leitor provocado pela injustiça, também sentida pela autora.

## 5.2 Análise de *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021)

A obra é composta por seis capítulos, dentre eles, um prefácio, escrito por Martha Alkimin, um prólogo, narrado por Suzana, e quatro capítulos seguintes que desencadeiam a história. Também construído de modo não linear, Georgina tece uma narrativa ficcional com traços autobiográficos, que marcam a jornada de cicatrização das antigas feridas de um relacionamento abusivo. Suzana, a personagem central do livro, revive as agruras e os momentos de contentamento de um matrimônio que durou quase duas décadas.

### 5.2.1 *Construção de personagens discursivos*

*Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021) trata-se de uma obra autobiográfica permeada de ficcionalizações, na qual capítulos se integram em uma narrativa única. A dinâmica das personagens, portanto, deve ser lida tanto em relação ao texto literário quanto à sua inspiração na experiência real da autora.

É importante ressaltar que não analisaremos a realidade histórica em si, mas a sua representação. No jornalismo, o referente é filtrado por critérios de verossimilhança e pela personalização que a mídia atribui às figuras públicas, de modo que conhecemos apenas a personagem construída, e não a pessoa real. De forma análoga, a obra autobiográfica em questão parte da experiência de Georgina, mas a transmite por meio de intermediações ficcionalizadas, produzindo uma versão narrativa que, embora ancorada no real, não deixa de ser uma ficção.

No que diz respeito às personagens da narrativa, Suzana é narradora-personagem que tece a narrativa direcionando-a ao ex-marido, apesar de estar morto. A narradora apresenta um papel ativo, visto que conta, reflete, organiza – e desorganiza – a história, tendo autonomia na apresentação de episódios passados. Suzana apresenta, dessa forma, certa autonomia, ao poder agir sozinha, refletindo ou narrando, o que também a confere uma pré-designação convencional: a narradora pode se aproximar da figura de “mulher-mãe” e “mulher-vítima” que carrega o peso da vida doméstica em meio aos comportamentos violentos e manipuladores do ex-marido.

Por sua vez, Dionísio é um personagem que não tem voz nem é atuante. É sempre um outro. Sempre referido, sendo identificado, sobretudo, como ex-marido de Suzana. As qualificações que recebe estão sempre mediadas pela visão da narradora, aparecendo como destinatário das falas de Suzana, como remetente de cartas e como interlocutor indireto em

discussões e conversa. Ele ocupa um lugar de referência afetiva e conflitiva, reforçando a posição da narradora como sujeito central e existindo como efeito do discurso de Suzana.

Os demais personagens, como a mãe de Suzana e os quatro filhos do casal, são apresentados por um discurso pautado em comentários explícitos, ou seja, a partir do que o narrador qualifica o personagem, não o dando voz, mas mantendo-o qualificado de acordo com a perspectiva e intenção de Suzana. Os personagens cumprem uma função de contextualizar a condição da mãe, reforçando o sofrimento da família em meio aos maus-tratos de Dionísio e se configurando como gatilhos narrativos. Em outras palavras, permitem que Suzana articule a memória e os acontecimentos do passado em narrativa.

### 5.2.2 Estratégias comunicativas

O discurso narrativo subjetivo – nesse caso, considerando a ficção – distingue-se pela presença (implícita ou explícita) do narrador, de um sujeito que narra. Nesse contexto, *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021) tem o discurso explícito de uma narradora-personagem. No que tange os efeitos de real e poéticos, a narrativa articula simultaneamente estratégias de objetivação, que produzem efeitos de real, e estratégias de subjetivação, que instauram efeitos poéticos, inscrevendo a subjetividade da narradora no relato.

Com relação às estratégias de objetivação e a construção dos efeitos de real, é possível identificar, em um primeiro momento, a menção a nomes próprios, ao endereço de lugares e a datas que remetem ao mundo empírico. O detalhamento da localização em que Suzana narra, como em “Mesbla da Rua do Passeio (p. 22)”, ou quando discorre sobre sua vivência ao “Morar em Coelho Neto, às margens da Avenida Brasil, onde o índice de desenvolvimento humano era um dos mais baixos do município do Rio (p. 24)”, “[...] em Coelho Neto, na rua Aceguá (p. 34)”, como também nas passagens:

[...] um apartamento **no Flamengo**. Nunca pensei que um dia pudesse morar em um bairro da **Zona Sul do Rio de Janeiro** [...]. Lembra quando lhe contei que tive vertigem na primeira vez que fui **ao Leblon**? [...] Você fazia questão de me dizer que seus charutos precisavam de apetrechos especiais [...], comprados **no Café e Charutaria Lolo, em Copacabana**, quando morávamos no Rocha, [...] e tínhamos de atravessar parte da **Radial Oeste, o Rebouças ou todo o Aterro e um pedaço de Copacabana** [...] (Martins, 2021, p. 25-26, grifo nosso) .

No que diz respeito à datação da narrativa, há aspectos que remetem a momentos históricos do Brasil, como o Plano Real: “Lembro que lá estávamos em 97, há três anos de Plano Real” (p. 25), além das eleições para governador do Rio de Janeiro, em que, como narra Suzana, “[...] você votou em Gabeira e eu em Darcy Ribeiro” (p. 49), ressaltando nomes próprios de candidatos que participaram das eleições de 1986. Menções à veículos de comunicação também são localizáveis: “[...] eu vi umas três *Elle* e uma coleção da *Playboy*” (p. 37).

No decorrer da obra, surgem cartas atribuídas a Dionísio. Entretanto, pelo caráter autobiográfico que permeia a narrativa, cria-se a impressão de que essas cartas poderiam ter sido escritas pelo ex-marido de Georgina. Essa ambiguidade, contudo, não se resolve totalmente, já que a narrativa se sustenta no cruzamento entre o ficcional e o autobiográfico. Ao todo, foram inseridas cinco cartas de Dionísio, sendo a primeira um bilhete amoroso que deixara na cama de Suzana no ano de 1990:

Este é um presente da lua azul, *the blue moon*... a última do século... percebi hoje (desse jeito que se percebe a ponto de falar, explicitamente, a respeito, abertamente), eu te amo mais que a todos os meus amigos; são amores diferentes, mas o que tenho por você é maior que qualquer outro. Achei que você gostaria de saber...

Do seu, Dio (Martins, 2021, p. 36).

A segunda carta de Dionísio é inserida no momento em que Suzana relembra de quando eles se conheceram, ressaltando que não imaginava que um dia teriam uma vida em comum. Dias após o primeiro beijo do casal, Dionísio lhe envia uma carta-poema:

... e o amor veio assim: eu estava lá e ela. Ela disse-me assim, sabida, pensando em Lupicínio: sonhei contigo, e tu? (e uma pergunta assim não é coisa que se faça impunemente.)

Eu disse que sim, que era isso mesmo, meio triste, pensando que mentia.

Nem sabia que era isso mesmo

Dio (Martins, 2021, p. 51).

A partir da terceira carta, torna-se notório que o relacionamento não se encontra em um ambiente saudável e pacífico. Suzana utiliza do mecanismo da troca de cartas para tentar dialogar com Dionísio sobre um imprevisto: a cadela da família, Flor, havia pisoteado um disco de vinil raro do então marido, que se demonstrou com muita fúria (p. 55).

Amor,  
não dormi a noite toda, estou bastante tensa com o que aconteceu. Sei que não te serve de consolo, apenas quero dizer o quanto me sinto transtornada. Sei exatamente como deve estar se sentindo, dada a importância que você dá aos seus discos. Mesmo querendo muito, não dá pra ser solidária, já que os discos são seus. Eu não perdi nada. Não sei o que lhe dizer...  
Me perdoa, me perdoa, me sinto inteiramente culpada em fazer você passar por essas e outras.  
Su (Martins, 2021, p. 55).

No outro dia, Suzana recebe uma resposta, em formato de bilhete:

Também não dormi bem. Precisamos dormir mais cedo.  
Outras são melhores; outros, não, são mais quanto (jornais, roupas, coisas assim).  
Precisamos dormir mais cedo. E acordar menos. Preciso colocar Mercúrio para dormir abraçadinho com Urano esta semana; já estou tentando. Até que não estou me saindo tão mal, não acha?  
Beijos, Dio (Martins, 2021, p. 56).

Essa terceira carta reforça o caráter enigmático e contraditório de Dionísio, revelando como suas tentativas de solucionar conflitos ou esclarecer determinados comportamentos acabavam por dificultar e confundir os sentimentos de Suzana. Ela, por sua vez, justifica a insistência do uso de cartas como tentativa de diálogo: “para contornar seus insuportáveis silêncios eu lhe escrevia cartas, onde enumerava minhas angústias, meus desejos de mudança e reafirmava a minha fé na tal felicidade conjugal” (Martins, 2021, p. 57).

Em seguida, Suzana apresenta uma longa carta dirigida a Dionísio, na qual expressa sua insatisfação no casamento, relatando que, muitas vezes, via-se obrigada a ceder aos desejos sexuais do marido e a lidar com o sentimento de rejeição e de não se sentir amada.

Há algum tempo venho escrevendo e apagando umas tantas cartas que gostaria de enviar a você. Provavelmente, se não fosse a angústia enorme que sinto, apagaria essa também, e poderíamos continuar fingindo que somos felizes.  
Pois é, Dio, ando meio preocupada com o rumo da nossa relação. Capto algumas coisas aqui, outras ali, enfim, você é muito volátil, não consigo pegar.  
[...] Você gosta de ficar só e eu gosto de ficar com você, de dividir o cotidiano, de planejar o futuro. Você briga comigo por causa da salada, da louça, da batedeira suja no armário, da geladeira que não fechei direito, do meu medo e do meu desconforto com o sexo anal...  
[...] Eu quero sonhar junto com você e quero que você me ame.  
Quero uma relação de casal apaixonado, mesmo que você ache isso careta. Preciso que você me ame, Dio (Martins, 2021, p. 57-59).

Segundo Suzana, após muito tempo, Dionísio responderia com a quarta carta selecionada do livro, sendo “uma autêntica e indecifrável peça barroca” (p. 59).

Suzana, preposição dos meus dias:

Veio em boa hora a tua carta. Já a minha, mais atrasada, porque minha, só agora: papel de assuntos acumulados, com cheiro falso de pergaminhos, de fantasmas, talvez.

[...] E sigo sozinho, ignorante, com vontade de me destruir e fazer outro que nos agrade a ambos. Por isso mesmo, digo logo que não se assuste: toda paixão é invejosa, é tenebrosa. Eu te dou a mesma moeda. O amor é cego e a cegueira é surda como uma porta, que, de tão, ninguém vende, ninguém troca nem empresta. O amor: nosso presente. Que presente te dou?

[...] Não gosto, porém de achar que é necessário fazer juras de amor eterno todos os dias. Não quero que as juras nos sustentem. Há muito tempo não é mais a fé que leva os crentes a se voltarem a Meca, todos os dias, às seis da tarde, em gestos vãos como dar bom dia. Deus não serve pra nada - não falamos, ninguém fala a mesma língua. Ninguém fala. E o verbo, carne do desejo de quem diz, é vão em orações e preces, em juras de amor. Deus está morto em palavra. E na sua observância impaciente assiste incrédulo às tentativas que fazemos, ainda hoje, na mesma Torre de Babel (Martins, 2021, p. 59-62).

No livro, a quinta carta de Dionísio antecede a terceira resposta de Suzana. Nela, Suzana escreve um bilhete após a separação do casal, período em que Dionísio já havia iniciado um novo relacionamento e ambos haviam retomado o contato como amantes. Antes de escrevê-la, Suzana tentou conversar pessoalmente, mas, diante da recusa do ex-marido e então amante, acabou deixando o bilhete debaixo da porta da casa de Dionísio.

Dionísio,

Assim como você diz que precisa dela, que precisa de companhia, mesmo tendo a mim, mesmo podendo dividir as coisas comigo, eu também preciso. Preciso de colo, de alento e de carinho, e de você não posso ter, a não ser que eu me conforme sempre, que eu não o incomode com perguntas, que eu não fique triste em ver vocês dois felizes em fotografias expostas em blog, depois da viagem que fizeram juntos, em ouvir juras pelo telefone, porque o seu amor por mim é condicional, o meu não é assim.

No momento, preciso muito ser feliz, e vou procurar por isso. Quando você abriu a porta e me mandou sair de sua casa, para mim, foi como se você estivesse me dizendo: “Suzana, saia, também, da minha vida” (Martins, 2021, p. 76-77).

Após duas semanas, Dionísio responde de maneira extensa e ambígua. Ele revisita antigas discussões do relacionamento, atribuindo à ex-esposa a responsabilidade pela separação e por seu envolvimento com outras pessoas. Além disso, o ex-marido critica a forma como Suzana lidava com a sexualidade e se coloca como alguém que tentou preservar o vínculo ao pedir amor e confiança:

Suzana,

Não, não havia nenhum pedido de compreensão na última mensagem que me enviou. Havia um ensaio ficcional com argumentos que já considerava superados três ou quatro remoinhos antes desse último: ele, ela, fotografias, viagem. Bobagem minha, é claro que não somos capazes de superar o que seja entre nós.

[...] Imagino que talvez lhe pareça injusto ver as coisas arrumadas assim, mas não é absurdo pra mim dizer que você praticamente me empurrou pra outras pessoas ao

longo dos últimos anos - por sua dificuldade de viver sua sexualidade de outra maneira, por sua necessidade de competir comigo e, outra coisa e a mesma, por sua inclinação a me excluir de tudo o que dissesse respeito à nossa vida em comum (e paro por aqui, para ficar apenas no que você, de um modo ou de outro, já foi capaz de reconhecer). Além disso, foi você que optou, de modo claro, radical e definitivo, pela separação - e, é preciso lembrar, sua mudança já se anunciava como irreversível quando comecei a me envolver com outra pessoa. Nunca tratamos disso nesses termos, mas não há razão boa o bastante...

[...] Pedia, então, que fizesse por nós o que eu não tinha condições de fazer: desvencilhar-se do lixo afetivo que - você mesma o afirmava - não tinha necessidade de carregar, e que esperasse enquanto eu cuidava do lixo que me cabia. Pedi amor e confiança. Mas, puxa! você não é capaz disso. Você ainda me vê como um homem que, por ser homem, ou por não ser tão homem quanto você supõe que os homens sejam, precisa se opor à mulher que você é. Você ainda precisa lidar com o binômio estabelecido entre submissão e domínio; por nada nem ninguém seria capaz de suportar situações de renúncia como as que eu vivi durante tantos anos.

[...] Compreendo e respeito as escolhas que fez. Compreendo que, tudo fora do tempo, perdemos o bonde da nossa história. E, morto, vivo, fantasma, espero que a terra nos seja leve sob os pés.

Beijo eterno (Martins, 2021, p. 77-84).

Após essa última carta de Dionísio, Suzana relata algumas tentativas de reatar o relacionamento com o ex-marido, mas não teve um fim pacífico: “Tempos depois, [...] você me procurou e disse que só ficaríamos livres um do outro quando um de nós morresse” (p. 87). Seis anos depois da morte de Dionísio, Suzana redige o que chama de miniconto, carta ou desabafo, em que as lembranças do cotidiano do antigo casamento se entrelaçam às leituras de *Cem anos de solidão* e de *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e de sua avó desalmada*. A narrativa revela como a ausência de Dionísio persiste em pequenos gestos, associações e referências, nos quais Suzana confessa ainda sentir saudade.

A menina, os Buendia, Erêndira, eu e você

Uma menina no metrô lê *Cem anos de solidão* e eu lembro de *Erêndira e de sua avó desalmada* e do texto que você escreveu sobre elas: a menina e a avó. Lembro que você falava dos mil camelos no deserto, e eu não entendia o que esses mil camelos faziam ali, mas fiquei com vergonha de perguntar, porque enquanto eu lavava a louça você sabia de tanta coisa! E eu já tinha lido duas vezes a história da menina e de sua avó desalmada, não encontrei os mil camelos no deserto, mas fiquei boba de felicidade porque você gostou muito quando eu disse que Erêndira era a nossa Cinderela possível na América Latina. Você não falou dos camelos e eu com vergonha de perguntar, e também porque havia a louça na pia, a janta para fazer e os meninos pra cuidar enquanto você escrevia e lia e escrevia e lia de tudo. Mas no metrô, os cem anos de solidão dos Buendia, mais a menina e sua avó desalmada, e mais os mil camelos no deserto do seu texto me fizeram pensar se eu havia tomado os remédios antes de sair de casa e me deparar com a menina lendo no metrô. Ainda bem que os remédios não deixaram que a solidão dos Buendia, da menina e de sua avó desalmada e dos mil camelos no deserto do seu texto me invadissem o coração e me fizessem chorar no metrô, de tanta saudade que, apesar de tudo, ainda sinto de você (Martins, 2021, p. 87-88).

A inserção de cartas e mesmo transcrições, como as falas atribuídas a Dionísio e até mesmo à própria Suzana, reforça esse jogo de fronteiras, em que o texto oscila entre testemunho e ficção. “Suzana, você é muito careta” (p. 64), “Su, por que proteger os meninos de mim?” (p. 30) e “bobagem, preocupa não, foi só uma carreirinha de nada, não gosto mais de cocaína, gosto mais de você” (p. 36) são algumas das falas transcritas de Dionísio. Já as falas de Suzana evidenciam outro registro discursivo: “não estou falando de terapia, mas de médico mesmo. Por que você não procura algum?” (p. 56); “sonhei que a gente namorava, Dio” (p. 50); além do diálogo com os filhos ““seu pai está nervoso, é melhor ficarem quietos, não briguem’. ‘Mas a gente só está brincando, mãe’. ‘Então não brinquem’” (p. 20). Essa justaposição de vozes e seleção de trechos implica em um discurso que, por um lado, revela informalidade, ironia e, por vezes, um tom manipulador; e, por outro, expõe preocupação, frustração e cuidado.

Outro recurso presente nas estratégias comunicativas da obra de Georgina está nos detalhes verossímeis da narrativa, que produzem a sensação de testemunho mesmo em uma narrativa ficcionalizada. São elementos íntimos que variam desde a pressão de Dionísio pelo sexo anal até as reflexões da mãe de Suzana sobre o casamento conflituoso que conferem credibilidade ao relato justamente por sua tipicidade e pela facilidade de associação ao real, ancorando a narrativa na experiência cotidiana e produzindo, assim, um efeito de verdade.

Em relação às estratégias de subjetivação e a construção de efeitos poéticos, pode-se apontar, em um primeiro momento, para a intervenção constante da voz de Suzana, que interpreta, qualifica e parafraseia tanto suas próprias falas quanto as falas dos outros – recurso típico de uma narradora-personagem. Nesse sentido, a forma de narrar garante uma visão privilegiada, ainda que limitada, de uma única perspectiva, marcada pela subjetividade da protagonista, que realiza saltos temporais e memórias que surgem de forma descontínua.

No que diz respeito à estrutura fragmentada, episódios que se articulam de forma aparentemente espontânea, acompanhando a lógica do pensamento, reforçam a natureza íntima do relato. Um exemplo dessa transição se inicia na passagem em que Suzana desabafa sobre Dionísio guardar revistas eróticas no banheiro de casa, mesmo com a presença de filhos pequenos; em seguida, ressalta que, apesar da dificuldade em encontrar uma justificativa para esse comportamento, “o meu maior tormento mesmo foi não saber a causa da sua morte, Dio” (p. 37), destrinchando os momentos que procederam o falecimento do ex-marido. Essa estratégia de “tecelagem” entre os pensamentos da narradora-personagem se permeia durante toda a obra.

Apesar de fazer menção a experiências concretas, como a vida conjugal, filhos e cotidiano no Rio de Janeiro, Georgina propõe uma alteração de nomes e a ficcionalização de eventos, que deslocam a narrativa do registro autobiográfico para o fictício. De acordo com o Dicionário de Nomes Próprios (2025), o nome Suzana é uma variação de Susana, nome que tem origem no hebraico *Shoshannah*, derivado da palavra *shoushan*, que significa “lírio” ou “açucena”. Dionísio, por sua vez, tem origem no grego *Dionysios*, composto pelos elementos *dyu*, que quer dizer “céu, espírito, dia” e *nisa* “noite, água”, sendo assim Dionísio também pode significar “espírito das águas”, “o céu e as águas”, “dia e noite”. Apesar da dualidade semântica do nome, o personagem Dionísio remete à imagem do deus grego das festas, do vinho, da insânia, dos ritos religiosos e das orgias correspondente ao deus romano Baco. Essa referência é facilmente localizada na narrativa, como nos trechos “E a divindade que você exibia, a começar pelo seu nome, ainda me assombra quase todas as noites” (p. 23) e “Thanatos havia vencido Dionísio” (p. 43), além de estar diretamente ligada à personalidade e aos comportamentos do personagem, marcado por desejos por orgias, uso de drogas e álcool, atitudes inconsequentes tanto na vida pessoal quanto profissional e o posicionamento de autoridade no meio familiar.

Como mencionado, a obra utiliza recursos de oralidade, fragmentos e quebras na linearidade como forma de conferir ritmo à narrativa. Dito isso, o uso de expressões coloquiais aproxima o texto da fala cotidiana, criando sensação de espontaneidade e intimidade. Exemplos disso aparecem em falas como “tenho certeza de que você, se estivesse vivo, não se lembraria desse dia, porque estava doidão” (p. 72) e na expressão “aquelazinha” (p. 75) para se referir à namorada do ex-marido, que refletem tanto a informalidade quanto a marca pessoal da narradora.

Por fim, nota-se uma sutil presença de interpelações ao leitor, criando cumplicidade. Ao final do livro, Suzana utiliza perguntas retóricas que parecem se dirigir ao leitor. Em sua última fala, seis anos após a morte de Dionísio, ela afirma ter escrito uma espécie de “texto, talvez um miniconto, uma carta ou só mesmo um desabafo” (p. 87), mas observa que, como ele não iria ler, “tudo vai ficar por isso mesmo” (p. 87). Ainda assim, Suzana apresenta o texto, mesmo ciente de que o marido não a escuta, o que sugere a transição de um diálogo direto com Dionísio para uma interlocução implícita com o leitor, criando-se um efeito de proximidade e intimidade com quem lê.

### 5.2.3 Metanarrativa

Como mencionado, *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021) apresenta estratégias responsáveis pela seleção dos recursos argumentativos e pela forma como a autora elabora o recurso à memória do trauma pela ficcionalidade, em que Suzana tem o controle da narrativa e revisita diversas vivências de sua relação com Dionísio. Nesse sentido, é possível observar também a dimensão metanarrativa da obra, momento em que, segundo Motta (2007, p. 166), podemos compreender como “a arte imita a vida e a vida imita a arte”.

Já no título da obra, *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades*, antecipa-se um jogo de dominação, submissão e resistência que duraram até o falecimento do ex-marido. Essa disposição indica que a obra reflete um conteúdo cotidiano, como o ato de fazer macarrão, mas o leitor é surpreendido pelo subtítulo (“outras brutalidades”), evidenciado que é uma narrativa com violência.

No entanto, a organização dos capítulos indica um gesto metanarrativo, na medida em que cada título e epígrafe não apenas introduz o conteúdo narrado, mas também articula as histórias, antes mesmo do leitor compreender as escolhas dos títulos e epígrafes. Ao selecionar autores canônicos (Ovídio, Dante e Borges) com elementos que compõem a narrativa (macarrão, horóscopo, uso de cocaína etc.), a autora se utiliza da disposição dos capítulos como um recurso de sentido na narrativa.

A obra é antecedida por um prefácio escrito por Martha Alkimin, “Para se despedir do que dói”, em que discorre sobre a noção de escrita como uma tecnologia inventada contra o esquecimento – no caso de *Há muitas formas* – de eventos traumáticos.

Penso que Georgina Martins [...] realiza uma escrita que alcança essas duas dimensões, isto é, de um lado, a autora luta contra o esquecimento e a morte, uma experiência pessoal convertida em matéria literária; e, de outro, ela realiza, pela narração de um trauma, o trabalho de cicatrização de feridas (Martins, 2021, p. 7-8).

Dessa forma, a escrita de Georgina é apresentada logo no início da obra como “situada entre as fronteiras – se é que existem de fato – entre o autobiográfico e a ficção” (Martins, 2021, p. 7-8), alcançando essas duas dimensões, convertendo uma experiência pessoal em matéria literária. Se distanciando de um paratexto editorial estritamente técnico, o texto de Martha

Alkimin é fundamental para a compreensão de que os episódios vivenciados na ficção possuem como base experiências traumáticas no mundo real.

Com relação ao prólogo, já narrado por Suzana, começa com uma epígrafe assinada por um chefe qualquer que dá instruções sobre como fazer macarrão, orientando a não quebrá-lo ao meio, o que era uma orientação exigida por Dionísio. Suzana inicia o prólogo respondendo a uma fala possivelmente de Dionísio, em que ele a ensina a forma correta de cozinhar massa. Ela rebate: “De massa, por muito tempo, Dio, eu só sabia daquela mistura de cimento, pedra e areia que meu pai virava no quintal para terminar de construir a nossa casa [...]” (p. 13). É evidenciada ao leitor a desigualdade social do então casal, que resultava em exigências e imposições, como a mudança de Suzana para a Zona Sul (p. 24-25). Em “Um dândi do subúrbio”, a evocação de Ovídio (“Não sei que divindade haja neste corpo, mas neste corpo há uma divindade”) também retoma a classe social de Dionísio, considerando-o um dândi, natural de um meio elitizado que entra em contraste com o espaço do subúrbio, ou seja, à vida popular de Suzana.

Já em “Muito mais que cocaína”, a nova epígrafe de Ovídio (“Também as lágrimas são úteis; com lágrimas, comoverás diamantes”) relaciona o excesso e o vício não apenas às drogas, mas também ao desgaste emocional gerado em Suzana pelo vício do então ex-marido. Essa tensão emocional persiste em “Mercúrio retrógrado”, em que há o diálogo entre a epígrafe de Borges sobre mitologia e a crença de Dionísio na astrologia. Por fim, em “Via Ápia”, a epígrafe de Dante (“abandonai todas as esperanças, vós que aqui entrais”) é resultado do colapso da relação, que entra em um declínio progressivo. Assim, a autora se utiliza da disposição estrutural dos capítulos e da intertextualidade das epígrafes como camadas adicionais de sentido.

Outro aspecto metanarrativo é o conflito da autora sobre o que pode ou não ser dito e/ou que se pode ter uma resposta e os silêncios que atravessam a obra. Um exemplo é a ênfase que Suzana dá ao fato de Dionísio estar morto, como se fosse atravessada pela impossibilidade da resposta do outro: “Nada disso tem mais importância porque você está morto” (p.15); “mais difícil do que conviver com seus silêncios, era suportar seu mau humor, coisa que também nunca entendi, tampouco entenderei, porque agora você está morto” (p. 23); “mas agora não adianta mais, porque você está morto e eu amargo o arrependimento de nunca ter perguntado como quem desejasse mesmo a resposta: ‘Você está usando cocaína, Dio?’” (p. 35); “não adiantava mais as saídas intempestivas de casa com as portas batendo. Nem as juras de amor e o sexo bom depois das brigas, porque você está morto” (p. 42); e “Nunca mais nada, porque

você está morto”(p. 43). Nota-se até mesmo ao ato de quebrar o macarrão, atrelado ao título da obra:

Jamais poderia imaginar que um simples macarrão quebrado na panela de água fervente provocasse recordações tão reveladoras, muito mais do que as que eu conseguiria nas dolorosas sessões de terapia, depois que você morreu, Dio (Martins, 2021, p. 21).

Por fim, nota-se um movimento da narrativa marcado por quebras e descontinuidades, que flui de acordo com os pensamentos de Suzana. Um exemplo é o momento em que a narradora-personagem relata sobre a dificuldade em compreender o comportamento do então marido de guardar revistas pornográficas/eróticas no banheiro, mesmo sabendo que seus filhos, crianças, poderiam lê-las. Todavia, ao concluir esse raciocínio, a narrativa toma outro rumo:

No entanto, o meu maior tormento mesmo foi não saber a causa de sua morte, Dio. Eu nunca soube lidar com o inexplicável, com o mistério, com a fatalidade. “Pelo hemograma é muito provável que seja uma leucemia mieloide aguda, mas não temos certeza ainda. Descartamos HIV, Dengue hemorrágica e Leptospirose [...]” (Martins, 2021, p. 37).

Ao interromper e começar a apresentar outras lembranças, a narradora-personagem parece, por assim dizer, mostrar ao leitor que a memória e o relato não são contínuos, mas cheios de recortes e reconstruções.

## CONCLUSÃO

Ao longo dos dois anos de pesquisa, o título desta dissertação foi alterado e reformulado algumas vezes, na tentativa de responder sua pergunta de partida, ou seja, quais foram as estratégias e recursos narrativos as escritoras Belén López Peiró e Georgina Martins mobilizaram a quebra do autossilenciamento por meio da escrita e de um passado traumático marcado por ecos da violência doméstica e do abuso infantil. Ao optarmos por *escritos de mulheres*, partimos do pressuposto de que a análise se concentra exclusivamente em duas obras específicas *sobre o sofrimento*, no qual buscamos englobar os relatos de abusos e violências vivenciados pelas narradoras a partir do aspecto em comum. A dor física e emocional como resultado de negligências, manipulações e invisibilidade acompanha o testemunho das autoras, por mais que abranjam diferentes esferas sociais, etárias e culturais.

Já o subtítulo, a luta contra o *silenciamento* e o *apagamento*, remete aos dois conceitos amplamente discutidos nesta dissertação. Como mencionadas anteriormente, as noções de *sileo* e *taceo* propostas por Jacques Lacan (1967) e Roland Barthes (1978), definem *taceo* como a dimensão do silêncio da palavra não-dita, enquanto *sileo* retrataria uma forma de apagamento. Dessa forma, a *luta* estaria atrelada ao enfrentamento à invisibilidade e exclusão de vozes femininas de denúncia na esfera pública e literária e das tentativas de negar, distorcer ou apagar essas experiências do registro histórico e cultural.

Em um primeiro momento, resenhamos, por uma perspectiva crítica, as duas obras contemporâneas, objetos de nosso estudo. *Por que você voltava todo verão?* (2021), de Belén López Peiró, constrói uma narrativa fragmentada que expõe a violência sexual no âmbito familiar, reunindo vozes de terceiros para compor o retrato de uma experiência traumática. Ao fazê-lo, revela as barreiras enfrentadas pelas vítimas na busca por justiça. Já *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), de Georgina Martins, apresenta uma ficção com traços autobiográficos, na qual Suzana revisita sua relação conjugal com Dionísio, permeada por comportamentos abusivos e violência psicológica. O romance desvenda a opressão sutil e persistente de um casamento que, por meio da violência psicológica, oculta uma realidade agressiva. Ambas as obras oferecem perspectivas essenciais para compreender as múltiplas formas da violência e suas marcas na vida das mulheres, discutindo realidades frequentemente silenciadas.

Nesta dissertação, partimos do pressuposto que as autoras das referidas obras tenham optado por, estrategicamente, estabelecer uma narrativa não linear, em termos cronológicos, do ponto de vista do seu próprio trauma, servindo-se de uma seleção minuciosa de passagens e

memórias e adotando arranjos como um processo de cura ao confrontar o silêncio em meio ao sofrimento abordado. Nossa premissa era que tal movimento narrativo tivesse significado para ambas o enfrentamento de uma situação traumática que lhes impunha o autossilenciamento.

Notamos, também, a necessidade de apresentar um panorama atual da violência e do abuso contra a mulher, principalmente no que se refere a ocorrências no Brasil e na Argentina (país de origem de Belén López Peiró). Iniciamos o levantamento com os dados sobre a violência intrafamiliar, sendo este o abuso mais comum contra crianças e adolescentes e o mesmo que Belén (2021) é submetida dos 13 aos 16 anos, durante as férias de verão na casa dos tios. Não somente para menores de idade, ressaltamos em seguida que o espaço doméstico é, como comprovado estatisticamente, o lugar mais perigoso para as mulheres, entrelaçando o cenário de Suzana (2021) ao contexto atual. Diante da gravidade e da persistência de casos parecidos – e até semelhantes aos das autoras –, disponibilizamos também as principais organizações de apoio e proteção existentes no para o enfrentamento da violência doméstica.

Em seguida, desenvolvemos um arcabouço teórico sobre o silenciamento, o apagamento e a força dos registros autobiográficos. Para isso, discutimos a narrativa do trauma, a confissão na autobiografia, os conceitos de *sileo* e *taceo* e as consequências do abuso e da violência contra a mulher, articulando passagens das obras com reflexões de teóricas da Psicanálise e da Psicologia. Também exploramos a noção de narrativa autobiográfica, as estratégias de verificação textual e, por fim, destacamos os atos de fingir propostos por Iser (2002) e as noções de ficcionalização apresentadas por Saer (2012).

A metodologia proposta para a dissertação possui cunho qualitativo, visando analisar a obra por meio de uma análise empírica da narrativa. Para isso, adotamos os procedimentos operacionais da Análise Pragmática da Narrativa (APN). Essa metodologia apresenta sínteses introdutórias – muitas vezes guiadas por métodos e análises de diversos autores – que orientam o analista de acordo com os aspectos que pretende privilegiar e como pretende chegar em seu objetivo.

Nas textualidades dos livros *Por que você voltava todo verão?* e *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021) são evocadas lembranças de situações de abusos e violências sofridas por duas mulheres. Diante da aparente estrutura autobiográfica, é possível questionar a peculiaridade da composição dos livros em relação à memória. Considerando a proliferação de discursos em primeira pessoa e de testemunhos de terceiros, podemos retornar à noção de Arfuch (2002, p. 4) sobre espaço biográfico, como a articulação entre os gêneros discursivos, “[...] interligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da

intimidade”. Com relação à presença do espaço biográfico em *Por que você voltava todo verão?* e *Há muitas formas de se fazer macarrão* (2021), é perceptível a pluralidade dos relatos e a interatividade entre eles, por mais específicos e interligados por uma mesma temática que sejam.

Em *Por que você voltava todo verão?* (2021), observa-se a recuperação de documentos oficiais e de depoimentos que, segundo Motta (2007), funcionam como “conexões que faltam e precisam ser trazidas para a compreensão das relações”, pois “recuperam fragmentos anteriores de significação necessários à reconstituição semântica do enredo” (p. 6). Essa estratégia confere à narrativa um caráter de verossimilhança e amplia a densidade interpretativa da memória autobiográfica. Já em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), a apresentação de cartas de Dionísio também se configura como uma escolha narrativa funcional: os trechos selecionados não aparecem de forma aleatória, mas como recurso estratégico que revela episódios de tensão.

Tanto em *Por que você voltava todo verão?* quanto em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021), o ato de fingir por seleção pode ser identificado diante dos textos selecionados para a composição das obras. Recortes das experiências vividas, lembranças que possuem conteúdo forte e inclusão de documentos e cartas específicas que denunciam o descaso e/ou a violência moldam o efeito do texto e constroem a imagem que o sujeito-narrador busca transmitir. Todavia, no que diz respeito ao ato de fingir por combinação, as obras organizam os episódios que as compõem de formas distintas, com ritmos e linguagens próprias. Enquanto em *Por que você voltava todo verão?* (2021) a narradora dispõe um leque argumentativo a favor da denúncia dos abusos sofridos, em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021) Suzana se contenta com a sua retrospectiva dos fatos e com a seleção de cartas trocadas com Dionísio.

Na obra de Georgina, há um prólogo em que é explicada a relação direta entre as ações e vivências de Suzana com a realidade da autora, Georgina, o que reforça a sobreposição e aproximação entre ficção e autobiografia. Esse gesto também aproxima a obra de um desnudamento da ficcionalidade, pois torna explícito ao leitor que a narrativa, embora literária, está ancorada em vivências reais, assumindo-se, portanto, como construção subjetiva e não como verdade documental. Do mesmo modo, *Por que você voltava todo verão?* (2021) também sinaliza sua natureza construída ao articular memórias pessoais e documentos oficiais que evidenciam as estruturas de poder e o silenciamento sofrido. Dito isso, as obras se apresentam

como uma reelaboração do vivido e assumem o pacto ficcional, proposto por Iser, como parte inerente do processo narrativo.

Como conclusão à esta pesquisa, Belén e Georgina utilizaram de suas obras como instrumentos de denúncia e de enfrentamento de seus traumas. Em *Por que você voltava todo verão?* (2021) a não linearidade da narrativa, que é enriquecida por passagens, diálogos – muitas vezes mentais –, reflexões e a exposição de registros documentais e íntimos evidencia o esforço de romper o autossilêncio. Já em *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021) o entrelaço entre ficcionalidade e autobiografia configura em uma tentativa de narrar o trauma por outros mecanismos, distanciando-se do mundo real, mas mantendo o relato que surge da experiência vivida. Diante disso, com a análise das obras apresentadas, ambas atrelam à literatura contemporânea um papel fundamental na reconfiguração da memória e do testemunho.

O modo como as autoras dispõem sua narrativa parece, em termos do jogo enunciativo que constroem, metaforizar suas próprias experiências de medo, abuso e desdém envolvendo familiares próximos. Narrativas de sofrimento que emergem de uma comum decisão de ambas em quebrar o silenciamento que lhes foram direta ou indiretamente imposto. A luta contra o apagamento é também um trabalho de memória que podem levar, por meio de relatos e da autoexposição a um encontro consigo mesmo. Muitas vezes sequer é uma busca de reparação ou de construção de um perdão. Um trabalho da memória que permita lembrar, ressignificar e, de algum modo, superar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTO Lilás: Ministério das Mulheres lança campanha pelo Femicídio Zero. **Gov.br**, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2024/08/agosto-lilas-ministerio-das-mulheres-lanca-campanha-pelo-feminicidio-zero>. Acesso em: 4 mar. 2025.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: mapa do território. In: \_\_\_\_\_. (org.). **O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 35-82.
- BARTHES, Roland. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1978].
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996[1986]. p. 183-191.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CARREIRA, Alessandra Fernandes. O silêncio na psicanálise. **ComCiência**, Campinas, n. 151, 10 set 2013. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/pdf/cci/n151/11.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2024.
- CONHEÇA as 12 novas ações do governo pelo enfrentamento ao abuso e à exploração de crianças e adolescentes. **Gov.br**, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/maio/conheca-as-12-novas-aco-es-do-governo-pelo-enfrentamento-ao-abuso-e-exploracao-de-criancas-e-adolescentes>. Acesso em: 4 mar. 2025.
- DIONÍSIO. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/dionisio/>. Acesso em: 15 ago. 2025.
- DIONISO. **História do Mundo**. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/grega/dioniso.htm>. Acesso em: 9 out. 2024.
- DISQUE 100: denúncias registradas crescem 38% durante o Carnaval de 2024. **Agência Gov**, 2024. Disponível em: <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202402/numero-de-denuncias-registradas-pelo-disque-100-cresce-38-durante-o-carnaval-de-2024>. Acesso em: 4 mar. 2025.
- FAGUNDEZ, Ingrid. Bate-bola com Ingrid Fagundez. **Caixa de Fósforo** (site da Editora Fósforo), 11 jul. 2025. Disponível em: <https://caixade.fosforoeditora.com.br/2025/07/11/bate-bola-com-ingrid-fagundez/>. Acesso em: 25 ago. 2025.
- FALEIROS, Vicente de Paula. Abuso Sexual de Crianças e Adolescentes: Trama, Drama e Trauma. **Serviço Social & Saúde**, Campinas, v. 2, n. 2, p. 65-82, 2003. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/sss/article/view/8636441>. Acesso em: 08 abr. 2024.

FAVERO, Ana Beatriz.; RUDGE, Ana Maria. Trauma e desmentido. **Psychologica**, [S. l.], n. 50, p. 169- 180, 2009. Disponível em: [https://impactum-journals.uc.pt/psychologica/article/view/1647-8606\\_50\\_8](https://impactum-journals.uc.pt/psychologica/article/view/1647-8606_50_8). Acesso em: 08 abr. 2024.

FEMINICÍDIOS em 2023: Estimativas Globais de Femicídios por Parceiro Íntimo ou Membro da Família. **ONU Brasil**, 2024. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/284409-femic%C3%ADdios-em-2023-estimativas-globais-de-femic%C3%ADdios-por-parceiro-%C3%ADntimo-ou-membro-da>. Acesso em: 4 mar. 2025.

FERENCZI, Sándor. Reflexões sobre o trauma. In: FERENCZI, S. **Psicanálise IV**, São Paulo: Martins Fontes, 1992[1934], p. 109-117.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar. In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da Clínica Psicanalítica (Obras Incompletas)**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017[1914], p. 151-164.

HURTADO, Marlon; TIOSSI, Vanieller; QUEIROZ, Áureo. Femicídio: Uma Análise à Luz da Lei Maria da Penha. **Âmbito Jurídico**, 2021. Disponível em: <https://ambitojuridico.com.br/femicidio-uma-analise-a-luz-da-lei-maria-da-penha/>. Acesso em: 4 mar. 2025.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-984.

LACAN, Jacques. **La logique du fantasme**. Paris: SEUIL, 2023[1967].

LACAN, Jacques. **Problemas cruciais para a psicanálise**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2006[1964].

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. (org.). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13- 47.

MARTINS, Georgina. **Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades**. 1. ed. São Paulo: Editora Patuá, 2021.

MARTINS, Marcelo. Maioria dos casos de violência contra crianças no Brasil ocorrem no ambiente doméstico. **Childfund Brasil**, 2024. Disponível em: <https://childfundbrasil.org.br/maioria-dos-casos-de-violencia-contra-criancas-no-brasil-ocorrem-no-ambiente-domestico>. Acesso em: 4 mar. 2025.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia (orgs.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 143-167.

NOSSA atuação. **TamoJuntas**, 2020. Disponível em: <https://tamojuntas.org.br/nossa-atuacao/>. Acesso em: 4 mar. 2025.

O INSTITUTO Maria da Penha. **IMP**. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-somos.html>. Acesso em: 4 mar. 2025.

OLHE mais de perto. **Childhood**, 2025. Disponível em: <https://www.childhood.org.br/olhe-mais-de-perto/>. Acesso em: 4 mar. 2025.

PAINEL do disque 180. **Gov.br**. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/denuncie-violencia-contra-a-mulher/violencia-contra-a-mulher>. Acesso em: 4 mar. 2025.

PASSARINHO, Margarida Consolado Barata Tavares. **O fenômeno do abuso sexual de crianças: O abusador intrafamiliar e o extrafamiliar**. Tese (Mestrado em Psicocriminologia) – ISPA Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida. Lisboa, p. 1-25, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/4547>. Acesso em: 09 jan. 2025.

PEIRÓ, Belén López. **Por que você voltava todo verão?** 1. ed. São Paulo: Elefante, 2021.

PEIRÓ, Belén López. **Por qué volvías cada verano**. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Madreselva, 2018.

PEKARSKY, Alicia R. Considerações gerais sobre o abuso e negligência infantil. **Manual MSD Versão Saúde para a Família**, 2020. Disponível em: <https://www.msmanuals.com/pt-br/casa/problemas-de-sa%C3%BAde-infantil/abuso-e-neglig%C3%AAncia-infantil/considera%C3%A7%C3%B5es-gerais-sobre-o-abuso-e-neglig%C3%AAncia-infantil>. Acesso em: 22 nov. 2024.

PIERRON, Jean Philippe. Testemunho e linguagem. In: PIERRON, Jean Philippe. **Transmissão: uma filosofia do testemunho**. 1. ed. São Paulo: Editora Loyola, 2010, p. 33-57.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, jul. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/14520>. Acesso em: 27 jun. 2025.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. Literatura e trauma. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 135–153, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943/11399>. Acesso em: 5 mar. 2024.

SILVA, L. L. da; COELHO, E. B. S.; CAPONI, S. N. C. de. Violência silenciosa: violência psicológica como condição da violência física doméstica. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v. 11, n. 21, p.93-103, jan./abr. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/9SG5zGMVt4VFDZtzbX97MkP/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 4 mar. 2025.

SUZANA. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/suzana/>. Acesso em: 15 ago. 2025.

TANATOS o deus da morte na mitologia grega. **HistoriaBlog**. Disponível em: <https://historiablog.org/2023/11/02/tanatos-o-deus-da-morte-na-mitologia-grega/>. Acesso em: 9 mar. 2025.

VIOLENCIA y abuso. **Argentina.gob.ar**. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/tema/violenciayabuso>. Acesso em: 4 mar. 2025.

**APÊNDICE A – Entrevista com Belén López Peiró, autora de *Por que você voltava todo verão?* (2021) [PT - TRADUÇÃO]**

**1. Em termos narrativos, como você classificaria *Por qué volvías cada verano* (2018)? Pode ser classificado como uma reportagem? Um livro autobiográfico? Ou você o percebe de outro modo?**

R.: Gosto de pensar *Por qué volvías cada verano* como parte da tradição não-ficcional argentina e latino-americana, onde a narrativa sempre teve o cunho da denúncia, com uma importante implicação política e social.

**2. Em que momento você decidiu que deveria narrar sua experiência por meio de um livro?**

R.: Senti isso na oficina de redação que estava fazendo com Gabriela Cabezón Cámara. Primeiro, porque prezava pela qualidade do texto antes do conteúdo. Ela me via como uma boa escritora e não como uma vítima, e sentia que isso me fortalecia. E, por outro lado, porque conforme escrevi o texto e ele circulou na oficina e outros espaços de leitura, fui percebendo como ele impactou outras mulheres e gerou um movimento que, até hoje, acho difícil mensurar.

**3. O livro reúne diversos tipos de narrativas: há a presença de narradores, da voz da autora conversando consigo mesma, além de documentos oficiais e passagens de memórias. A polifonia transmite quais efeitos ao leitor, em termos da construção da ideia principal?**

R.: Acho que a polifonia é um excelente recurso para mostrar diferentes olhares sobre um mesmo acontecimento, bem como, neste caso, para deixar falar aqueles personagens, que podem ter voz própria, com o mínimo de condicionamento de minha parte (embora, como narrador, minha seleção e subjetividade estejam sempre em jogo). A polifonia enriquece a história. Isso o torna mais palpável e transparente para o leitor. E permite que você não apenas se identifique com a história da vítima. Você poderia muito bem ser o irmão, o amigo, a mãe, a tia.

**4. Na obra, as memórias são apresentadas de uma forma não-linear. Qual é a ideia que busca ser transmitida ao não seguir uma ordem cronológica dos acontecimentos?**

R.: A ideia era mostrar como a cabeça é um quebra-cabeça e, ainda, a mais nebulosa que existe quando você tenta reconstruir a história do abuso. Os fatos que são apagados. A falta de precisão. As vozes que falam ao seu redor etc.

**5. No livro, há a exposição da situação de negligência e descaso por parte das instituições familiar, médica e jurídica diante do seu testemunho. Para você, qual seria a maior dificuldade para as pessoas vítimas de abuso em relatar sobre a violência?**

R.: Acho que a maior dificuldade é não entender que pode haver mais de um reparo. Essa reparação não se consegue apenas indo ao tribunal e obtendo uma sentença, uma punição para o agressor. Também pode haver outros tipos de reparos ou processos de cura, como você quiser chamar. E, assim como a justiça tem que ser atualizada, as demais instituições também. E pensar em outras possibilidades e tornar o sistema mais ágil para todos.

**6. Quais as consequências em termos de vida pessoal/familiar de você ter decidido escrever sobre o abuso que sofreu dentro de sua própria família?**

R.: A verdade é que as consequências foram positivas. Para minha família mais próxima, não foi fácil ler o livro, houve até raiva, mas acho que foi a coisa mais honesta que eu poderia ter feito. E que, graças a isso, pudemos rever parte da nossa história, aceitar os erros e seguir em frente mais unidos do que nunca, por exemplo, como é o caso do meu relacionamento com minha mãe.

**7. No final do livro, o leitor entende que o processo judicial não foi concluído. Para você, a publicação do livro foi uma forma de efetivar a denúncia não oficializada na justiça?**

R.: Para mim, o livro foi a forma que encontrei de fazer justiça. Escrever, dar a conhecer a minha história, poder me sentir acompanhada e acompanhar outras mulheres que passaram pelo mesmo que eu. Não queria que minha justiça dependesse da decisão de um juiz. O livro me deu isso: autonomia.

**8. Durante a leitura do livro, há passagens que apontam para diversas tentativas de silenciamento do seu testemunho. É possível considerar o livro como uma tentativa de rompimento do autossilenciamento?**

R.: O livro rompe com o meu silêncio, mas também com o silêncio dos outros, que é o mais grave. E não se trata apenas da minha família. É o silêncio de toda a sociedade que tenta calar quem denuncia para continuar no conforto.

**9. Na descrição sobre a autora, você menciona a atuação no coletivo Ni Una Menos. Essa dimensão de apoio coletivo contribui para dar voz e visibilidade ao seu testemunho?**

R.: Sem dúvidas. Sair e sentir que você não a única que foi abusada, que isso aconteceu com muitas outras e que você pode compartilhar experiências, formas de lutar. Tudo isso é importante.

**APÊNDICE B – Entrevista com Georgina Martins, autora de *Há muitas formas de se fazer macarrão e outras brutalidades* (2021)**

**1. Em termos narrativos, como você classificaria *Há muitas formas de se fazer macarrão* (2021)? Seria um livro autobiográfico com traços de ficção, ou uma ficção com traços autobiográficos? Ou você o enxerga de outro modo?**

R.: Penso que se trata de autoficção, uma ficção autobiográfica, porque nele não reproduzi a realidade como foi, a transformei em ficção.

**2. Por que optou por dar voz à personagem Suzana, e não escrever diretamente como Georgina?**

R.: Talvez para parecer mais ficção, ficar nesse meio de caminho, dúbio.

**3. O livro combina a narrativa de Suzana com registros documentais, como cartas. Que efeitos essa junção entre ficção e documento pode provocar no leitor, em relação à construção da ideia central da obra?**

R.: Vendo como leitora e não escritora, acho que as cartas também promovem dúvidas para quem não me conhece e não sabe como o livro foi escrito. O leitor pode pensar que as cartas são inventadas, mas também podem achar que são documentos reais, e isso não importa muito, desde que o texto o provoque.

**4. A obra apresenta memórias de forma não linear. Qual a intenção ou significado de adotar essa estrutura, em vez de uma ordem cronológica dos acontecimentos?**

R.: Na verdade não foi intencional, foi se fazendo assim, como são nossas memórias. Não rememoramos em ordem cronológica.

**5. No livro, há a exposição de negligência, descaso e violência psicológica por parte de Dionísio, segundo o testemunho de Suzana. Na sua visão, qual é a maior dificuldade para pessoas vítimas de abuso ao relatarem a violência sofrida?**

R.: Na minha opinião o que faz muitas mulheres não relatarem a violência, o abuso, é o medo de perder o outro, medo do abandono, de não saber se vai aguentar viver sem o outro. Muitas vezes há um pacto invisível entre os casais que faz com que um seja vítima e o outro algoz. Eu vivi isso.

**6. Quais foram as principais consequências pessoais ou familiares da sua decisão de escrever sobre a violência vivida dentro de casa?**

R.: Tive total apoio dos meus filhos, eles não leram o livro porque não quiseram ler, mas deram muita força para eu publicar.

**7. No final do livro, percebe-se que, apesar da violência, Suzana ainda expressa uma pendência emocional, afirmando sentir falta de Dionísio. Isso pode ser lido como um sinal das consequências emocionais do abuso, que continuam a afetá-la. Nesse sentido, você considera que a publicação da obra funciona também como uma forma de denúncia, ao mesmo tempo em que revela essas marcas persistentes?**

R.: Funciona mais como um desabafo, um grito do que ficou entalado na garganta durante tanto tempo. Mas a Suzana o amava, e como eu disse, vivi esse pacto sinistro entre vítima e algoz. Muitas vezes acho que há um prazer nesse jogo, que parte de desejos inconscientes. É muito difícil julgar essas relações abusivas, nunca é de mão única.

**8. Ao longo da narrativa, aparecem várias tentativas de silenciamento e invalidação do testemunho de Suzana por parte de Dionísio. Podemos entender o livro como uma tentativa de romper com o autossilenciamento?**

R.: Sim, totalmente, escrevi para desabafar, foi catártico. Só depois de o livro escrito é que consegui me livrar do peso da relação.

**APÊNDICE C – Entrevista com Belén López Peiró, autora de *Por que você voltava todo verão?* (2021) [ES-AR]**

**1. En términos narrativos, ¿Cómo clasificaría "Por qué volvías cada verano" (2018)? ¿Se puede clasificar como un reportaje? ¿Un libro autobiográfico? ¿O lo entiendes de otra manera?**

R.: Me gusta pensar Por qué volvías cada verano como parte de la tradición de la no ficción argentina y latinoamericana, ahí donde la narrativa tuvo siempre la impronta de la denuncia, con una implicancia política y social importante.

**2. ¿En qué momento decidió que debía narrar su experiencia a través de un libro?**

R.: Lo sentí en el taller de escritura que hacía con Gabriela Cabezón Cámara. Primero porque ella valoró la calidad del texto, antes que el contenido. Me vio como buena escritora y no como víctima, y sentía que eso me empoderaba. Y por otra parte porque a medida que escribía el texto y circulaba en el taller y otros espacios de lectura, notaba cómo el texto repercutía en otras mujeres, generaba un movimiento que hasta el día de hoy me cuesta dimensionar.

**3. El libro reúne diferentes tipos de narraciones: hay narradores, la voz de la autora hablando consigo misma, así como documentos oficiales y pasajes de recuerdos. ¿Qué efectos transmite la polifonía al lector en cuanto a la construcción de la idea principal?**

R.: Creo que la polifonía es un excelente recurso para mostrar distintas perspectivas sobre un mismo hecho, así como también en este caso para dejar hablar a esos personajes, que puedan tener su propia voz, con la menor cantidad de condicionamientos de mi parte (aunque como narradora siempre esté en juego mi selección y subjetividad). La polifonía enriquece la historia. La vuelve más palpable y transparente para el lector. Y permite que no solo te identifiques con la historia de la víctima. Bien podrías ser el hermano la amiga la madre la tía.

**4. En la obra, los recuerdos se presentan de forma no lineal. ¿Cuál es la idea que se pretende transmitir al no seguir un orden cronológico de los acontecimientos?**

R.: La idea era mostrar cómo la cabeza es un rompecabezas y más aún la nebulosa que existe cuando intentas reconstruir la historia de un abuso. Los hechos que se borran. La falta de precisión. Las voces que hablan alrededor. Etc.

**5. En el libro, se expone una situación de negligencia y desatención por parte de las instituciones familiares, médicas y jurídicas en relación con su testimonio. Para usted, ¿cuál sería la mayor dificultad para que las víctimas de malos tratos denuncien la violencia?**

R.: La mayor dificultad creo que es no entender que puede haber más de una reparación. Que la reparación no se consigue solo yendo a la justicia y consiguiendo una pena, un castigo para el agresor. También puede haber otro tipo de reparaciones o formas de sanar, cómo quieran llamarle. Y así como la justicia tiene que aggiornarse, las demás instituciones también. Y pensar otras posibilidades y volver el sistema más ágil para todas.

**6. ¿Cuáles son las consecuencias en términos de su vida personal/familiar de haber decidido escribir sobre el abuso que sufrió dentro de su propia familia?**

R.: La verdad es que las consecuencias fueron positivas. Para mi familia más íntima no fue sencillo leer el libro, hubo enojos incluso, pero creo que fue lo más honesto que pude haber hecho. Y que gracias a eso pudimos revisar parte de nuestra historia, aceptar errores y seguir adelante más unidas que nunca, por ejemplo como es el caso de mi relación con mi madre.

**7. Al final del libro, el lector entiende que el proceso legal no ha concluido. Para usted, ¿la publicación del libro fue una forma de hacer efectiva la denuncia extraoficial en los tribunales?**

R.: Para mí el libro fue la forma que yo encontré de hacer justicia. Escribir, que se sepa mi historia, poder sentirme acompañada y acompañar a otras mujeres que estaban atravesando lo mismo que yo. No quería que mi justicia dependa de la decisión de un juez. El libro me dio eso: la posibilidad de dominio.

**8. Al leer el libro, hay pasajes que señalan varios intentos de silenciar su testimonio. ¿Es posible considerar el libro como un intento de romper el auto-silencio?**

R.: El libro rompe con mi silencio pero también con el silencio de los otros, que es el más grave. Y que no tiene que ver solo con mi familia. Es el silencio de la sociedad toda que intenta acallar a quienes denuncian para seguir en la comodidad.

**9. En la descripción del autor, mencionas al colectivo Ni Una Menos. ¿Contribuye esta dimensión de apoyo colectivo a dar voz y visibilidad a su testimonio?**

R.: Sin dudas. Salir a la calle y sentir que no sos la única que fue abusada, que les pasó a muchas otras más, que se pueden compartir experiencias, formas de luchar. Todo eso es importante.