

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

Karissa Gomes Esteves Antunes

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: Narrativas de violência e trauma em “A
menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, e “A cabeleireira”, de Inês Pedrosa

Belo Horizonte
2024

Karissa Gomes Esteves Antunes

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: Narrativas de violência e trauma em “A menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, e “A cabeleireira”, de Inês Pedrosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Priscila Campolina de Sá Campello

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

A636l Antunes, Karissa Gomes Esteves
Literatura de autoria feminina: narrativas de violência e trauma em “A menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, e “A cabeleireira”, de Inês Pedrosa / Karissa Gomes Esteves Antunes. Belo Horizonte, 2024.
98 f.

Orientadora: Priscila Campolina de Sá Campello
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Carvalho, Maria Judite de, 1921- -A menina Arminda - Crítica e interpretação. 2. Pedrosa, Inês, 1962- - A cabeleireira - Crítica e interpretação. 3. Literatura portuguesa - Escritoras. 4. Literatura - Escritoras. 5. Relações de gênero. 6. Violência contra as mulheres. 7. Violência na literatura - Mulheres. 8. Trauma psíquico. I. Campello, Priscila Campolina de Sá. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.09

Karissa Gomes Esteves Antunes

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: Narrativas de violência e trauma em “A menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, e “A cabeleireira”, de Inês Pedrosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof.^a Dra. Priscila Campolina de Sá Campello - PUC Minas (Orientadora)

Prof.^a Dra. Maria do Rosário Alves Pereira - CEFET-MG (Banca Examinadora)

Prof.^a Dra. Denise Borille de Abreu - PUC Minas Virtual/IEC (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 25 de outubro de 2024

Dedico esta dissertação aos meus pais, Robson e Neusa, que, debaixo de muito sol, fizeram-me chegar até aqui, na sombra.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela graça e pela perseverança nos momentos difíceis.

À minha orientadora, Priscila, pela sua orientação extremamente dedicada e atenciosa durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu esposo, Henrique, pelo apoio incondicional e por ouvir minhas ideias sobre esta pesquisa.

Ao meu irmão, Kaio, por sua gentileza e por estar sempre disposto a me ajudar.

À minha amada família, que me ensinou a reconhecer, em cada um de vocês, a força que agora também carrego em mim.

Aos meus professores e colegas da graduação e do mestrado, que sempre me ajudaram com toda a paciência possível – lembrarei sempre de cada um.

À Denise e à Maria do Rosário, minha estimada banca, por sua generosidade na leitura e pelas considerações tão enriquecedoras.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pela bolsa de estudos do mestrado na PUCMINAS.

Às mulheres que lutaram, e ainda lutam, para que mulheres como eu possam trilhar o caminho do conhecimento. Sem vocês, talvez eu jamais tivesse o privilégio de concluir esta pesquisa e somar forças na busca por um mundo onde a igualdade entre os gêneros seja realidade.

RESUMO

Situando-se no quadro de estudos literários, esta dissertação analisa os contos “A cabeleireira”, de Inês Pedrosa, e “A menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, a partir de uma abordagem comparativa que analisa a representação da violência e do trauma na literatura de autoria feminina portuguesa. O estudo explora como essas narrativas literárias revelam as marcas do trauma nas personagens, ao mesmo tempo em que refletem criticamente os contextos sociais e culturais em que estão inseridas. Com base em teorias de gênero e estudos sobre trauma e violência, a pesquisa discute como as autoras abordam as consequências psicológicas e sociais da violência de gênero, utilizando a literatura como espaço de denúncia e resistência.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina; violência de gênero; trauma; literatura portuguesa.

ABSTRACT

Situated within the framework of literary studies, this dissertation analyzes the short stories “A cabeleireira”, by Inês Pedrosa, and “A menina Arminda”, by Maria Judite de Carvalho, from a comparative approach that examines the representation of violence and trauma in Portuguese women’s writing. The study explores how these literary narratives reveal the marks of trauma on the characters, while at the same time critically reflect the social and cultural contexts in which they are inserted. Based on gender theories and studies on trauma and violence, this research discusses how female authors address the psychological and social consequences of gender violence, using literature as a space for denunciation and resistance.

Keywords: Women's writing; gender violence; trauma; Portuguese literature.

SUMÁRIO

1	LITERATURA E SOCIEDADE: NARRATIVAS FEMININAS DE AUTORIA LUSÓFONA.....	9
1.1	Gênero e representação na literatura de autoria feminina.....	12
1.2	Literatura de autoria feminina em Portugal.....	17
2	FERIDAS INVISÍVEIS: VIOLÊNCIA, TRAUMA E ABUSO SEXUAL.....	24
2.1	A violência de gênero.....	24
2.2	O trauma psicológico e o abuso sexual.....	30
2.3	Narrativas impossíveis, mas necessárias: a ficção de trauma.....	38
3	DOIS CONTOS, DUAS VOZES.....	42
3.1	Vozes femininas: “A cabeleireira”, conto português de Inês Pedrosa.....	42
3.2	Violência e trauma em “A cabeleireira”.....	45
3.3	Vozes femininas: “A menina Arminda”, conto português de Maria Judite de Carvalho.....	61
3.4	Violência e trauma em “A menina Arminda”.....	66
4	MULHERES LUSÓFONAS: VOZES FEMININAS EM DIÁLOGO.....	79
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
	REFERÊNCIAS.....	92

1 LITERATURA E SOCIEDADE: NARRATIVAS FEMININAS DE AUTORIA LUSÓFONA

A relação entre literatura e sociedade é um campo vasto e dinâmico de estudo que revela a profundidade com que as narrativas literárias podem influenciar e refletir as estruturas sociais, culturais e históricas. A literatura, como forma de arte e expressão humana, não existe em um vácuo – ela é tanto produto quanto produtora de contextos sociais.

Existem muitos modos diferentes de falar sobre a sociedade, dentre eles, a arte ocupa um papel essencial, “pois se na ciência encontramos os conteúdos brutos, na arte encontramos as formas; se a ciência nos oferece fatos e suas correlações, a arte nos oferece almas e destinos”¹ (TRESOLDI, 2015, p. 33), ou seja, a arte como parte constitutiva do mundo nos possibilita conhecer as relações sociais e o desenvolvimento da sociedade, tendo como base as análises que se debruçam sobre as formas estéticas, a possibilidade de compreender, conjuntamente, arte e sociedade (TRESOLDI, 2015). Com o intuito de explorar, de maneira breve, essa relação entre arte e o meio social, esse capítulo tomará a literatura e a crítica literária como formas de se falar sobre a sociedade e, em especial, sobre a experiência portuguesa pela perspectiva da escrita de autoria feminina.

No tocante à literatura, Antonio Candido (2006), ao traçar um panorama sobre as possíveis influências do meio sobre a obra, admite que hoje essa perspectiva é evidente, no entanto, esta tese remonta ao século XVIII, quando Madame de Staël, na França, “formulou e esboçou sistematicamente a verdade que a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2006, p. 28). Desde essa época, “a análise dos fenômenos literários e do processo social enfrentou sérios problemas no campo do método, já que se questionava ora em que medida a arte era expressão da sociedade, ora em que sentido a obra era social” (TRESOLDI, 2015, p. 34). Essas questões tiveram pouca relevância para a compreensão da complexa relação entre o estudo da arte e da sociedade, pois refletiam uma posição tradicional “que se limita ao exame dos conteúdos brutos, procurando esse conteúdo na sociedade e nas obras” (TRESOLDI, 2015, p. 34). Candido defende que o ponto de partida está na configuração da obra, ou seja, na análise da forma. Isso porque, conforme Lukács (1974 *apud* TRESOLDI, 2015, p. 34), “A forma é o que há de social na literatura, uma vez que ela trabalha os conteúdos históricos e os organiza, sendo infletida por eles”. Nesse sentido, o estudo das formas literárias não pode ser separado do

¹ Conforme recorta o jovem Lukács (1974, p.14 *apud* TRESOLDI, 2015, p. 33): “en science les contenus agissent sur nous, en art les formes; la science nous présente des faits et leurs enchaînements, l’art des âmes et des destins”.

contexto histórico e social em que surgiu. Isso é fundamental para uma análise dialética, que se preocupa com a interação entre diferentes elementos e a dinâmica das mudanças históricas e sociais.

A análise da relação entre literatura e sociedade atravessa as ideias de diversos autores, desde Hegel em *Cursos sobre Estética*, que observa a arte, incluindo a literatura, como uma manifestação do espírito humano e um meio pelo qual a sociedade pode entender e expressar sua realidade e suas contradições. Esse pensamento influenciou os trabalhos de Lukács, que também considerava a arte, especialmente a literatura, como um veículo para comunicar a experiência humana e representar os processos sociais em curso (TRESOLDI, 2015). Outrossim, as reflexões de Lukács a respeito da relação entre literatura e sociedade foram consideradas por Antonio Candido, que argumenta que a literatura não apenas reflete, mas também participa ativamente das dinâmicas sociais (CANDIDO, 2006).

A reflexão de que partimos para a elaboração deste capítulo foi expressa por Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, onde o autor indaga não mais se existe influência do meio sobre a obra, mas “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?”, e não obstante, “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (CANDIDO, 2006, p. 28). Ele sugere que, embora essas questões tenham suas raízes no século XVIII, foi no século XIX que elas começaram a ser exploradas, ainda que superficialmente, em duas abordagens principais: i. “avaliar em que medida certa forma de arte ou certa obra correspondem à realidade”; ii. “analisar o conteúdo social das obras” (CANDIDO, 2006, p. 30 *apud* DIAS, 2023). O crítico, alcançando a contemporaneidade, elucida que,

Para o sociólogo moderno, ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (Candido, 2006, p. 30 *apud* Dias, 2023, p. 37).

Segundo Candido, uma abordagem é avaliar como a arte ou a obra reflete a realidade. Cabe acrescentar que a literatura de autoria feminina frequentemente reflete as realidades sociais e culturais das mulheres, incluindo experiências de violência e trauma. No contexto da literatura feminina, isso significa que essas obras podem ilustrar e criticar as condições sociais que perpetuam a violência contra as mulheres, fornecendo uma representação crítica

dessas realidades. Candido² sugere, ainda, que a arte influencia a sociedade ao possibilitar a modificação da conduta e da concepção de mundo dos indivíduos. De maneira análoga, observa-se que a literatura de autoria feminina, ao abordar a violência, pode ter um impacto significativo sobre o público, provocando reflexões e discussões sobre as questões de gênero e violência. Essas obras têm o potencial de desafiar normas sociais, promover a conscientização e inspirar mudanças na percepção e no tratamento da violência contra as mulheres. Ao expor e explorar a violência, contribuem para a desestigmatização de experiências traumáticas e encorajam o diálogo sobre a violência de gênero. Isso se alinha com a perspectiva de Candido de que a arte não apenas reflete, mas também participa ativamente da dinâmica social. A maneira como a violência é tratada e interpretada na literatura feminina está profundamente enraizada nas realidades sociais e culturais. Como uma forma de comunicação expressiva, a arte atravessa o limite das experiências do artista. Assim,

na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como *alguém* para quem se exprime *algo*), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência (Candido, 2006, p. 32, grifo do autor).

Portanto, Candido (2006) sugere que para compreender completamente uma obra de arte, é essencial considerar como ela se utiliza dos elementos culturais comuns e como se ajusta às expectativas do público, englobando todo o processo de comunicação entre artista e espectador. Para o crítico, a função social da literatura “comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (CANDIDO, 2006, p. 53).

Dado que a nossa pesquisa objetiva pensar a violência e o trauma a partir de suas figurações, um tema que lamentavelmente é característico da brutal realidade do mundo, é do nosso interesse, também, apresentar algumas reflexões de autores e pesquisadores acerca das questões propostas por Candido: qual a influência exercida pela obra de arte – em nosso caso, particularmente, pelo texto literário – sobre o meio. Compete-nos considerar as definições estabelecidas por eles para o texto literário. A pesquisadora e romancista brasileira Adriana Facina afirma que a literatura

² Candido, ao abordar a relação entre literatura e sociedade, não se refere especificamente à literatura de autoria feminina ou às questões de violência e gênero. A conexão entre a perspectiva do autor e a análise aqui apresentada reflete uma interpretação minha, que utiliza os conceitos propostos por Candido para pensar a literatura de autoria feminina e suas representações críticas das realidades sociais.

não é espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo. Ela expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas mesmas construtoras dessa experiência. Elas compõem a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam (Facina, 2004, p. 25).

Nesse viés, a pesquisadora e escritora Regina Dalcastagné aponta para o papel da literatura de possibilitar o exercício da alteridade, visto que

Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo [...] Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas (Dalcastagné, 2011, p. 14).

De modo semelhante, o crítico Francês Antoine Compagnon, ao abordar essa questão em *Literatura para quê*, afirma que

[...] a literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (Compagnon, 2012, p.60).

Portanto, a literatura é um caminho significativo para o exercício da alteridade e humanização, pois permite que seus leitores vivenciem experiências diferentes das suas próprias. O ato de ler literatura “permite que cada um responda melhor a sua vocação de ser humano” (TODOROV, 2009, p. 24), desempenhando um papel crucial na formação do indivíduo. Segundo Umberto Eco, a literatura pode não ter uma utilidade prática imediata, mas justifica-se por nos tirar da nossa zona de conforto e nos confrontar com dilemas, inquietações e frustrações, proporcionando-nos uma “educação para o fado” (ECO, 2001, p. 5). Com base nessas considerações, destacamos a relevância dos contos analisados nesta dissertação, bem como a apresentação dos contextos dos quais emergiram e nos quais estão inseridos.

1.1 Gênero e representação na literatura de autoria feminina

A literatura é uma poderosa ferramenta para explorar a subjetividade humana, tanto individual quanto coletiva, pois ela tem a capacidade de revelar e provocar emoções, pensamentos, experiências e perspectivas das pessoas. Embora várias mulheres tenham escrito e publicado³ em um período anterior ao século XX, em número significativamente menor que os homens, muitas de suas obras foram apagadas dos registros, deixando poucos vestígios para a posteridade. A resistência a obras escritas por mulheres fez com que suas vozes e experiências fossem silenciadas durante muito tempo pela cultura (masculina) dominante. Isso pode ser observado no acesso limitado a antologias e coletâneas organizadas por homens, que, em geral, priorizavam autores masculinos e apenas ocasionalmente incluíam contribuições femininas. No entanto, suas publicações frequentemente vinham acompanhadas de desafios, como o uso de pseudônimos ou a necessidade de recorrer a círculos literários específicos para legitimar suas produções.

Historicamente, existe um afastamento das mulheres dos lugares e posições de poder na sociedade. A identidade e o ponto de vista legitimado é o do homem branco, europeu, cristão, pois, como foi naturalizado em sociedades patriarcais, “o sujeito que fala é sempre masculino, na literatura, na lei e na tribuna. A ele são reservados os lugares de destaque, tornando o homem mais visível” (SCHOLZE, 2002, p. 175). Por muito tempo, o lugar reservado à mulher era apenas o espaço doméstico, e isso se reflete nas construções das identidades e representações femininas que, com base em estereótipos de gênero, sujeitaram as mulheres ao espaço do lar e à reprodução, corroborando para a construção da figura feminina como “anjo do lar”⁴. Desde muito novas, as mulheres têm suas aspirações limitadas pelas normas culturais, responsáveis por reforçar papéis tradicionais de gênero. Essas normas começam a se manifestar ainda na infância, por meio de práticas e discursos que diferenciam o que é esperado de meninos e meninas. Enquanto os homens eram/são incentivados a ser independentes e a exercerem papéis de liderança, as mulheres são incentivadas a assumir papéis tradicionais relacionados ao cuidado e à submissão, como exímias donas de casa e mães, sendo incentivadas a comportamentos que enfatizam a delicadeza, a obediência e a dependência.

Essas práticas não apenas limitam as opções e os interesses das meninas, mas também

³ As mulheres que escreviam durante a primeira metade do século XIX publicaram, principalmente, em periódicos, como jornais e revistas, que eram os meios mais acessíveis para a circulação de suas ideias naquele período (BIGUELINI, 2017).

⁴ “O anjo do lar”, em inglês “The Angel in the House”, é o nome de um poema escrito por Coventry Patmore, um poeta inglês do século XIX, sobre o ideal de um casamento feliz, em que a mulher é colocada em um papel doméstico e que, ao seguir as suas ideias engessadas e categóricas, traz a imagem da mulher perfeita.

moldam suas aspirações futuras. Desde cedo, elas internalizam a ideia de que certas profissões e posições de poder não são apropriadas para elas. O resultado é a perpetuação de estereótipos de gênero que dificultam a igualdade de oportunidades. Essa construção social que privilegia o masculino se reflete também na literatura. O cânone literário português é composto majoritariamente por homens brancos, figuras das elites nacionais. Para esta constatação, basta pensarmos nos nomes que aparecem como referências nesse campo: Luís de Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, entre muitos outros. Lia Scholze (2002), ao falar sobre gênero e literatura, destaca que “a literatura sempre foi vigiada e censurada tanto das ordens religiosas como dos movimentos políticos [...] Às mulheres era sempre dito que muita leitura, além de desnecessária, acaba trazendo malefícios” (SCHOLZE, 2002, p. 176). A legitimação desse pensamento reducionista sobre a intelectualidade feminina fez com que as mulheres fossem excluídas da vida política e econômica do país, e buscassem se ocupar de seus papéis como mãe e esposa, restrita ao ambiente doméstico e familiar, fatores que garantiam sua dependência econômica.

Segundo afirma a escritora portuguesa Ana Cristina Silva (2022), a escrita feminina foi, desde os tempos imemoriais até a chegada do século XX nas sociedades ocidentais, “uma maneira de tentar expandir e atribuir um papel às mulheres que não se inscrevesse na visão dominante” (SILVA, 2022, p. 13), ou seja, quando o acesso à leitura era facilitado, estava sempre relacionado ao cuidado e à instrução dos filhos, sempre na intimidade do lar, para que fosse garantida a preservação do “recato familiar e da ordem social” (CANTINHO, 2016). Essa mentalidade profundamente conservadora foi responsável por manter esta visão sobre mulheres por séculos.

Antonio Candido, em seus escritos sobre *Literatura e Sociedade*, afirma que “O externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, interno” (CÂNDIDO, 2006, p. 14). A obra literária deve, então, ser reconhecida como um conjunto de fatores sociais que influenciam sua formação, e que esta também exerce uma influência no meio social. A condição da mulher na sociedade patriarcal, considerada como inferior e invisibilizada, é um fato histórico que esteve/está profundamente arraigado ao meio social, assim, muitas vezes, as próprias mulheres reconheciam a si mesmas com base nesses rótulos. A teórica feminista bell hooks (2018) discorre sobre essa experiência na sociedade patriarcal em sua obra *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, e afirma:

Sabíamos, por experiência própria, que, como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio (hooks, 2018, p. 29).

É dessa forma que essa categoria social tende a ser excluída dos ambientes de autoridade. As mulheres se julgam inferiores, justamente por não se verem representadas nesses papéis, e se veem estacionadas na posição de impotência em que foram colocadas. Dalcastagnè (2011, p. 17) afirma que “aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura”. As mulheres deviam ser “caladas, obscuras, modestas” (SILVA, 2022, p. 15) e não poderiam ocupar o espaço privilegiado da expressão, permanecendo escondidas da história. Nas sociedades patriarcais da primeira metade do século XX, essas expectativas são reforçadas pela mídia, pela educação e pelas interações sociais. Mulheres que tentam romper com esses papéis tradicionais enfrentam resistência e discriminação, tanto no ambiente profissional quanto no pessoal. Essa dinâmica cria barreiras significativas para a ascensão das mulheres a posições de influência e poder, perpetuando a desigualdade de gênero. Como resultado, o silenciamento e a exclusão feminina do campo literário contribuíram para preconceitos e estereótipos que perduram até os dias atuais, como analisa a pesquisadora Lúcia Zolin:

[...] é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam (Zolin, 2005, p. 170).

Em oposição, é na literatura de autoria feminina que esses preconceitos e estereótipos vêm sendo transformados. É importante destacar que, a partir de 1950, a história da literatura feminina portuguesa sofreu transformações significativas devido às mudanças sociais que estavam ocorrendo tanto em Portugal quanto no mundo. Essas mudanças são reflexo dos deslocamentos causados por questões sócio-históricas, econômicas e culturais no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial e do regime salazarista então vigente.

Em contraste com a abordagem canônica, que frequentemente apresenta a figura feminina sob a lente da violência e repressão como partes integrantes das normas sociais patriarcais, a literatura de autoria feminina tem explorado esse tema de uma maneira renovada. No entanto, muitos dos estereótipos constituídos ao longo dos séculos estão ainda

profundamente enraizados no meio social e precisam ser constantemente combatidos. Assim, “Os silêncios cercavam e cercam o patrimônio cultural das mulheres. Cada nova geração precisa refazer os passos e retomar os caminhos” (TELLES, 1992, p. 50). Esses silêncios impõem a cada nova geração o desafio de reconstruir e recuperar essas histórias, traçando os passos e caminhos das mulheres que vieram antes. Portanto, deve haver sempre inconformidade quando determinados grupos desaparecem de uma expressão artística e um esforço para reconhecer e enfrentar os vazios históricos que envolvem a contribuição das mulheres para o patrimônio cultural.

É preciso considerar, então, a importância do movimento feminista na quebra de paradigmas no que se refere às transformações sociais e às conquistas das mulheres. Foi graças aos movimentos feministas que diversos avanços ocorreram, como o direito a frequentar a universidade, a escolher uma profissão, a receber salário e a gerir seu próprio patrimônio. A pesquisadora e escritora Constância Lima Duarte (2003) define o feminismo como “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra opressão e a discriminação contra a mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (DUARTE, 2003, p. 152). Embora a história muitas vezes não reconheça a importância e as contribuições das mulheres em diversas áreas, isso não significa que a história careça de exemplos de mulheres notáveis. Em Portugal, autoras como Ana Plácido, considerada uma mulher à frente de seu tempo, autora do texto “Meditações” (1863), escrito quando Plácido estava presa acusada de adultério (FLORES, 2015); Mariana Alcoforado, autora das *Cartas Portuguesas* (1669) e Gertrudes Margarida de Jesus, que, em 1761 escreveu *Primeira carta apologética em favor e defesa das mulheres* (SILVA, 2022), são alguns desses exemplos. Essas escritoras, que se expuseram à crítica e ao preconceito, podem ser consideradas mulheres feministas ou precursoras do movimento feminista português, pois se atreviam a exercer o pensamento crítico e indicavam o desejo de subversão, deixando de estar ligadas apenas ao ambiente doméstico e se arriscando em um cenário majoritariamente masculino.

Em Portugal, a história do movimento das mulheres está relacionada, de forma intrínseca, ao desenvolvimento político do país, em especial com as transformações ocorridas a partir da metade do século XX. Até o último século, as mulheres escritoras enfrentaram desafios consideráveis para serem publicadas e reconhecidas. A literatura de autoria feminina em Portugal passou por um processo de transformação significativa ao longo desse período e, com o avanço do movimento feminista, as vozes femininas passaram a emergir cada vez mais, com maior força e visibilidade. Autoras como Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria

Teresa Horta e Agustina Bessa-Luís são alguns dos nomes que abriram caminho para uma nova geração de escritoras que abordam questões de gênero, identidade e resistência em suas obras, marcando a transição para uma literatura feminina mais engajada e crítica.

Sabendo que a literatura é um meio de representação da sociedade, entre as questões abordadas pela literatura de autoria feminina, a violência e o trauma são temas cada vez mais recorrentes, refletindo a realidade de muitas mulheres em sociedades patriarcais. Essas narrativas expõem as múltiplas formas de violência — física, psicológica, sexual — que as mulheres enfrentam e os traumas que sucedem essas formas de violência. A representação literária dessas experiências não só reflete o silenciamento das vítimas, mas também desafia os leitores a confrontarem e questionarem as estruturas de poder que perpetuam essas violências.

Essa abordagem da literatura faz parte de um processo de legitimação de identidades, mesmo que estas sejam múltiplas, ao proporcionar uma forma vasta e diversificada de representação da vida humana. Nos contos analisados nesta dissertação, “A menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, e “A cabeleireira”, de Inês Pedrosa, as autoras portuguesas utilizam suas narrativas para explorar as nuances da violência e do trauma, oferecendo uma visão mais aprofundada das consequências dessas experiências na vida das mulheres por meio de personagens complexas e multifacetadas.

É de interesse dessa pesquisa, portanto, perscrutar como a violência e o trauma são representados nos contos portugueses de autoria feminina selecionados. Por meio de breve contextualização histórica e teórica e da análise literária, pretende-se apontar como essas narrativas refletem e criticam as realidades sociais e culturais de suas épocas. Além disso, esta dissertação visa a destacar a importância da literatura de autoria feminina como um meio de resistência e transformação, contribuindo para uma compreensão mais ampla e profunda das experiências das mulheres.

1.2 Literatura de autoria feminina em Portugal

Ao longo da história, a posição da mulher na sociedade portuguesa foi caracterizada por uma evolução complexa e gradual. Durante muito tempo, as mulheres enfrentaram restrições significativas no meio social, como sua marginalização em esferas públicas e a limitação ao acesso à educação formal. Nos séculos XIX e XX, com os avanços sociais e educacionais, as reivindicações das mulheres por educação e maior participação na sociedade ganharam força e ficaram cada vez mais presentes. O regime salazarista, que governou

Portugal por grande parte do século XX, manteve normas conservadoras, mas, apesar disso, também resultou no surgimento de vozes femininas na luta pelos direitos e igualdade.

A trajetória literária da autoria feminina em Portugal reflete as mudanças históricas na posição social das mulheres ao longo do tempo. Nos períodos mais tradicionais, anteriores ao século XX, as mulheres enfrentavam desafios consideráveis para se destacarem na esfera literária devido à sua condição em sociedades patriarcais, à falta de participação na tomada de decisões e às restrições sociais à educação feminina.. Foi apenas no último século que as mulheres finalmente tiveram acesso às universidades e ao mundo literário de maneira mais significativa. No entanto, esse avanço inicial não foi suficiente para que elas ocupassem posições de poder. A maioria dos críticos, editores e acadêmicos ainda era predominantemente formada por homens. Somente a partir da segunda metade do século XX, mais precisamente após a Revolução dos Cravos, é que as autoras portuguesas começaram a alcançar maior visibilidade e autonomia no campo literário e, com o avanço dos direitos das mulheres e a busca por igualdade, grandes autoras emergiram, desafiando normas de gênero e contribuindo para a literatura portuguesa.

Em 1972, em Portugal, são publicadas as *Novas Cartas Portuguesas*, obra de três autoras, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, que questiona o papel da mulher e a condição feminina. As *Novas Cartas Portuguesas* são uma reinterpretação moderna das *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, nascida em 22 de abril de 1649, filha do fidalgo Francisco da Costa Alcoforado e de Dona Leonor Mendes. Ainda criança, foi levada ao Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, onde recebeu uma educação religiosa. O conteúdo das cartas é apaixonado, expressando os sentimentos intensos de Mariana em relação ao oficial francês e revelando um profundo sofrimento pela separação devido às circunstâncias sociais e à decisão da família de Mariana de colocá-la em um convento. As cartas descrevem o amor não correspondido, a angústia da separação e a melancolia da freira.

No século XVII, em Paris, foram publicadas cinco cartas com o título *Lettres de la religieuse portugaise*. Ali encontram-se os infortúnios de uma freira abandonada por um oficial francês, o conde de Chamilly. Ao longo dos anos, surgiram várias polêmicas referentes à autoria desses textos (Ramis; Gautério, 2018, p. 218).

Três séculos depois, as três Marias usam o formato epistolar para abordar temas como a opressão feminina, a censura, a sexualidade e o papel da mulher na sociedade contemporânea portuguesa. As *Novas Cartas Portuguesas* foram publicadas durante um

período de significativa transformação em Portugal, em um ambiente totalmente repressivo, representando uma resistência literária e política contra a ditadura. Esse período foi marcado pela censura, repressão política e limitação das liberdades individuais. Durante grande parte do século XX, Portugal foi governado por uma ditadura autoritária liderada por António de Oliveira Salazar. No Estado Novo, instaurado em 1933, a censura e a repressão à liberdade de expressão eram características proeminentes do regime. Em relação às mulheres durante o período ditatorial, Anne Cova e António Costa Pinto, no artigo “O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa”, alegam que

[...] em nome da “natureza” feminina, as mulheres viram, desta forma, negada pelo Salazarismo a completa igualdade com os homens. A ideia de “natureza” remete para a já antiga querela da natureza contra a cultura, em que o público domina o privado. O Salazarismo permaneceu profundamente enraizado na ideia tradicional de que as mulheres se situam do lado da “natureza” e os homens, implicitamente, do lado da cultura. Desta forma, o Estado Novo manteve-se fiel às mensagens inalteravelmente repetidas, com um intervalo de quarenta anos, pela Igreja Católica, nas encíclicas *Rerum Novarum* (1891) e *Quadragesimo anno* (1931), em que a “natureza” predispôs as mulheres a ficarem em casa a fim de educarem os seus filhos e de se consagrarem as tarefas domésticas. Partindo da constatação de que o homem e a mulher não possuem a mesma forma física, *Rerum Novarum* enunciava: “Existem trabalhos menos adaptados à mulher, que a natureza destina antes aos trabalhos domésticos”. Mensagem semelhante na *Quadragesimo anno*: “É em casa antes de mais, ou nas dependências da casa, e entre as ocupações domésticas, que se encontra o trabalho das mães de família”. A mulher foi concebida para ser mãe, foi a “natureza” que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota a pátria e ocupar-se do “governo doméstico” (Cova; Costa Pinto, 1997, p. 72).

A produção de autoria feminina no período em questão estava articulada entre dois movimentos distintos: “de um lado, a adesão aberta aos princípios formadores do Estado Novo salazarista; e, de outro, a recusa deste e a aderência veemente a uma das principais tendências estético-literárias desse cenário: o Neorrealismo” (VALENTIM, 2020, p. 1019). Nesse contexto, a escolha de alinhar-se com o poder estabelecido poderia proporcionar reconhecimento e espaço para a expressão artística, mesmo que sob as limitações impostas pelo regime ditatorial.

Foi essa a escolha feita por Esther de Lemos, escritora portuguesa pró-Estado Novo. Lemos foi a autora da obra *Dezoito anos*, de 1966, onde sua opção por uma simplicidade narrativa e na composição de seus personagens reflete uma postura de apropriação do que era estabelecido pelos modelos vigentes esperados pelo Estado Novo, para que assim conseguisse “viabilizar, sem grandes dificuldades de recepção, o contato direto com todo o ideário defendido pela política vigente” (VALENTIM, 2020, p. 1023). Apoiada nos pilares “Deus, pátria, família”, trilogia defendida pelo Estado Novo, a obra de Esther de Lemos ecoa os

ideais da nação e, “se essa premissa era esperada dos chamados ‘homens novos’ [...] não menos às mulheres se esperava o bom empenho em papéis que confirmassem com base em sua subalternidade e passiva aceitação, todo o estatuto ideologizado que tais homens sustentariam” (VALENTIM, 2020, p. 1021).

Esther de Lemos, ao escolher essa abordagem, não apenas garantiu a aceitação de sua obra pelos censores e críticos alinhados com o Estado Novo, mas também perpetuou os valores patriarcais e conservadores do regime. O Estado Novo, sob a liderança de Salazar, utilizou a literatura e outras formas de arte como ferramentas de propaganda para consolidar sua ideologia. Escritoras como Esther de Lemos, ao se alinhar com esses valores, contribuíram para a manutenção de uma sociedade estruturada em hierarquias rígidas e papéis de gênero claramente definidos. Tal abordagem literária também tem implicações importantes para a análise da literatura de autoria feminina em Portugal. Enquanto algumas escritoras optaram por subverter as normas e desafiar a opressão patriarcal, outras, como Lemos, escolheram trabalhar dentro dos limites estabelecidos pelo regime.

Nesse contexto estado-novista, muitas autoras que desafiaram o regime imposto na época tiveram suas obras censuradas, como Maria Archer com *A casa sem pão* (1957); Carmen de Figueiredo com *Famintos* (1950); Nita Clímaco com *Pigalle* (1965); Natália Correia com *O Encoberto* (1969); Fiamma Hasse Pais Brandão com *O testamento* (1962); Maria Teresa Horta com *Minha senhora de mim* (1971); Maria da Glória com *A Magrizela* (1947), entre muitas outras. Essas e outras autoras produziram teatro, poesia, ensaio e ficção e tiveram suas obras censuradas pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), que avaliava obras produzidas no contexto do Estado Novo. Dentre os atentados à liberdade do cidadão, a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1965, merece especial menção. O motivo de sua extinção foi a premiação do escritor luso-angolano Luandino Vieira, que se encontrava preso por ter lutado em favor da independência de Angola (SIMÕES, 1997). A PIDE desempenhava um papel fundamental na repressão política, monitoramento de atividades consideradas subversivas e manutenção da ordem conforme definida pelo governo. No que diz respeito à literatura, a PIDE exercia controle sobre a produção cultural para garantir que as obras não contestassem ideias e valores defendidos pelo Estado Novo. Qualquer forma de expressão que fosse considerada subversiva, crítica ao regime ou que desafiasse as normas sociais estabelecidas poderia ser alvo de censura e repressão.

O clima dos anos sessenta é o do estertor do salazarismo, mas, e talvez por isto mesmo, o de maior recrudescimento da censura. É tempo de repressão, autoritarismo, de moralidade rígida e enquadramento policial. As elites intelectuais

unem-se em oposição contra a ditadura, a falta de liberdade, o capitalismo (Simões, 1997, p. 205).

Dentro do contexto ditatorial, essas autoras produziam obras “extremamente incômodas para os parâmetros cerceadores dos comportamentos e das expressões de ideias, estabelecidos e impostos pela PIDE, entre as décadas de 1940 e 1970” (VALENTIM, 2020, p. 1032). A resistência política, social ou feminista poderia ser interpretada como uma ameaça ao Estado, levando até mesmo à perseguição de autoras que desafiassem abertamente as normas do regime. Apesar da repressão, a intervenção das mulheres durante as quase cinco décadas do fascismo foi de extrema importância na luta contra o Regime. Durante o período ditatorial, surgiram diversas organizações de mulheres, sendo a mais duradoura delas o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), que existiu de 1914 a 1947, quando foi encerrado pelo governo. Entre suas principais reivindicações estava o voto feminino (SALDANHA, 2014). Além da CNMP, outras organizações de mulheres foram formadas, como a Associação Feminina Portuguesa Para a Paz (AFPP), de 1936, que tinha como prioridade a defesa da paz mundial e a melhoria das condições de vida e de trabalho das mulheres e foi extinta pelo governo em 1952. No entanto, era praticamente impossível para Portugal frear as significativas influências do processo emigratório dessa época ditatorial, quando intelectuais, escritores e muitos outros, segundo Simões (1997, p. 207), “impelidos pela recusa ao regime totalitário, buscam a liberdade do pensamento”.

A mudança de padrões culturais é característica desses anos, quando os meios de comunicação de massa crescentemente vêm permitir a informação mais rápida; porém, em Portugal, o seu desenvolvimento ressentiu-se da falta de liberdade. Nesse clima, as formas culturais exigem o maior cuidado dos responsáveis pelo controle ideológico, que chegam mesmo a impedir a consecução de obras de teatro, literatura, cinema, principalmente quando essas abordam valores morais ou políticos. Todavia, o controle não pode conter as influências ocorridas em virtude das saídas de portugueses a outros países, por razões de exílio político, emigração e bolsas de estudos. Tais influências ocasionam a gradativa modificação dos costumes e da moral tradicionais, que se vêem, pouco a pouco, ultrapassados (Simões, 1997, p. 207).

As décadas seguintes foram marcadas pela revolução conhecida como Revolução dos Cravos – que, em 25 de abril de 1974, derrubou o regime ditatorial em Portugal – e pelos movimentos feministas em todo o mundo. E, com o movimento feminista em ascensão, as autoras das *Novas Cartas Portuguesas* estavam conscientes desses movimentos e conectaram suas demandas por igualdade e liberdade com as lutas feministas internacionais. “Dessa forma, as *Novas Cartas Portuguesas* permanecem como uma referência para a literatura

portuguesa contemporânea produzida por mulheres, mas, igualmente trazem um discurso mais universal sobre a situação da mulher em vários lugares do mundo” (RAMIS; GAUTÉRIO, 2018, p. 222).

Após a queda do Estado Novo, o cenário literário feminino em Portugal experimentou mudanças significativas, refletindo os avanços sociais, culturais e políticos que ocorreram ao longo das décadas. A partir desse momento, Portugal passou por um período de transição política e social, marcado pelo estabelecimento de uma democracia pluralista. Neste período, as mulheres ganharam maior visibilidade e voz na sociedade portuguesa, inclusive no campo literário. As autoras passaram a explorar uma variedade de temas, estilos e gêneros, contribuindo para uma diversidade de vozes na literatura portuguesa. O feminismo também desempenhou um papel importante na redefinição das questões de gênero na sociedade, influenciando a produção literária feminina e fazendo “com que diversos nomes femininos venham à tona, a fim de que sejam evidenciadas a importância e a contribuição das mulheres dentro dos respectivos movimentos históricos e artísticos dos quais fizeram parte” (MACHADO, 2017, p. 45-46). Autoras portuguesas contemporâneas têm abordado uma ampla gama de temas, desde questões de identidade e pertencimento até questões sociais e políticas.

Além disso, existe um movimento na literatura e nos estudos literários de uma tentativa de resgatar autoras que foram silenciadas ao longo da história, devido à censura ou ao esquecimento por parte da historiografia literária. Esse esforço de recuperação é uma resposta à sub-representação das vozes femininas na literatura, que historicamente foi influenciada por um sistema de poder patriarcal e pela discriminação de gênero. A iniciativa busca corrigir injustiças, reconhecendo e promovendo o trabalho de autoras que foram negligenciadas ou ignoradas.

Nesse sentido, na esfera historiográfica, diversos estudos procuraram denunciar a quase invisibilidade das mulheres como sujeitos, seja no campo da criação artística, seja como parte das grandes narrativas da história, ou mesmo como protagonistas na própria produção literária e historiográfica. Tal apagamento conduziu a uma nova forma de exigir a presença feminina nas linhas gerais dos acontecimentos reconhecendo, antes de tudo, a negligência secular com que o gênero fora tratado (Machado, 2017, p. 44).

A análise da trajetória da literatura feminina em Portugal revela notável complexidade e progresso ao longo do tempo, refletindo mudanças importantes na posição da mulher na sociedade. Desde as restrições significativas enfrentadas pelas mulheres, como a marginalização em esferas públicas e a limitação ao acesso à educação formal, até os avanços

sociais e educacionais nos séculos XIX e XX, a luta das mulheres por igualdade e reconhecimento tem sido uma constante. O regime salazarista, embora tenha mantido normas conservadoras, testemunhou o surgimento de vozes femininas na luta pelos direitos e igualdade. A literatura escrita por mulheres em Portugal reflete essas mudanças históricas.

A trajetória da literatura feminina ainda é recente e um caminho sendo trilhado. Percebe-se nas novas autoras de literatura portuguesa contemporânea uma busca de uma identidade e de uma escrita. Apesar das novas autoras que surgem a cada dia, ainda no século XXI, em Portugal, nota-se uma necessidade de estudos sobre a literatura de autoria feminina (Ramis; Gautério, 2018, p. 226).

No contexto dessas transformações literárias e sociais, destaca-se a escritora Maria Judite de Carvalho (1921-1998), cuja obra faz parte do nosso *corpus* de análise com o conto “A menina Arminda”, presente em seu livro de contos *Tanta gente, Mariana* (1959). Carvalho é uma voz proeminente que contribuiu significativamente para o panorama literário português, com uma obra descrita como “vasta, inovadora e crua” (CANTINHO, 2016). Além de Carvalho, integramos ao nosso *corpus* a escritora Inês Pedrosa (1962-), com o conto “A cabeleireira”, parte da coletânea *Fica comigo esta noite* (2003). Pedrosa oferece uma perspectiva engajada, que aborda e reflete sobre questões sociais e culturais contemporâneas, contribuindo para o diálogo literário atual. As obras dessas autoras representam uma evolução no contexto literário feminino em Portugal, refletindo a complexidade das experiências femininas na contemporaneidade.

Esta pesquisa propõe analisar esses dois contos portugueses escritos em momentos históricos distintos — 1959 e 2003 —, ambos centrados na temática da violência e do trauma nas personagens femininas. A escolha desses contos justifica-se pela oportunidade de investigar como a literatura de autoria feminina em Portugal abordou e evoluiu em relação a temas complexos e socialmente relevantes ao longo de quase meio século. Ao comparar obras de diferentes épocas, esta pesquisa pretende apontar as recorrências e transformações nas representações literárias das experiências femininas.

2 FERIDAS INVISÍVEIS: VIOLÊNCIA, TRAUMA E ABUSO SEXUAL

Neste capítulo, pretende-se traçar um panorama dos estudos sobre a violência, o trauma e o abuso sexual articulados não apenas em termos temáticos nas narrativas selecionadas no corpus, mas também em níveis estruturais. Além disso, discutiremos, de forma introdutória, a complexidade do trauma e sua representação nos contos selecionados.

2.1 A violência de gênero

Em uma sociedade notadamente desigual e profundamente enraizada em valores e ideias masculinos, a violência contra a mulher se fragmenta em diversas formas de punição e violência psicológica e física que, ainda neste século persistem, apesar dos avanços científicos, tecnológicos e sociais. A persistência da violência de gênero ao longo dos séculos reflete o retrato da desigualdade e “atesta ao primitivismo ainda inerente nas práticas sociais que nos cercam e nos determinam” (LEAL, 2017, p. 1). Além disso, a atual ascensão do conservadorismo e dos movimentos direitistas (LEAL, 2017) com grande caráter fascista⁵ pode representar uma significativa ameaça aos direitos das mulheres, já que é um movimento que promove ideologias de supremacia masculina, patriarcado e controle rígido sobre as “normas de gênero”. Junto a esses movimentos, “a ascensão do capital em detrimento do humano e das liberdades individuais no presente século põe as mulheres, de forma ainda mais destrutiva e cruel, em situação de risco físico e de perda de liberdade e direitos humanos fundamentais” (LEAL, 2017, p. 1-2). Assim, a cultura do estupro⁶ encontra um terreno favorável para ser propagada, de maneira sutil e profundamente enraizada nas normas sociais e nos sistemas de poder. Isso se dá com a normalização de uma das formas mais cruéis de violência contra a mulher: a violência sexual.

Para que possamos refletir, brevemente, sobre a história da opressão das mulheres e as formas de violência advindas desse contexto, precisamos analisar de que forma se dá a dominação de um gênero sob o outro. O patriarcado emerge como o sistema responsável por sustentar a dominação masculina e, para isso, ele tem sido fundamentado por instituições como a família, a escola, as leis e a religião. Essas instituições propagam e legitimam a ideologia de que as mulheres são naturalmente inferiores aos homens, apoiando-se em

⁵ Para mais informações, ver também o seguinte artigo disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/06/13/o-avanco-da-extrema-direita-e-do-conservadorismo-ao-redor-do-mundo>. Acesso em: 20 jun. 2024.

⁶ “É denominado cultura do estupro o conjunto de violências simbólicas que viabilizam a legitimação, a tolerância e o estímulo à violação sexual” (SOUSA, 2017, p. 13).

argumentos que destacam as diferenças biológicas entre os sexos, “trata-se de algo visto de modo tão natural e instintivo, que muitas e muitos de nós sequer nos damos conta” (LERNER, 2019, p. 24).

A história das mulheres é uma história de “exclusão, de apagamentos, de sabotagens, de desvalorizações” (LERNER, 2019, p. 25). A subordinação sexual da classe feminina foi estabelecida já nos primeiros Códigos Penais, e a cooperação das mulheres com esse sistema se deu “por meio da força, da dependência econômica em relação ao chefe homem da família, dos privilégios de classe dados a mulheres [...], e da divisão criada de modo artificial entre mulheres respeitáveis e não respeitáveis” (LERNER, 2019, p. 26). Conforme Claude Lévi-Strauss (1969) citado por Lerner (2019), a principal causa da subordinação feminina foi o comércio de mulheres, fenômeno observado em sociedades tribais em diversas regiões do mundo, que assumia várias formas, como remoção forçada de mulheres (roubo de noivas), estupro e casamentos arranjados, práticas que permanecem até o presente em países do Oriente Médio, da Ásia e do Pacífico⁷. “Trata-se de uma prática social que resiste ao ‘progresso’, a reformas humanitárias e a considerações éticas e morais mais sofisticadas [...] é uma prática incorporada e essencial à estrutura das instituições patriarcais, e delas inseparável” (LERNER, 2019, p. 137-138).

Ao longo da história, os relatos sobre crimes sexuais revelam padrões de discriminação contra as mulheres. Na Grécia Antiga, os crimes sexuais eram tidos como “algo vergonhoso e digno de punição” (NIGRO; CHATAGNIER; LARANJA, 2017, p. 142), como multas e, em caso de reincidência, pena de morte. No Egito Antigo, aplicava-se a pena de mutilação ao agressor. No entanto, em toda a Antiguidade, o estupro só era considerado crime se consumado com mulheres virgens. As mulheres que já tivessem tido alguma forma de contato sexual eram desconsideradas vítimas dessa violência. Na legislação hebraica, por exemplo, a punição era para o agressor que cometesse crime sexual contra mulher “prometida” em casamento, mas, caso ela fosse uma virgem “não desposada”, era obrigada a se casar com o estuprador, que deveria pagar 50 ciclos de prata ao pai da vítima, não a podendo “despedir em todos os seus dias”, “porquanto a humilhou” (CARVALHO, 1995, p. 145). As leis contra o estupro partiam do princípio de que o pai ou marido da vítima eram a parte lesada, e não a mulher estuprada. À vítima, cabia provar que havia resistido ao estupro e aceitar o casamento com o estuprador.

⁷ Disponível em:

<https://brasil.un.org/pt-br/198847-oit-50-milh%C3%B5es-de-pessoas-no-mundo-s%C3%A3o-v%C3%ADtimas-da-escavid%C3%A3o-moderna>. Acesso: 9 mar 24.

O controle sexual das mulheres foi teorizado pelo filósofo alemão Friedrich Engels em seus estudos que abordam desde as sociedades tribais, onde o controle sexual feminino foi relacionado ao direito do homem à propriedade privada. Lerner (2019), ao analisar os escritos de Engels, explica que

Os homens se apropriaram dos excedentes do pastoreio, tornando-os propriedade privada. Uma vez adquirida tal propriedade privada, os homens buscaram garanti-la para eles e seus herdeiros; para isso, instituíram a família monogâmica. Controlando a sexualidade das mulheres com a exigência da virgindade pré-nupcial e a determinação do duplo padrão de julgamento sexual no casamento, os homens garantiram a legitimidade da prole, assegurando, assim, seu direito à propriedade (Lerner, 2019, p. 57-58).

Com o desenvolvimento do Estado, a “família monogâmica virou a família patriarcal” (LERNER, 2019, p. 58), o trabalho doméstico tornou-se um serviço privado de responsabilidade da mulher/esposa, que passou a ser uma criada, excluída da participação social. Além de crucial para a constituição da propriedade privada, a mulher foi, segundo o antropólogo Lévi-Strauss, recuperado por Gerda Lerner (2019), peça central da primeira forma de comércio. “A ‘troca de mulheres’ é a primeira forma de comércio, na qual mulheres são transformadas em mercadoria e ‘coisificadas’, ou seja, consideradas mais coisas do que seres humanos” (LERNER, 2019, p. 61). Para a professora e filósofa Marilena Chauí (1985), a violência é “a convenção dos diferentes em desiguais e a desigualdade em relação entre superior e inferior [...] A ação que trata o ser humano não como sujeito, mas como uma coisa” (CHAUÍ, 1985, p. 35). A coisificação da mulher, sua transformação em objeto comercial e sexual, é fator constituinte da violência de gênero, pois perpetua e reforça a desigualdade de poder entre homens e mulheres, contribuindo para a discriminação, a opressão e a violência contra as mulheres.

Em seu livro *Violência*, Žižek aborda questões sobre a violência e suas mais diversas dimensões. Para o autor, ela é representada em três instâncias: a violência subjetiva, a violência objetiva e a violência sistêmica.

Para Žižek, a violência subjetiva é aquela que pode ser facilmente identificada, pois existe um(a) agente que a perpetua. Os telejornais estão repletos de exemplos de violência subjetiva (em incontáveis casos, tal violência é dirigida contra a mulher). Porém, o autor afirma que existe um contexto mais amplo, que subjaz tal tipo de violência, como que um pano de fundo que a cria e, de certa forma, a precede. Tal pano de fundo que cria a violência subjetiva se dá na forma da violência simbólica (pois opera no nível da linguagem) e também na forma de violência sistêmica, que é anterior e, poderíamos dizer, cria as outras dimensões. A violência sistêmica é aquela que está presente no próprio “funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (Žižek *apud* Leal, 2017, p. 2).

Dessa forma, observamos que o mundo social, em suas diversas esferas, como o trabalho, a economia, o público e o privado “trazem consigo violências simbólicas (em suas linguagens), assim como violências objetivas, na forma de leis, proibições, autoridades, interdições, costumes sociais e desigualdades” (LEAL, 2017, p. 3). Portanto, a soma de todas essas formas de violência constitui uma ampla variedade de atos violentos direcionados às mulheres. A violência subjetiva está diretamente relacionada ao sistema patriarcal, onde as mulheres são frequentemente vítimas de violência perpetrada por homens, seja em nível individual (violência doméstica, assédio sexual, estupro) ou em nível sistêmico (discriminação no mercado de trabalho, falta de acesso a recursos e oportunidades). Quanto à violência sistêmica, o patriarcado beneficia os homens ao perpetuar desigualdades de gênero e ao manter estruturas de poder que os favorecem. Isso pode ser observado na disparidade de salários entre homens e mulheres, na sub-representação da mulher em cargos de liderança e na falta de políticas e recursos voltados para combater a violência de gênero.

A Organização Mundial de Saúde (OMS)⁸ define violência contra a mulher como qualquer ato que cause ou tenha probabilidade de causar dano físico, mental, sexual ou sofrimento, incluindo as ameaças desses atos, a coerção ou a privação da liberdade, seja sua ocorrência na vida pública ou privada. A violência sexual⁹ é definida como qualquer ato sexual, tentativa ou consumação do ato sexual ou outro ato dirigido à sexualidade de uma pessoa por meio de coerção, independentemente de seu relacionamento com a vítima, em qualquer ambiente. Inclui estupro, definido como violência física forçada, tentativa de estupro, toque sexual indesejado e outras formas sem contato.

Em um relatório sobre a violência sexual contra crianças e jovens em Portugal¹⁰, foram analisados casos ocorridos em 2023, que totalizaram 1760 denúncias à Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (APAV). Segundo o relatório, o número de crimes sexuais contra crianças e jovens reportados à APAV de 2022 para 2023 aumentou quase 30%. Os dados mostram, ainda, que, nos últimos cinco anos, a APAV registou 6776 casos de crimes sexuais contra crianças e adolescentes. Embora os números apresentem um crescimento alarmante, o crime sexual ocupa “apenas” o segundo lugar no registro de crimes e fica atrás somente dos crimes de violência doméstica, que continuam a dominar os registros com 75,8% dos casos. Em ambos os crimes, as mulheres são mais afetadas pela violência, em especial no contexto de intimidade.

⁸ World Health Organization. World report on violence and health. Geneva, 2002.

⁹ Disponível em: <https://www.who.int/en/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>. Acesso em: 25 fev. 2024.

¹⁰ Disponível em: https://apav.pt/apav_v3/index.php/pt/estatisticas-apav. Acesso em: 11 jul. 2024.

Contudo, a violência contra a mulher não se limita à esfera privada ou familiar, mas mostra características de um problema social. Estas são apenas as estatísticas registradas, já que muitos dos casos de violência contra a mulher não são denunciados, por medo de ameaça, humilhação, descredibilização e constrangimento perante a sociedade. Em Portugal, por exemplo, foi só em 2019 que o Parlamento português aprovou uma mudança na lei¹¹ para ampliar a definição de estupro, que anteriormente exigia que os promotores demonstrassem que o ataque envolveu “violência”, e não protegia as pessoas atacadas quando estavam inconscientes ou que foram coagidas a manter uma relação sexual contra sua vontade. Atualmente, a lei cobre todas as formas de sexo sem consentimento. A emenda na lei buscou colocar a legislação portuguesa mais próxima da Convenção de Istambul¹², um tratado internacional sobre a prevenção e o combate à violência contra as mulheres.

No decorrer da história, as abordagens em relação aos crimes sexuais evoluíram significativamente, porém a raiz desses crimes, a ideologia patriarcal, está entranhada no imaginário coletivo. De acordo com a Organização das Nações Unidas, em relatório de 2021, no mundo todo ainda existem países que não punem os agressores se estes forem casados com as vítimas, ou se se casarem com elas posteriormente. Embora países como a Tunísia, Jordânia e Líbano tenham revogado leis que absolviam estupradores mediante casamento com as vítimas, em outras regiões, especialmente na África e na Ásia, o estupro ainda não é criminalizado quando ocorre dentro do matrimônio. Ainda assim, mesmo quando criminalizado, o estupro ocorrido dentro do matrimônio é de difícil comprovação, já que muitas vezes não há evidências óbvias da violência sexual e, em muitas jurisdições, as leis sobre estupro podem ser ambíguas quando se trata de definir consentimento dentro do casamento. Na Inglaterra, até os anos 1980,

era comum encontrar no discurso jurídico britânico exemplos de críticas às mulheres por terem saído sozinhas, por terem um passado sexual ‘promíscuo’, por pedirem carona, por vestirem-se de forma provocativa, e até mesmo por morarem sozinhas ou dormirem seminuas (Heberle; Ostermann; Figueiredo, 2006, p. 206, *apud* Sousa, 2017, p. 23).

Em Portugal, até recentemente, a punição para crime de estupro era, no máximo, oito anos de prisão. Já o furto de um espelho retrovisor lateral automobilístico, por exemplo, era punido com até 10 anos de prisão, demonstrando um desequilíbrio entre a punição por crime patrimonial e crime contra a mulher. Essas abordagens revelam, além da priorização do

¹¹ Lei n.º101/2019.

¹² Convenção do Conselho da Europa para a Prevenção e o Combate à Violência Contra as Mulheres e a Violência Doméstica.

patrimônio em detrimento humano, a perpetuação de uma visão patriarcal e discriminatória, em que as mulheres são frequentemente tratadas como objetos do controle masculino, visto que elas são a maioria das vítimas. Dessa forma, “parece haver, na sociedade, um sentimento muito mais definido de justiça em caso da violação da propriedade do que da violação da dignidade” (SOUSA, 2017, p. 16).

Além disso, relativo aos crimes sexuais, assim como na Antiguidade, a constatação do abuso sexual não é suficiente para a confirmação do ato do estupro, é necessária uma apuração sobre o histórico da vítima, que leva em conta sua reputação. Da mesma forma que a virgindade deveria ser atestada para punição do agressor na Antiguidade, nas sociedades patriarcais atuais, a mulher deve ser classificada com uma boa reputação, e sua prática sexual deve ser confinada ao que a sociedade estabelece como socialmente aceito: dentro do casamento ou de um longo relacionamento. A respeito desse modelo, Michelle Perrot (2007, p. 44) nos diz em seu livro *Minha história das mulheres* que “A virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que a consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe.” O contrário disso, uma mulher com vida sexual intensa e reconhecida socialmente, “servirá como atestado de má conduta”, e será estigmatizada e sua credibilidade, questionada. No caso dessa mulher, o estupro, quando reconhecido como tal, “não será nada mais do que consequência de um comportamento inapropriado” (SOUSA, 2017, p. 17). Segundo declara Simone de Beauvoir (1967, p. 22),

A civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza; se ‘cede’, se ‘cai’, suscita o desprezo; ao passo que até na censura que se inflige ao vencedor há admiração.

Desse modo, a sexualidade feminina que não for para procriação ou satisfação sexual do homem é associada ao pecado e ao mal (LERNER, 2019). Ao longo da história, a persistência dessas percepções sobre os crimes sexuais destaca a falha em reconhecer a violência sexual, o estupro, como crime. Em outras palavras, quando uma mulher não é percebida como possuidora de uma reputação impecável, o estupro é muitas vezes visto como uma consequência “inevitável” de seu comportamento, considerado inadequado.

Nas sociedades patriarcais, essa dinâmica social incentiva os homens, desde a infância, a adotarem um comportamento de predador sexual. A cultura do machismo coloca a mulher como “objeto de desejo e de propriedade do homem, o que termina legitimando e

alimentando diversos tipos de violência, entre os quais o estupro” (CERQUEIRA; COELHO, 2014, p. 2, *apud* SOUSA, 2017, p. 26). Isso ocorre ao mesmo tempo em que a mulher é colocada na posição de presa. Com base nessa construção de gênero, os papéis são atribuídos a partir das diferenças biológicas entre homens e mulheres, onde a mulher é representada como “passiva, tolerante e amorosa, enquanto o homem é visto como ativo, imperativo e rude, e, portanto, dominante” (SOUSA, 2017, p. 27). Assim, embora os atributos sexuais sejam fatos biológicos, o gênero é o produto de um processo histórico e “é o gênero que vem sendo o principal responsável por determinar o lugar da mulher na sociedade” (LERNER, 2019, p. 56).

O conceito de violência abarca uma complexidade e amplitude significativa, especialmente em uma sociedade patriarcal moldada por valores da cultura cristã, na qual os homens detêm poderes sociais, políticos, familiares e religiosos. Nesse contexto, os abusos e violências enfrentados pelas camadas mais vulneráveis da sociedade, notadamente as mulheres, são muitas vezes relegados a um tabu e praticamente ignorados. É fundamental reconhecer o trauma associado ao abuso sexual como uma consequência desse ambiente opressivo. O abuso sexual não apenas causa danos físicos e psicológicos imediatos, mas também deixa marcas emocionais profundas que perduram ao longo da vida da vítima, como é o caso das personagens dos contos de Maria Judite de Carvalho e Inês Pedrosa. No próximo segmento, exploraremos as consequências traumáticas dos diversos tipos de violência sofridos pelas mulheres, com ênfase nos traumas psicológicos que acompanham as vítimas de violência sexual.

2.2 O trauma psicológico e o abuso sexual

Etimologicamente, a palavra trauma tem origem grega e significa ferida ou lesão que resulta de uma ação violenta, causada por um agente externo. O significado, no campo da Medicina, refere-se a ferimentos graves ou mortais, que só poderiam ser resolvidos por meio cirúrgico, a fim de minimizar os riscos de morte e infecção. Ao longo dos séculos, o termo passou a ser aplicado também no contexto psicológico, para descrever as consequências emocionais de eventos extremamente estressantes ou perturbadores. O trauma é definido atualmente pela Psicologia como experiência emocional intensamente desagradável, que pode causar distúrbios psíquicos, deixando uma marca duradoura na mente do indivíduo. Assim, “com base nessas definições modernas de trauma [...], é possível cogitar os mais variados tipos de trauma que assolam o sujeito contemporâneo” (ABREU, 2016, p. 93).

Segundo a psiquiatra e professora Judith Herman (1942-), em seu livro *Trauma and Recovery* (1992), durante o século passado, três vezes uma forma específica de trauma psicológico surgiu na consciência pública e, nessas três vezes, a investigação do trauma se deu em conjunto com um movimento político. A primeira a surgir foi a histeria, o distúrbio psicológico arquetípico das mulheres. Seu estudo surgiu a partir do movimento político republicano e anticlerical do final do século XIX na França. O segundo foi o *shell shock*, a neurose de guerra. Seu estudo começou na Inglaterra e nos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial. Seu contexto político foi o colapso de um culto à guerra e o crescimento de um movimento antiguerra. O último e mais recente trauma a chegar ao conhecimento público é a violência sexual e doméstica. Seu contexto político é o movimento feminista na Europa Ocidental e na América do Norte.

Herman (1992), ao retomar as palavras do historiador Mark Micali (1957-), afirma que durante vários séculos a histeria foi considerada uma doença estranha com sintomas de difícil compreensão. A maioria dos médicos acreditava que se tratava de uma condição médica exclusiva das mulheres, e era atribuída a supostas perturbações do útero. Por isso o nome “histeria”¹³. A histeria era “uma metáfora médica dramática para tudo que os homens consideravam misterioso ou incontrolável nas mulheres”¹⁴ (HERMAN, 1992, p. 6, tradução nossa).

Sigmund Freud foi o responsável por aprofundar os estudos sobre o trauma psíquico a partir de sua pesquisa sobre as mulheres e a histeria. Nessa pesquisa, num primeiro momento, Freud observou que “o encontro sexual é visto como uma situação traumática; e alguns anos depois, associa o trauma a um fator surpresa, a um susto muito forte, capaz de romper com o escudo protetor do aparato psíquico” (FREUD, 1996c *apud* VALIM, 2021, p. 41). Podemos entender, então, o trauma como uma resposta a manifestações violentas, que podem ser advindas de causas naturais ou humanas e, devido ao aumento da violência na história moderna, cresceram também os tipos de trauma desenvolvidos pelo sujeito.

Para entender a relação entre a violência de gênero e o trauma, é necessário observarmos o conceito de trauma insidioso, proposto por Maria Root (1992) e recuperado por Valim (2021), que se refere não a um evento singular e fora da experiência humana, mas são “formados por uma série de efeitos traumáticos, em sua maioria silenciosos, que oprimem

¹³ O termo histeria tem sua origem na palavra grega *hystera*, que significa útero. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-mascaras-da-histeria/#:~:text=Por%20sinal%2C%20a%20palavra%20histeria,epil%C3%A9pticos%20e%20os%20doentes%20mentais>. Acesso em: 19 mar. 2024.

¹⁴ No original: “a dramatic medical metaphor for everything that men found mysterious or unmanageable in the opposite sex” (HERMAN, 1992, p. 6).

violentamente a alma e o espírito de mulheres que estão inseridas em uma cultura de agressão sexual e erótica, considerada culturalmente normal pelos homens” (VALIM, 2021, p. 54). Nessas sociedades, conforme observado no segmento anterior, a mulher é sistematicamente culpabilizada e inevitavelmente subjugada à opressão masculina e aos seus variados métodos de controle.

Freud, em seus estudos sobre a histeria em mulheres entre 1892 e 1895, juntamente com Josef Breuer (1842-1925), desenvolveu a teoria de que muitos sintomas físicos sem causa orgânica aparente eram manifestações de conflitos psicológicos reprimidos, geralmente de natureza sexual. Ele argumentou que esses sintomas histéricos eram expressões simbólicas de desejos reprimidos e traumas emocionais, com frequência relacionados a experiências sexuais ou traumas infantis. O estudo foi influenciado pelas ideias do médico e neurologista Jean-Martin Charcot que “assegurava serem os ataques histéricos nas mulheres uma patologia, e não fenômenos relacionados à bruxaria, ou possessões demoníacas, como defendidos pela Igreja” (HERMAN, 1992, p. 15). Percebe-se que, durante muito tempo, esses transtornos psicológicos eram desconsiderados ou erroneamente diagnosticados em mulheres, o que demonstra mais uma forma de violência contra esse grupo vulnerável da sociedade.

Freud afirma, em seus *Estudos sobre a histeria* (1893-1895), que “os histéricos sofrem principalmente de reminiscências” (BREUER; FREUD, 1977, p. 19). Com isso, ele refere-se ao fato de que as vivências ocorridas há muito tempo podem agir de forma intensa sobre o indivíduo, e que “as experiências traumáticas têm ação contínua na mente do histérico, e agem como um corpo estranho que, mesmo tendo passado muito tempo após sua entrada, continuam fixando quadros de sofrimento e produzindo sintomas somáticos” (VALIM, 2021, p. 41). Foi a partir dessas pesquisas que Freud observou que, diferente do que se pensava nas últimas décadas sobre a histeria — onde a mulher era considerada uma simuladora, que nunca estivera absolutamente doente e seus sintomas não mereciam qualquer crédito —, na verdade, “a doença mantinha relação direta com um evento traumático, pois este era o elemento desencadeador da doença” (FREUD, 1996 *apud* VALIM, 2021, p. 42).

Com o aprofundamento de sua pesquisa sobre a histeria, Freud apresenta, em 1896, seus resultados à Sociedade de Psiquiatria e Neurologia de Viena, e destaca a influência da experiência sexual na identificação dos fatores que levam ao desenvolvimento dos sintomas histéricos. Para isso, Freud baseou sua interpretação em observações clínicas de dezoito mulheres, bem como em anos de estudo de casos de abusos sexuais, incesto e estupro em suas pacientes. Ele afirmava que, independentemente do caso ou sintoma específico, as experiências sexuais constituíam um elemento relevante na origem desses sintomas.

Qualquer que seja o caso e qualquer que seja o sintoma que tomemos como ponto de partida, *no fim chegamos invariavelmente ao campo da experiência sexual*. Portanto, aqui, pela primeira vez, parece que descobrimos uma precondição etiológica dos sintomas histéricos (Freud, 1996, p. 196, grifos do autor).

Nessa mesma apresentação, o médico revela que “as causas determinantes dos sintomas histéricos estavam associadas à sexualidade prematura, sendo necessária uma criança (vítima) e um adulto (abusador) para que ela fosse produzida” (VALIM, 2021, p. 42). Freud descobre que o encontro com a sexualidade, para a criança, tem sempre um valor traumático, que acontece sempre antes ou depois da hora, o que demonstra uma super suficiência ou uma insuficiência. Após apresentar sua teoria, Freud recebeu o desprezo dos colegas em relação a sua pesquisa, que não foi bem aceita. Isso se deu pois, caso sua teoria fosse aceita,

seria necessário também reconhecer, que os denominados ‘atos pervertidos contra crianças’ tratavam-se de uma endemia, isto é, que abusos e estupros de vulneráveis haviam se tornado parte da cultura tanto dos proletariados (classe operária) de Paris, como das respeitáveis famílias burguesas de Viena; e, tal ideia, para uma sociedade heterossexual, branca e patriarcal, era, simplesmente, inaceitável e pérfida (Valim, 2021, p. 43).

Fortemente criticado e isolado por outros pesquisadores, Freud acaba reconsiderando os apontamentos feitos em sua pesquisa sobre a histeria de 1896 e “sugere que parte dos dezoito casos de abusos sexuais citados em sua pesquisa foram frutos da imaginação das pacientes ou forçados, negligentemente, por ele nas análises” (VALIM, 2021, p. 44). Mesmo que não tivesse a intenção, segundo Valim (2021), Freud acaba por “redimir”, com essa interpretação, os adultos perversos e minimizar o papel das experiências ambientais para a origem do trauma. Após essa reconsideração, Freud decide afastar-se das mulheres e dos estudos sobre o trauma, e inicia sua pesquisa sobre a sexualidade infantil, que dá origem a sua teoria edípica.¹⁵ Para Freud, segundo Judith Herman (1992),

Manter-se firme em sua teoria teria sido reconhecer as profundezas da opressão sexual de mulheres e crianças. A única fonte em potencial de validação intelectual e apoio a essa posição era o nascente movimento feminista que ameaçava os valores patriarcais prezados por Freud. Aliar-se ao movimento era impensável para um homem com as crenças políticas e ambições profissionais de Freud. Com muitos

¹⁵ Também conhecido como complexo de Édipo, é um conceito central na Psicanálise desenvolvido por Freud. Ela descreve um conjunto de emoções e conflitos experimentados pela criança durante sua fase fálica do desenvolvimento psicossocial, geralmente entre os três e os cinco anos de idade. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51772006000200007. Acesso em: 10 mar. 2024.

protestos, ele se dissociou imediatamente do estudo do trauma psicológico e das mulheres. Ele passou a elaborar uma teoria do desenvolvimento humano em que a inferioridade e a mendacidade das mulheres são pontos fundamentais da doutrina. Em um clima político antifeminista, essa teoria prosperou e se desenvolveu¹⁶ (Herman, 1992, p. 12-13, tradução nossa).

Vale destacar que há divergências entre os estudiosos da teoria do trauma quanto ao suposto afastamento de Freud em relação às mulheres. A perspectiva que adoto alinha-se à de Abreu (2016), que defende que Freud não se afastou das mulheres em suas investigações, mas, ao contrário, ampliou os horizontes da Psicanálise ao integrar outras dimensões de sua teoria. Além disso, o trauma se configura como um conceito transversal em sua obra, permeando de forma contínua e aprofundada os 24 volumes de sua produção teórica. Por fim, a noção de que Freud teria "redimido" adultos perversos carece de base nos textos freudianos, onde, conforme argumenta Abreu, a perversão é abordada com seriedade teórica, sem banalizações ou minimizações.

Após Freud, diversos pesquisadores e profissionais da Psicologia e da Psiquiatria retomaram os estudos sobre o trauma. Alguns dos nomes mais proeminentes nesse campo incluem Pierre Janet (1859-1947), que trabalhou extensivamente com pacientes traumatizados durante e após a Primeira Guerra Mundial; o psicanalista húngaro e um dos mais íntimos colaboradores de Freud, Sándor Ferenczi (1873-1933); o psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) e Judith Herman, autora de *Trauma and Recovery* (1992), livro em que desenvolve a ideia de que o trauma é uma experiência universal, e não apenas um fenômeno incomum ou patológico.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, surgiram novos estudos sobre o trauma psíquico. A princípio, os sintomas de colapso mental eram atribuídos a uma causa física. O psicólogo britânico, Charles Meyers (1873-1946), ao examinar alguns casos de soldados de guerra vítimas de explosões de projéteis, observou que eles desenvolviam sequelas como perda da visão, do tato, do cheiro e até da memória. Meyers foi quem denominou os distúrbios nervosos de *shell shock*. No entanto, muitos dos sintomas da neurose de guerra eram encontrados em soldados que nem sequer haviam sofrido traumas físicos. Com o crescimento da ocorrência desses sintomas em soldados, psiquiatras militares foram obrigados a

¹⁶ No original: "To hold fast to his theory would have been to recognize the depths of sexual oppression of women and children. The only potential source of intellectual validation and support for this position was the nascent feminist movement, which threatened Freud's cherished patriarchal values. To ally himself with such a movement was unthinkable for a man of Freud's political beliefs and professional ambitions. Protesting too much, he dissociated himself at once from the study of psychological trauma and from women. He went on to develop a theory of human development in which the inferiority and mendacity of women are fundamental points of doctrine. In an antifeminist political climate, this theory prospered and thrived" (HERMAN, 1992, p. 12-13).

reconhecer que eles eram advindos de um trauma psicológico. Segundo Herman, “o estresse emocional da exposição prolongada à morte violenta era suficiente para produzir uma síndrome neurótica semelhante à histeria nos homens”¹⁷ (HERMAN, 1992, p. 14, tradução nossa).

Sintomas semelhantes aos das mulheres histéricas dos estudos de Freud em *Estudos sobre a histeria*, foram encontrados tanto nos soldados que ficavam nas trincheiras, como nos soldados inseridos na sociedade após os combates. Eles sofriam de sintomas como paralisia, obsessões, amnésia, isolamento social, flashbacks, incapacidade de expressar emoções, etc. “Tendo em vista o alto número de vítimas, e sendo impossível suprimir os sintomas nos relatórios médico e militares, tornou-se insustentável a negação, por parte do exército e do governo, da existência de uma neurose resultante da guerra” (VALIM, 2021, p. 46). Para os tradicionalistas, o soldado deveria se gloriar, não sucumbir às emoções e aos terrores da guerra. As autoridades militares da época defendiam que esses homens não deveriam ser tratados como pacientes e mereciam a desonra, e não o tratamento médico. “O soldado que desenvolvia uma neurose traumática era, na melhor das hipóteses, um ser humano constitucionalmente inferior, na pior das hipóteses, um doente e um covarde”¹⁸ (HERMAN, 1992, p. 14, tradução nossa).

Nesse contexto, com o crescente número de distúrbios mentais, o trauma psíquico voltou a ser tema principal dos congressos de Medicina. Nesse cenário crescente de neuroses traumáticas, Freud decide retomar o tema “reformulando questões que havia esboçado cerca de duas décadas antes” (VALIM, 2021, p. 46). Ao publicar o ensaio “Além do princípio do prazer”, em 1920, Freud afirma que os combatentes de guerra sofrem de reminiscências, assim como as mulheres histéricas. Ainda assim, mesmo com a retomada e os avanços dos estudos sobre o tema, as pesquisas sobre o trauma, de uma forma geral, não prosperaram. Segundo a pesquisadora e professora da John Hopkins University, Ruth Leys (2010), retomada por Valim (2021), “nem mesmo a Segunda Grande Guerra Mundial ou a Guerra do Vietnã, foram capazes de ampliar as teorias psicanalíticas de Freud, ou mesmo da classe médica psiquiátrica da época, a respeito do trauma” (LEYS, 2010 *apud* VALIM, 2021, p. 48).

É diante desse cenário incerto que os combatentes de guerra, sobreviventes do Holocausto e mulheres sujeitas à opressão masculina — sem explicações claras para descrever o seu profundo estado de angústia, depressão e os efeitos da opressão vivenciados na esfera

¹⁷ No original: “The emotional stress of prolonged exposure to violent death was sufficient to produce a neurotic syndrome resembling hysteria in men” (HERMAN, 1992, p. 14).

¹⁸ No original: “The soldier who developed a traumatic neurosis was at best a constitutionally inferior human being, at worst a malingerer and a coward” (HERMAN, 1992, p. 14).

privada — encontram na escrita uma forma de expressar aquilo que é inominável e “principalmente, figurar e se libertarem daquilo que, compulsivamente, lhes retornava à memória” (VALIM, 2021, p. 48). Assim, com base nas narrativas traumáticas estabelecidas, tanto os traumas de guerra dos soldados como os traumas das mulheres passaram a ser reconhecidos e legitimados, como veremos mais à frente. Herman (1992), ao lembrar as palavras de Virginia Woolf, afirma que

Há cinquenta anos, Virginia Woolf escreveu que "os mundos público e privado estão inseparavelmente conectados... as tiranias e servidões de um são as tiranias e servidões do outro". Agora também está claro que os traumas de um são os traumas do outro. A histeria das mulheres e a neurose de combate dos homens são uma coisa só. Reconhecer a aflição comum pode até tornar possível, às vezes, transcender o imenso abismo que separa a esfera pública da guerra e da política - o mundo dos homens - e a esfera privada da vida doméstica - o mundo das mulheres"¹⁹ (Herman, 1992, p. 23, tradução nossa).

Virginia Woolf, que passou por situações traumáticas durante a infância, vítima de abuso sexual, e no decorrer da vida, ao testemunhar a Primeira Guerra Mundial e uma parte da Segunda, atesta, ao final de seu livro *O Farol*, em 1927, o poder que a escrita tem de fazer com que o traumático expresse o que é confuso e talvez inominável dentro do ser: “O certo é que escrevi um livro muito depressa [...] Suponho que fiz por mim mesma o que os psicanalistas fazem por seus doentes. Exprimi uma emoção muito antiga e profunda. E, ao exprimi-la, expliquei-a e enterrei-a” (WOOLF, 2017, p. 96-97 *apud* VALIM, 2021, p. 50). Além de Woolf, escritores como Maya Angelou, autora da obra *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* (2018), descreve sua infância e adolescência, incluindo os traumas e abusos sexuais que sofreu, por meio da escrita; Margaret Atwood, autora de *O conto da Aia* (1985), retrata em seu livro uma sociedade totalitária na qual as mulheres são subjugadas e frequentemente abusadas sexualmente; Leticia Wierzchowski, em *A casa das sete mulheres* (2002), descreve os dramas vivenciados por mulheres após terem sido confinadas com intuito de estarem protegidas da violência da guerra. Essas narrativas femininas têm em comum a figuração do trauma de mulheres, onde estão expressas as representações do trauma decorrente do abuso, da opressão e da violência sexual, que são sintomáticos do sistema patriarcal. Essas narrativas ilustram “a importância que a escrita tem enquanto produto de apreensão da realidade excessiva e expressão do simbólico” (VALIM, 2021, p. 49).

¹⁹ No original: “Fifty years ago, Virginia Woolf wrote that “the public and private worlds are inseparably connected... the tyrannies and servilities of one are the tyrannies and servilities of the other.” It is now apparent also that the traumas of one are the traumas of the other. The hysteria of women and the combat neurosis of men are one. Recognizing the commonality of affliction may even make it possible at times to transcend the immense gulf that separates the public sphere of war and politics—the world of men— and the private sphere of domestic life—the world of women” (HERMAN, 1992, p. 23).

Woolf, na tentativa de estruturar as emoções por meio da escrita, parece conseguir antecipar uma teoria do trauma que só será desenvolvida a partir dos anos 1990. Valim (2021, p. 50-51) afirma que foram necessários quase trinta anos para que a psiquiatria americana, fortemente influenciada pelas teorias de Freud, começassem a relacionar as narrativas de sobreviventes e veteranos de guerra, combatentes, vítimas de graves acidentes, e, principalmente, mulheres vítimas de abusos, para que houvesse uma revisão radical nos dois primeiros *Manuais Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais*, e enfim definir esses distúrbios como Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT). Segundo o estudo “Aspectos psicológicos de mulheres que sofrem violência sexual”²⁰, existe significativa associação entre violência sexual e altos índices de TEPT.

É a partir desse cenário que ocorre o que Herman chamou de último e mais recente trauma a chegar ao conhecimento público, o trauma da violência sexual e doméstica, que foi fortemente pontuado pela emergência dos movimentos feministas. Graças a esses movimentos que, no período da década de 1970, foram criados os primeiros grupos de apoio, chamados “*consciousness-raising*”²¹. Esses grupos demonstraram que “os denominados TEPT’s não eram mais comuns em veteranos de guerra do que em mulheres civis que, sob o véu da vida privada, eram vítimas de violência doméstica, incestos, abusos e variados tipos de humilhação” (VALIM, 2021, p. 51). Logo, foi observado que, ao contrário do esperado, os sofrimentos relacionados aos TEPT’s são mais comuns “no sexo feminino do que no masculino ao longo da vida” (DMS-5, 2014, p. 315-322 *apud* VALIM, 2021, p. 55). Esse desfecho não é inesperado, considerando que, ao longo de séculos, foi culturalmente estabelecido que a mulher é, para o homem, uma espécie de propriedade, sobre a qual ele exerce total domínio, inclusive sobre o seu próprio corpo.

O movimento feminista foi responsável, também, por redefinir o estupro como um crime de violência e não um ato sexual. Ao entrar na discussão pública sobre estupro pela primeira vez, as mulheres acharam necessário estabelecer o óbvio: que o estupro é uma atrocidade. De acordo com Herman (1992), essa formulação foi apresentada para combater a

²⁰ Disponível em:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S141320871300006X#:~:text=Mulheres%20que%20sofrem%20viol%C3%Aancia%20sexual%20apresentam%20%C3%ADndices%20mais%20severos%20de,sexuais%20e%20dist%C3%ABrbios%20do%20humor>. Acesso em: 7 mar. 2024.

²¹ “O ‘*consciousness-raising*’ ocorreu em grupos que compartilhavam muitas características dos grupos de *rap* dos veteranos e da psicoterapia: tinham a mesma intimidade, a mesma confidencialidade e o mesmo imperativo de dizer a verdade. A criação de um espaço privilegiado possibilitou que as mulheres superassem as barreiras da negação, do sigilo e da vergonha que as impediam de nomear suas lesões. No ambiente protegido da sala de consulta, as mulheres ousaram falar sobre estupro, mas os homens cultos da ciência não acreditaram nelas. No ambiente protegido dos grupos de conscientização, as mulheres falaram sobre o estupro e outras mulheres acreditaram nelas” (HERMAN, 1992, p. 20, tradução nossa).

visão de que o estupro satisfazia os desejos mais profundos das mulheres, uma visão que prevalecia em todas as formas de literatura, desde a pornografia popular até mesmo nos textos acadêmicos. As feministas também foram responsáveis por redefinir o estupro como um método de controle político, que impunha a subordinação das mulheres por meio do terror. Segundo a autora, “o movimento feminista ofereceu uma nova linguagem para entender o impacto da agressão sexual”²² (HERMAN, 1992, p. 21, tradução nossa). Conforme Valim (2021), esse movimento culminou na criação de um centro de pesquisa dedicado à questão do estupro, em 1975, no Instituto Nacional de Saúde Mental. Com isso, foram abertas “novas portas para que as mulheres pudessem ser vistas como agentes e sujeitos, em vez de objetos de investigação e inquirição” (VALIM, 2021, p. 51).

No contexto discutido, a escrita literária feminina de trauma emerge como uma ferramenta essencial para explorar e atribuir sentido a experiências que frequentemente resistem à expressão verbal. Além de simplesmente documentar eventos traumáticos, essa forma de escrita também espelha a própria estrutura do trauma. Segundo a teórica especialista em trauma Cathy Caruth (1996), o trauma transcende a compreensão imediata e frequentemente resulta em dificuldades de processamento e assimilação. Nesse sentido, Caruth afirma que “a língua que expressa as experiências traumáticas [...] é, em certa medida, literária, pois a linguagem empregada é sempre complexa e desafiadora” (CARUTH, 1996, p. 5 *apud* VALIM, 2021, p. 60), isso acontece por a língua desafiar a linearidade do discurso, recorrendo ao simbólico “para narrar realidades inacessíveis e subjetivas” (VALIM, 2021, p. 60). Na próxima seção, abordaremos sucintamente a escrita ficcional de trauma e suas figurações.

2.3 Narrativas impossíveis, mas necessárias: a ficção de trauma

De fato, existe uma dificuldade na compreensão da complexidade do trauma e nas formas de sua elaboração. Segundo a pesquisadora Denise Borille de Abreu (2016), “pensar em como narrar um trauma é, em primeira instância, lidar com a impossibilidade” (ABREU, 2016, p. 91). Isso se deve ao impacto avassalador do evento traumático sobre o indivíduo, que muitas vezes o impede de simbolizar adequadamente essa experiência. É comum que, num primeiro momento, o silêncio seja a resposta da maioria dos traumáticos. No entanto, como

²² No original: “the feminist movement offered a new language for understanding the impact of sexual assault” (HERMAN, 1992, p. 21).

apresentado na seção anterior, a escrita de trauma pode ser uma ferramenta para expressar o inominável dessa experiência. A definição dos distúrbios psíquicos como o Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT), por exemplo, tem sido moldada pela análise das narrativas de indivíduos que enfrentaram eventos traumáticos.

Abreu define o *trauma fiction* (ficção de trauma) como “gênero que amarra as possíveis ficções e realidades que envolvem a matéria complexa do relato do traumático” (ABREU, 2016, p. 92). Observamos que, com o aumento da violência nas sociedades atuais, o crescimento dos casos de traumas acontece como consequência desse cenário. Com isso, as narrativas sobre traumas vividos cresceram exponencialmente, apresentando cada vez mais histórias sobre a vida e o sujeito, em especial, as vivências femininas.

Considerando os séculos de opressão, discriminação e subordinação, as mulheres, sujeitas à violência patriarcal, restrições variadas e abusos físicos e sexuais, especialmente marcadas pela desconfiança (PERROT, 2005), têm suas vivências profundamente conectadas ao trauma psíquico. Nesse sentido, a literatura apresenta-se como meio possível para a narração das emoções e dos sentimentos intimamente humanos, e atuando na recuperação da memória individual e coletiva, já que “narrar o trauma [...] parece ser o que insere o indivíduo na historicidade, o que parece conferir valor histórico à experiência humana” (ABREU, 2016, p. 93).

Cathy Caruth utiliza o termo “possessão” ao falar sobre a força da dominação do trauma sobre o indivíduo. Ela afirma que o traumatizado é possuído pela imagem ou pelo evento do trauma (CARUTH, 1995, p. iv *apud* ABREU, 2016, p. 94). Caruth afirma ainda que o sujeito traumatizado pode ser “possuído” pela história, ou seja, “os traumatizados, poderíamos dizer, carregam uma história impossível dentro de si, ou tornam-se eles mesmos o sintoma de uma história que não conseguem possuir completamente” (CARUTH, 1995, p. v *apud* ABREU, 2016, p. 94). Não obstante, a escrita feminina — objeto de estudo desta pesquisa — volta-se para a escrita de trauma, confirmando a preferência da escrita feminina pelos “gêneros do impossível: os diários, as cartas, as memórias, as autobiografias” (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1989, p. 142 *apud* ABREU, 2016, p. 95). Por meio da escrita de trauma, as mulheres encontram uma maneira de dar forma à sua experiência traumática e atribuir significado a ela. A experiência vivenciada pelo sujeito traumatizado, “de estar possuído por um evento ou por uma história, desencadeará dois aspectos imprescindíveis para a compreensão do trauma: a repetição e a crise da verdade” (ABREU, 2016, p. 95). Caruth (1995, p. v *apud* ABREU, 2016, p. 95) explica que

De fato, os analistas modernos também notaram a surpreendente literalidade e a natureza não simbólica dos sonhos e flashbacks traumáticos, que resistem à cura na medida em que permanecem, precisamente, literais. É essa literalidade e seu retorno insistente que constituem o trauma e apontam para seu núcleo enigmático: o atraso ou incompletude em saber, ou mesmo em ver, uma ocorrência opressiva que então permanece, em seu retorno insistente, absolutamente fiel ao acontecimento.

Por literalidade, ela explica, entende-se a “reconstituição literal do que realmente aconteceu” (ABREU, 2016, p. 95), o que é, definitivamente, um desafio para o traumático e para os analistas, que têm dificuldade em identificar a suposta verdade que as repetições traumáticas apontam. Žižek (2014), ao tratar da violência e seu impacto traumático, afirma que

É necessário distinguir, ainda, entre verdade (factual) e veracidade: o que torna verídico o testemunho de uma mulher estuprada (ou de qualquer outra narração de um trauma) é a sua incoerência factual, sua confusão, sua informalidade. Se a vítima fosse capaz de descrever a sua experiência dolorosa e humilhante de maneira clara, apresentando todos os dados sob uma forma consistente, essa clareza poderia levar-nos a suspeitar de sua veracidade. [...] as deficiências factuais do relato do sujeito traumatizado quanto a sua experiência confirmam a veracidade do testemunho, uma vez que indicam que o conteúdo descrito “contaminou” o modo de sua descrição (Žižek, 2014, p. 18-19).

Nesse sentido, a afirmação de Žižek se faz pontual, já que a inconsistência na narrativa é um sinal de que a experiência traumática afetou profundamente a forma como a pessoa a descreve. A falta de coerência factual na narrativa do trauma pode, paradoxalmente, reforçar a veracidade do testemunho, indicando que a intensidade emocional e psicológica da experiência teve um impacto profundo na forma como é comunicada. Isso sugere que a veracidade emocional, ou seja, a autenticidade da experiência subjacente, pode ser mais importante do que a precisão factual na compreensão do trauma.

Devido à natureza complexa da narração do trauma, é difícil estabelecer com precisão a sua “verdade”, assim, “o trauma parece ‘trair’ a historicidade e impor um desafio grande tanto para a psicanálise, quanto para os estudiosos da teoria do trauma” (ABREU, 2016, p. 95). Segundo Abreu (2016), surgiu, nesse contexto, um paradoxo para a escrita de vida do trauma, que, mesmo que possa ajudar o sujeito traumatizado a se situar historicamente, sofrerá com a “crise da verdade” (p. 95). Assim, o termo proposto por Anne Whitehead, e recuperado por Abreu, “ficção de trauma”, reconhece que as narrativas de vida traumatizadas podem conter elementos de verdade e ficção, refletindo a complexidade da experiência humana diante de eventos extremamente perturbadores. As narrativas de trauma são, em

última instância, construídas pela interação entre memória, percepção e interpretação, e a “verdade” muitas vezes se encontra além da mera factualidade.

É evidente que a linguagem, as palavras, são ferramentas essenciais para auxiliar na elaboração de um trauma. A literatura parece oferecer um caminho para a assimilação, “através das múltiplas possibilidades de escrita de ficção do trauma” (ABREU, 2016, p. 105). Nesse sentido, a ficção do trauma não se trata de uma representação “realista” da situação traumática, mas é o resíduo, a diferença é que constitui a obra (SELIGMANN-SILVA, 2002). Mesmo se tratando de contextos diferentes, o pensamento de Márcio Seligmann-Silva, teórico e crítico literário, pode ser trazido para nossa reflexão. O crítico, ao relacionar literatura e trauma, afirma que

A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo “real” - e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro [...] do visível e da sua moldura que não percebemos no nosso estado de vigília e de constante *Angst* - diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas (Seligmann-Silva, 2002, p. 145, grifos do autor).

A partir das ideias teóricas sobre o trauma, como é possível traduzir em palavras a catástrofe e seus efeitos traumáticos em um texto ficcional? Para que haja a compreensão da memória traumática, é necessário analisar a natureza do trauma. Somente assim é possível compreender “como a memória traumática e seus efeitos são traduzidos e transmitidos pela escrita” (WALTER, 2011, p. 3). Com base nessa breve apresentação sobre o trauma e seus efeitos, fazem-se pontuais as palavras de Seligmann-Silva, ao afirmar que

aprendemos que o elemento traumático [...] penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para o nosso passado - e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios e, enfim, na literatura. (Seligmann-Silva, 2002, p. 137).

Dessa forma, após breve contextualização sócio-histórica-cultural – na qual se insere a jornada das mulheres na literatura – apresentada no primeiro capítulo dessa dissertação, e a exploração dos conceitos de violência e trauma relacionados à violência sexual da qual as mulheres são vítimas, o foco desta pesquisa se direcionará para as narrativas de duas autoras portuguesas: “A cabeleireira”, de Inês Pedrosa, e “A menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, que exploram, em suas obras, a violência sexual contra mulheres e suas consequências traumáticas, representadas na escrita de autoria feminina.

3 DOIS CONTOS, DUAS VOZES

3.1 Vozes femininas: “A cabeleireira”, conto português de Inês Pedrosa

Inês Margarida Pereira Pedrosa, mais conhecida como Inês Pedrosa, nasceu em Coimbra, Portugal, em 15 de agosto de 1962. Nascida na antiga capital do país, a escritora se autodeclara tomarense, e afirma ter nascido em Coimbra por obra do acaso, já que em Tomar não havia maternidades na época. Inês Pedrosa passou os primeiros 4 anos de sua vida nesta cidade, até se mudar com a família para a capital do país, Lisboa. Com 26 livros publicados ao longo de sua vida, a autora demonstra sua versatilidade como escritora com publicações de peças teatrais, crônicas, obras infantojuvenis, biografias, antologias e novelas fotográficas. Entre os seus romances, sete se sobressaem como os mais conhecidos: *A intrusão dos amantes* (1992); *Nas tuas mãos* (1997), prêmio Máxima de Literatura; *Fazes-me falta* (2012); *A eternidade e o desejo* (2007), livro finalista do prêmio Portugal Telecom em 2009 e do Prêmio Correntes de Escrita em 2010; *Os Íntimos* (2010), vencedor do prêmio Máxima de Literatura, e *Dentro de ti ver o mar e Desamparo*, ambos em 2015. Sua obra está disponível em diversos países, entre eles Espanha, Brasil, Itália, Croácia, Alemanha e Estados Unidos.

Inês Pedrosa teve seu primeiro texto publicado na revista *Crónica Feminista* em setembro de 1975, quando tinha apenas quatorze anos. Mais tarde, formou-se em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa, quando estava com vinte e dois anos. Ingressou no Jornalismo em 1983, como estagiária em *O Jornal*. No ano seguinte, começou a trabalhar como redatora no *Jornal de Letras*. Pedrosa colaborou, ainda, com a *Revista Ler* e o semanário *Expresso*. Em maio de 1993, assumiu o cargo de diretora da revista *Marie Claire*, onde permaneceu até o fechamento da revista, por desentendimento entre as administrações portuguesa e francesa, em maio de 1996. A escritora sempre foi fascinada pelas letras e pela literatura. Aos dez anos de idade, leu as *Novas Cartas Portuguesas*, que encontrou na gaveta de roupas de seu pai. Esse texto, segundo a autora, teve forte influência em sua vida e escrita.

Inês Pedrosa, assim como outras escritoras da geração 1980-1990, traz em seus escritos os “questionamentos e apontamentos históricos característicos da literatura portuguesa contemporânea, evidenciando as rupturas acontecidas na narrativa e nas subjetividades portuguesas” (VENTURA; NAVAS, 2019, p. 7). A Revolução dos Cravos, que marcou o fim da ditadura salazarista, que, por décadas, oprimiu Portugal, marca um momento histórico no país e em sua literatura. Os acontecimentos dessa época tiveram e ainda têm grandes repercussões sociais e literárias, que refletem as transformações desse processo

histórico. Além disso, “os escritores tiveram uma participação essencial nesse período por meio da revolução *pela e na* literatura, e são denominados pela teórica Lourdes Simões (1997) de *Geração de Abril*” (VENTURA; NAVAS, 2019, p. 6, grifo dos autores). Ao se tornar parte do círculo de novos escritores, Inês Pedrosa acrescenta à literatura portuguesa mais uma voz feminina. Sua experiência no meio jornalístico e sua trajetória literária foram responsáveis por “modelar uma sensibilidade estruturada na vivência da escrita e da realidade social, conferindo-lhe a narrativa empenhada [...] comprometida com seu tempo: seja na consciência de uma memória cultural, nas discussões de gênero, na militância política [...]” (LAGUARDIA, 2007, p. 29-30). Em entrevista à *Revista Caliban*, em 2020, Inês Pedrosa afirma que

Imediatamente após a revolução houve uma sensação de desapontamento porque se esperava que surgissem grandes obras que teriam estado encerradas nas gavetas dos escritores, por causa da censura. Mas o pior da censura é que conduz à desistência: para quê escrever, se não vamos poder publicar? No entanto, volvidos uns anos, no início da década de 80, surgiu em força uma nova geração de prosadores e poetas [...], e na década de 90 uma geração de escritores já formados na pós-revolução, e depois do novo milênio uma terceira geração. Os escritores já consagrados antes do 25 de Abril [...] produziram algumas das suas melhores obras neste período, com uma mão progressivamente mais livre. A língua e a voz de cada escritor tornou-se mais autêntica, mais ousada, mais aberta e luminosa. A censura era feroz, não só quanto à expressão dos cismas sociais e políticos, mas também quanto à expressão do erotismo (Pedrosa, 2020).

Declaradamente feminista, Inês Pedrosa é conhecida por seu engajamento em causas a favor da igualdade de gênero, descriminalização do aborto e causas LGBTQIAP+. Em 2003, solicitou um pedido de indulto ao presidente Jorge Sampaio em prol da libertação de uma mulher condenada a 8 anos de prisão por prática de interrupção voluntária da gravidez. O indulto foi concedido em dezembro de 2003. Entre 2005 e 2006, foi porta-voz mandatária por Lisboa da campanha (independente) do escritor e político português Manuel Alegre, candidato socialista à presidência do país.

Sua estreia na dramaturgia foi com a peça *12 mulheres e 1 cadela*, em 2005, adaptação de dois textos de sua autoria, *Nas Tuas Mãos* e *Fica Comigo Esta Noite*. A peça foi feita “para doze mulheres que representam diferentes gerações com diferentes formas de ver a vida e os desafios do cotidiano: medos, doenças, alegrias, esperanças, amores e prazeres” (ROCHA FILHO, 2013, p. 25). As mulheres representadas são mães e cidadãs, cujos papéis refletem no palco a “história de seu universo”, algumas delas suportam o marido em prol da família, enquanto “outras atravessam a dolorosa mas inevitável separação” (ROCHA FILHO, 2013, p. 25). Simultaneamente à sua participação na dramaturgia, entre 2000 e 2008, a convite do

Instituto do Livro e das Bibliotecas, Pedrosa reuniu comunidades de leitores em várias bibliotecas portuguesas, como nas cidades de Portalegre, Pinhal Novo, Seixal, Loures e Ericeira.

Desde 2010, Inês Pedrosa dirige a Casa Fernando Pessoa. A escritora declara que seu principal objetivo na direção do projeto é “captar novas fontes de financiamento para promover a imagem e a obra do poeta lisboeta” (ROCHA FILHO, 2013, p. 25). Inaugurada em novembro de 1993, a Casa Fernando Pessoa é situada no prédio onde viveu o poeta nos últimos quinze anos de sua vida, entre 1920 e 1935. A escritora fez circular no Brasil a exposição *Os Lugares de Pessoa*. Desenvolveu na Casa Fernando Pessoa e em estreita colaboração com as escolas um serviço educativo integral, com ateliers gratuitos de escrita, expressão plástica e música. Criou também uma série de cadernos de atividades sobre Fernando Pessoa para o ensino básico.

A carreira de escritora foi consagrada com a publicação de seu livro *Fazes-me Falta*, em 2002. Considerado sua obra-prima, o romance fez com que Pedrosa passasse a ser “considerada uma das escritoras mais significativas do mundo contemporâneo pelo inusitado de sua forma de narrar, bem como do lugar onde se encontram seus narradores” (ROCHA FILHO, 2013, p. 29). Por seu estilo de escrita incomum,

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

Conforme a própria autora explica, “Um escritor ou escritora precisa ser poroso e capaz de penetrar na alma de qualquer ser humano [...]” (PEDROSA, 2010, p. 60). A escrita de Inês Pedrosa promove nos leitores a percepção da vida por outra perspectiva, trabalhando com preconceitos que dizemos não existir, estereótipos de gênero, identidade, relacionamentos, e outras questões sociais. Ela “nos obriga a rever os valores com os quais visualizamos a sociedade atualmente e, por isso, põe em destaque os limites e as verdades fixadas no imaginário literário” (OLIVEIRA, 2020, p. 195). Em sua obra de um modo geral, e especialmente no conto que iremos abordar a seguir, “A cabeleireira”, a autora demonstra sua posição crítica frente aos estereótipos femininos estabelecidos na sociedade. Em entrevista à jornalista Carla Costa, em 2010, Inês Pedrosa afirma que

A literatura portuguesa fala pouco de sexo e quando fala é metaforicamente. Por exemplo, *As Novas Cartas Portuguesas*, que retrata a ascensão do desejo das mulheres e ainda hoje é criticado pela sociedade, ou seja, essa questão ainda não está resolvida e por isso tenho necessidade de falar sobre esse assunto. O feminismo ainda está associado à forma de comportamento das mulheres. Na época da Margaret Thatcher me irritava ouvir que ela “era uma mulher que agia como homem”. As mulheres têm o direito de agir como quiserem, os homens sempre tiveram esse direito. As mulheres não precisam ser todas maternais, santas, educadinhas, gostar apenas do amor (Pedrosa, 2010, p. 61).

Seus romances frequentemente mergulham nas complexidades das relações humanas e nas tensões sociais. Conforme a autora, “o romance é uma reflexão da realidade ou uma narrativa da realidade” (PEDROSA, 2010, p. 61), portanto, o autor incorpora aspectos da experiência humana na literatura. Elementos do romance, assim como do conto, ou seja, personagens, cenários, situações e temas, são inspirados ou derivados da experiência humana e do real, é um meio de explorar questões sociais, políticas, culturais e psicológicas que são relevantes para a sociedade. Assim, eles refletem a realidade ao oferecer uma representação imaginativa dela.

É inegável que a literatura, em sua essência, reflete e interage com a sociedade na qual ela se encontra inserida. Nesse sentido, a identidade é constituída com base no repertório cultural presente na sociedade, abrangendo desde conhecimentos científicos, até práticas religiosas ou culturais. De acordo com Rocha Filho (2013, p. 21),

Por mais que alguns críticos e teóricos defendam a separação radical entre literatura e sociedade, numa acirrada defesa da literariedade, há um fator determinante nessa discussão: ambas, literatura e sociedade, estabelecem entre si uma relação necessária de interdependência, na medida em que se trata de conceitos marcados por um sentido de reciprocidade, sendo possível equacionar - numa mesma obra - tanto a natureza essencialmente estética da literatura quanto a conformação fundamentalmente política de uma sociedade.

No conto “A cabeleireira”, Inês Pedrosa aborda as crenças e estruturas sociais que alimentam o problema do estupro, explorando as complexas dinâmicas de poder e desigualdade de gênero presentes na sociedade patriarcal portuguesa. Por meio de uma combinação de elementos estilísticos, técnicas narrativas e simbolismo, a autora retrata de forma vívida e impactante tanto a violência quanto o trauma enfrentados pelas mulheres, fornecendo uma análise sobre essas questões profundamente arraigadas na sociedade.

3.2 Violência e trauma em “A cabeleireira”

O conto “A cabeleireira”, publicado em 2003, faz parte da coletânea *Fica Comigo Esta Noite*, de Inês Pedrosa. A narrativa é conduzida em primeira pessoa, por uma personagem conhecida apenas como a cabeleireira. A história se desenvolve a partir de uma conversa que se inicia no começo do conto e se estende até o desfecho, intercalando momentos do presente com relatos memorialísticos em forma de *flashbacks*. Enquanto conversa com sua interlocutora²³, possivelmente uma cliente, a cabeleireira relata eventos desde sua infância até a vida adulta, marcados por experiências de violência, opressão e trauma, como os recorrentes abusos sexuais que sofreu do tio na infância, as constantes deprecições do marido e a violência doméstica dentro do casamento.

No centro das questões abordadas no conto de Pedrosa, está a imposição dos estereótipos femininos pela sociedade e pela família. A epígrafe do conto, um trecho do texto bíblico presente em Mateus 5:5, “Bem-aventurados os mansos porque possuirão a Terra”, é um aceno para o tom de submissão com o qual a cabeleireira retrata sua vida. O versículo enfatiza a virtude da mansidão, característica constantemente associada à feminilidade e à submissão da mulher; o adjetivo “mansos” refere-se àqueles que são gentis, passivos, pacientes e não violentos, e garante que esses serão recompensados pelo seu “bom comportamento” ao herdar a “Terra”. Percebe-se que o tópico religioso é recorrentemente citado na narração da protagonista, reflexo de sua criação servil. A condição de submissão da narradora é reforçada em diversos trechos: “eu nunca quis irritar ninguém” (PEDROSA, 2007, p. 42); “a minha mãe dizia-me isto muitas vezes: que as meninas pequenas não têm opinião” (PEDROSA, 2003, p. 42); ou ainda: “Eu vinha de uma família de gente conciliadora, amante dos meios sorrisos, da pequena troca de favores, da concessão e da afabilidade [...] As ações ficam com quem as pratica, foi assim que nos ensinaram” (PEDROSA, 2007, p. 52-53). A partir desses trechos é possível perceber que a protagonista já possuía um histórico de sujeição e punição por parte da família e possivelmente seus comportamentos relacionados à insubordinação eram punidos por repreensão ou silêncio: “O meu pai deixou de falar-me a primeira vez que cortei o cabelo. Ficou um mês inteiro sem me dirigir a palavra, a dar-me desprezo” (PEDROSA, 2007, p. 41), e reforço das regras impostas.

Por muito tempo, a sociedade patriarcal normalizou casos de violência contra a mulher e o controle de seus corpos, traço dominante desta cultura. Nesse sentido, o conto nos chama a atenção para o domínio dos homens sobre as mulheres, pois sabe-se que “As mulheres foram postas em um lugar criado pelo patriarcado até então vigente, o qual determina as ‘normas’ a serem seguidas” (OLIVEIRA, 2022, p. 621). Logo no início do conto, observamos o primeiro

²³ Trataremos o interlocutor no feminino, pois acreditamos que seja uma cliente no “salão” da protagonista.

ato transgressor da narradora: desafiar a vontade do pai ao cortar os cabelos curtos. Esse gesto, carregado de simbolismo, inaugura a repetição da palavra “cabelo” ao longo da narrativa, destacando sua importância temática. O cabelo é o que dá personalidade e poder à mulher, segundo a narradora: “Pelo corte vê-se quem é a pessoa. Se tem imaginação, capacidade de melhoria” (PEDROSA, 2007, p. 41). Ela associa a persistência das mulheres em manter cabelos longos ao receio de desafiar as expectativas masculinas.

As mulheres têm medo de cortar os cabelos por causa dos homens. O meu pai deixou de me falar, a primeira vez que cortei o cabelo. Ficou um mês inteiro sem me dirigir a palavra, a dar-me desprezo. Nunca mais o deixei crescer. Às vezes ele perguntava: “Então, rapariga, esse teu cabelo nunca mais vai crescer?” Eu dizia que não, que devia ser doença. Aparava-o todas as semanas (Pedrosa, 2007, p. 41-42).

Elódia Xavier, em seu livro *Que corpo é esse?* desenvolve a teoria dos “corpos disciplinados” a partir dos apontamentos de Arthur Frank, definindo-os como aqueles submetidos a estruturas de dominação que envolvem a internalização de comportamentos, atitudes e posturas que são consideradas aceitáveis ou desejáveis em uma determinada sociedade. Segundo a autora, as diversas instituições responsáveis por exercer a dominação do indivíduo, como o Estado, a Igreja, a Escola e a Família, “são agentes que contribuem para a dominação que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (XAVIER, 2021 p. 63). Essa adesão não é necessariamente consciente ou desejada, mas é resultado de um processo em que os dominados internalizam as normas e expectativas impostas pelas instituições, perpetuando a dinâmica de dominação. Durante o monólogo da narradora vai se evidenciando, de forma sutil, a presença desses ensinamentos aos quais ela sempre se submeteu, a começar pela família, primeiro núcleo socializador, e onde o pai, atuando como o representante do sistema patriarcal, incute na filha a submissão a essas regras.

O corpo disciplinado, no entanto, tem seus momentos de indisciplina (XAVIER, 2021). O momento de indisciplina da protagonista, ao cortar os cabelos mesmo contra a vontade do pai, contrasta com sua própria submissão, pontualmente marcada no conto. A atitude transgressora da cabeleireira surpreende o leitor e, de certa forma, antecipa o desfecho da narrativa. Sua transgressão máxima, de assassinar o marido, a libertará das amarras da opressão e da violência que ele lhe impunha, mas ao mesmo tempo a conduzirá ao confinamento físico. Perrot (2005, p. 447), ao tratar sobre os corpos subjugados das mulheres, reflete sobre a percepção histórica e patriarcal de que as mulheres que buscavam ou exerciam sua liberdade eram vistas como uma ameaça à ordem estabelecida e, ao mesmo tempo,

estavam expostas a diversos perigos: “Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontecer, ela está recebendo apenas aquilo que merece”. Essa dualidade reflete a natureza contraditória e complexa dos relacionamentos abusivos, onde a vítima se sente presa entre a necessidade de segurança e a busca por liberdade. Perrot (2005) argumenta que a sociedade patriarcal frequentemente culpabiliza as mulheres por qualquer infortúnio que possam sofrer como resultado de sua busca por liberdade. No âmago de sua vida conjugal, a cabeleireira encontrava-se confinada em um relacionamento abusivo. Esse ambiente tóxico servia como uma prisão invisível, minando sua liberdade e sua autoestima dia após dia. Contudo, com a morte do marido, ela passa de um cativo emocional para o cárcere físico, prisioneira das circunstâncias que moldaram sua trajetória até aquele momento.

No início do monólogo da narradora, destaca-se a interação da protagonista com sua interlocutora. Segundo a teoria linguística da enunciação de Benveniste (2005), o discurso é sempre marcado pelo *eu* e pelo *tu*, estabelecendo diálogos, mas também identidades, ou seja, ao falar, o enunciador se posiciona como sujeito, revelando sua perspectiva, suas experiências e sua posição dentro do discurso. Da mesma forma, ao ser abordado como “tu”, o interlocutor é reconhecido como um outro com quem o diálogo é estabelecido, cada qual ocupando papéis distintos na interação linguística. É importante ressaltar que, a presença do ouvinte, do “tu”, é imprescindível, já que, sem o outro, as possibilidades de interação por meio da linguagem são extintas. Quando falamos sobre trauma, é ainda mais significativo a presença de um ouvinte, que vai possibilitar ao traumatizado a elaboração de sua narrativa interna. Dentro do paradigma tridimensional proposto por Abreu (2016), esse possível diálogo com uma cliente é representativo de narrativas que mimetizam o trauma, onde há sempre a busca por um ouvinte. Segundo Abreu (2016), “Os estudiosos de teoria do trauma reconhecem que o ouvinte ocupa um lugar de grande destaque no que diz respeito à elaboração do trauma” (ABREU, 2016, p. 108). No caso da protagonista do conto, ela narra os acontecimentos traumáticos de sua vida a uma outra mulher, que se encontra no mesmo espaço que a prisioneira, atuando como testemunha em cuja presença a narradora pode falar sobre o indizível. Abreu (2016) afirma ainda que “a escrita feminina do trauma dentro do diálogo entre falante traumatizado e o ouvinte compassivo, frequentemente [é] representado por outra mulher” (ABREU, 2016, p. 109). Além disso, o cenário do conto, um salão de beleza (ainda que improvisado, tendo em vista que as personagens estão na prisão), é um espaço considerado predominantemente feminino, carregado de sentido, que representa tanto um lugar de transformação e renovação, símbolo mudanças externas e internas, quanto um

ambiente de intimidade e confidencialidade, onde as personagens podem compartilhar experiências pessoais uma com a outra. Trata-se de um ambiente social onde geralmente mulheres se reúnem, conversam e compartilham histórias.

O relato da cabeleireira, então, logo desloca-se para o *flashback* de uma de suas memórias de criança, quando o tio, irmão de sua mãe, abusa sexualmente dela. O conto chama atenção para “a violência que já se inicia ainda na fase infantil da vida das mulheres” (COUTO; PAES, 2021, p. 29), fato que também é normalizado dentro do ambiente familiar da personagem. No trecho em que relata o abuso sexual que sofreu, a narradora detalha imagens e sensações corporais ao mencionar o tio. Conforme Herman (1992) destaca, essa descrição é fundamental para conferir totalidade a uma narrativa traumática, pois “Uma narrativa que não inclua as imagens traumáticas e as sensações corporais é estéril e incompleta”²⁴ (HERMAN, 1992, p. 126).

Quando meu tio começou a dar-me beijinhos na boca às escondidas, eu deixei. Das primeiras vezes virei a cara, disse que não queria, mas ele chamou-me má, ‘menina má, pões triste o tio que gosta tanto de ti’, e então eu deixei, para não ser mal criada. *Ele tinha uma boca grande, molhada, pegajosa como um polvo.* Eu tinha quatro ou cinco anos. Depois começou a mexer-me no corpo, subia com os dedos por dentro das minhas cuecas e eu dizia ‘não gosto, tio, desculpe, não gosto, desculpe’ e ele ria-se e dizia que não desculpava nada, que eu não tinha que gostar ou não gostar, que as meninas pequenas não têm opinião. A minha mãe dizia-me isto muitas vezes, que as meninas não têm opinião (Pedrosa, 2007, p. 42, grifo nosso).

Como observado no trecho acima, as vontades da protagonista foram desconsideradas desde a infância, uma experiência lamentavelmente comum para muitas mulheres. Oliveira (2022) afirma que, devido ao silenciamento que foram submetidas as mulheres, suas opiniões e escolhas não são valorizadas, e o “não” da mulher muitas vezes passa despercebido ou é ignorado (OLIVEIRA, 2022). O desrespeito à vontade da cabeleireira pode ser observado, também, no trecho em que a personagem fala sobre a escolha de carreira, onde afirma desejar exercer a profissão de cabeleireira desde a infância, mas acaba fazendo o curso de História na faculdade, para não contrariar o desejo da família, como “primeira geração dos cursos superiores” (PEDROSA, 2007, p. 55). Ao abordar o ambiente disfuncional no qual as vítimas de abuso estão imersas, Herman (1992) descreve um contexto de dominação muito similar ao ambiente em que a cabeleireira cresceu e que eventualmente resultou em um relacionamento tóxico e violento.

²⁴ No original: “A narrative that does not include the traumatic imagery and bodily sensations is barren and incomplete” (HERMAN, 1992, p. 126).

O abuso crônico na infância ocorre em um clima familiar de terror generalizado, no qual as relações comuns de cuidado foram profundamente interrompidas. Os sobreviventes descrevem um *padrão característico de controle totalitário*, imposto por meio de violência e ameaças de morte, *aplicação caprichosa de regras mesquinhas* [...]. Ainda mais do que os adultos, *as crianças que se desenvolvem nesse clima de dominação criam vínculos patológicos com aqueles que as maltratam e negligenciam*, vínculos que elas vão se esforçar para manter mesmo com o sacrifício de seu próprio bem-estar, de sua própria realidade ou de suas vidas²⁵ (Herman, 1992, p. 71, tradução nossa, grifo nosso).

Mesmo diante da recusa da cabeleireira às investidas de seu tio, sua vontade foi desprezada. Essa perspectiva de indiferença aparece no discurso da mãe da protagonista, ao afirmar que “as meninas não têm opinião”, o que nos permite compreender que nem mesmo na idade adulta sua opinião será considerada. A mãe tem importante papel no processo de internalização do discurso machista e patriarcal da protagonista. Notamos que as falas da sua mãe retratam, basicamente, um conjunto de regras que devem ser seguidas por meninas e mulheres, que precisam ser e agir de uma determinada forma. Essa vigilância sobre os modos de se portar das mulheres é explicada por Perrot que, ao falar sobre os corpos femininos e as relações de poder, esclarece que “[...] o corpo das mulheres é o centro [das relações de poder], de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir [...] são objetos de uma perpétua suspeita” (PERROT, 2005, p. 447). O discurso da mãe é uma importante referência para a protagonista, já que constantemente é lembrado na narrativa. É comum que as famílias repitam padrões ao longo de sua história (REIS; RABINOVICH, 2006) e, na relação mãe/filha, as crenças e padrões de conduta são frequentemente sustentados e fortalecidos, passando de geração em geração. Isso acontece na relação entre a cabeleireira e sua mãe, já que é evidente no próprio comportamento da mãe que, ao ser enganada de maneira sórdida pelo irmão quanto à herança, em um momento de extrema vulnerabilidade e tristeza, ela age de maneira passiva, como evidencia a narradora:

O golpe do meu tio sobre a herança da minha avó deu-se sem alarde, com grande compostura. Apanhou minha mãe [...], deu-lhe uma série de papéis para assinar, dizendo que eram muito urgentes. E ela assinou, sem ler, papéis em que abdicava de tudo o que lhe era devido a favor dele. *As ações ficam com quem as pratica, foi assim que nos ensinaram* (Pedrosa, 2007, p. 52-53, grifo nosso).

²⁵ No original: “Chronic childhood abuse takes place in a familial climate of pervasive terror, in which ordinary caretaking relationships have been profoundly disrupted. Survivors describe a characteristic pattern of totalitarian control, enforced by means of violence and death threats, capricious enforcement of petty rules [...] Even more than adults, children who develop in this climate of domination develop pathological attachments to those who abuse and neglect them, attachments that they will strive to maintain even at the sacrifice of their own welfare, their own reality, or their lives” (HERMAN, 1992, p. 71).

Em outro momento, ao falar sobre o pai, a cabeleireira relata que ele “Gostava da minha mãe e de mim porque éramos também assim, pessoas suaves que nem sequer se arriscavam a ser doces” (PEDROSA, 2007, p. 54), evidenciando, mais uma vez, as semelhanças entre o padrão de conduta dela e o da mãe. O discurso da mãe, de certa forma, acaba por facilitar a ocorrência do abuso contra a protagonista, que ouve as palavras da mãe reverberarem na fala de seu abusador, e assim não se revolta: “[...] ele ria-se e dizia que não desculpava nada, que eu não tinha que gostar ou não gostar, que as meninas pequenas não têm opinião. A minha mãe dizia-me isto muitas vezes, que as meninas não têm opinião” (PEDROSA, 2007, p. 42). Pode-se supor que o fato da mãe reforçar para a protagonista esses padrões indique que seu comportamento foi influenciado por regras sociais; por exemplo, se a mãe acredita que “as meninas não têm opinião” ou que as meninas devem ser dóceis e gentis, ela irá avaliar as ações da filha com base nessas instruções e qualquer ação que divirja desses padrões vai ser considerada inadequada. Por conta das falas da mãe, o comportamento da cabeleireira acabou sendo influenciado por essas regras, o que possivelmente aumentou a probabilidade de ela acreditar nas falas do tio e, mais tarde, nas falas do marido abusivo, submetendo-se ao controle deles sem questionamentos.

Esse conjunto de regras sociais fundamenta o pensamento de responsabilizar a vítima pelos abusos sofridos, e faz com que a mulher fique “ainda mais vulnerável a falas que manipulam a sua percepção do mundo, induzindo que suas reações, percepções, memórias e crenças são inadequadas” (MOREIRA; OLIVEIRA, 2023 p. 46). Podemos constatar que a protagonista do conto apresenta diversas características do sujeito traumatizado, mostradas pouco a pouco durante sua narração, como a vitimização e a culpabilização, que ocorre com as vítimas de abuso sexual e é comparado, por Herman (1992), ao sentimento das pessoas que experienciaram guerras, desastres naturais e holocaustos. Segundo a pesquisadora,

O estupro produz essencialmente o mesmo efeito: são as vítimas, e não os perpetradores, que se sentem culpadas. A culpa pode ser entendida como uma tentativa de tirar alguma lição útil do desastre e de recuperar algum senso de poder e controle. Imaginar que se poderia ter feito melhor pode ser mais tolerável do que enfrentar a realidade da total impotência²⁶ (Herman, 1992, p. 38-39, tradução nossa).

O abuso sexual que sofreu foi progressivo ao longo dos anos, e só cessou nos primeiros anos da adolescência, quando ela aprendeu a se esquivar (PEDROSA, 2007, p. 53).

²⁶ No original: “Rape produces essentially the same effect: it is the victims, not the perpetrators, who feel guilty. Guilt may be understood as an attempt to draw some useful lesson from disaster and to regain some sense of power and control. To imagine that one could have done better may be more tolerable than to face the reality of utter helplessness” (HERMAN, 1992, p. 38-39).

É possível observarmos, no trecho em que o abuso é citado, os diversos pedidos de desculpas que a protagonista faz a seu abusador, colocando-se como responsável pela situação: “[...] não gosto, tio, desculpe, não gosto, desculpe [...]” (PEDROSA, 2007, p. 42). Mais à frente na narrativa, esse sentimento de culpa será reforçado pela narradora, já na idade adulta, ao refletir sobre esse acontecimento de sua infância: “tinha ideia de que devia ter alguma maldade em mim para acender aqueles instintos dele” (PEDROSA, 2007, p. 53). Ela se culpa por sentir-se incapaz de defender o bebê (PEDROSA, 2007, p. 49) e por não conseguir se transformar em uma lutadora (PEDROSA, 2007, p. 50). Percebe-se que a personagem não coloca a culpa no tio ou no marido, mas sobre ela mesma. Esse é um comportamento muito comum em vítimas de abuso sexual, reforçado pela sociedade patriarcal, onde a vítima se sente culpada em relação ao abuso, “pensando que estava no lugar errado, com roupa imprópria, e ainda isso se dá porque a sociedade prega tipos rígidos de comportamentos” (OLIVEIRA, 2022, p. 626). Esses padrões rígidos, não só de comportamento, mas também referentes a outros aspectos da vida da mulher, como sua aparência e a importância atribuída a ela, são pontuados em diferentes momentos do conto: “A minha mãe dizia que a delicadeza é a coisa mais importante da vida. (PEDROSA, 2007, p. 42) ou “Uma mulher que se preze tem que ser sempre nova” (PEDROSA, 2007, p. 43). Os trechos acima representam como esses valores tradicionais são repassados de geração em geração, como observamos no discurso da mãe, moldando e restringindo a conduta das mulheres e reforçando determinadas expectativas sociais. A delicadeza, assim como a mansidão (vide a epígrafe), pode ser interpretada como uma qualidade valorizada não apenas como virtude pessoal, mas como uma norma socialmente imposta, que limita a liberdade de expressão e ação das mulheres. A constante pressão para manterem uma aparência jovem reflete uma visão superficial e limitante da identidade feminina, que valoriza a juventude e a beleza física acima de outras qualidades e conquistas. Perrot (2007), em *Minha história das mulheres*, observa que “A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências [...] Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo” (PERROT, 2007, p. 49-50). A insistência em comportamentos específicos e em uma determinada aparência cria um ambiente onde as mulheres são continuamente julgadas e pressionadas a conformarem-se com padrões limitados, rígidos e restritivos.

Os relatos da infância da narradora são imprescindíveis para a compreensão dos acontecimentos que vão se desenvolver na idade adulta. Observa-se que, após o relato do abuso sexual na infância, a narrativa tem um corte brusco em sua tessitura, e a narradora passa a falar então dos acontecimentos do presente, conversando com a cliente no salão: “E se

fizéssemos madeixas?” (PEDROSA, 2007, p. 43). Além disso, destaca-se o uso de frases curtas, frequentemente incompletas e seguidas por outras que as complementam, aliado à dicção fragmentada e hesitante da narradora. Segundo Herman (1992), “As memórias traumáticas têm várias características incomuns. Elas não são armazenadas como as memórias comuns dos adultos em uma narrativa verbal e linear que é assimilada em uma história de vida contínua”²⁷ (HERMAN, 1992, p. 27, tradução nossa). O trauma, com frequência, é uma experiência fragmentada, onde diferentes aspectos da memória e da experiência são dissociados ou distorcidos. A narrativa não linear captura essa fragmentação, mostrando como diferentes partes do evento traumático se manifestam na consciência da personagem de forma desordenada.

A sequência da narrativa vai revelar importantes aspectos do relacionamento da cabeleireira com o marido. Ele, como a família da narradora, reforçava certos padrões e estereótipos relacionados ao feminino que a personagem deveria seguir. “Uma mulher que se preze tem que ser sempre nova. Pelo menos é o que meu marido dizia” (PEDROSA, 2007, p. 43). A frase perpetua a pressão social sobre as mulheres para se conformarem com padrões de beleza irreais e idealizados, nos quais a juventude é considerada essencial. Isso leva a personagem a se sentir inadequada e insuficiente por não atender a determinados padrões. Essa conduta é observada quando a narradora descreve o marido e, da mesma maneira que fez ao absolver o tio da culpa, ela absolve o marido: “Uma vez encontrei-o na cama com uma daquelas raparigas do Tempo [...] O meu marido era muito bonito, a culpa não era dele” (PEDROSA, 2007, p. 43). Nos relatos sobre a traição do marido, “percebemos a agonia e o sofrimento da cabeleireira, mas, ainda assim, ela subtraía a culpa do marido, acreditando que sua beleza era tanta que as outras mulheres o cercavam” (COUTO; PAES, 2021, p. 30). A personagem naturalizava comportamentos, xingamentos e humilhações praticadas pelo seu abusador, pois acreditava em sua inocência frente às situações que ocorriam. A naturalização desses comportamentos abusivos está intrinsecamente relacionada às regras a respeito dos papéis femininos e masculinos que foram adquiridas ao longo de sua vida, refletindo os valores patriarcais presentes naquela sociedade.

Como muitas das vítimas de abuso na infância, a cabeleireira acaba por repetir os padrões de comportamento e violência da qual foi vítima. Sobre essas pessoas, Herman (1992) alega que

²⁷ No original: “Traumatic memories have a number of unusual qualities. They are not encoded like the ordinary memories of adults in a verbal, linear narrative that is assimilated into an ongoing life story” (HERMAN, 1992, p. 27).

Seu desejo desesperado por carinho e cuidado dificulta o estabelecimento de limites seguros e apropriados com os outros. Sua tendência a se denegrir e a idealizar aqueles a quem se apegar obscurece ainda mais seu julgamento. Sua sintonia empática com os desejos dos outros e seus hábitos automáticos, muitas vezes inconscientes, de obediência também a tornam vulnerável a qualquer pessoa em uma posição de poder ou autoridade²⁸ (Herman, 1992, p. 81, tradução nossa).

Assim como essas vítimas, a cabeleireira se encontra presa em ciclos de comportamento prejudicial que refletem os traumas que ela própria enfrentou. No conto, a personagem confessa: “Acreditamos naquilo que precisamos, não é? E acreditamos vinte, trinta, quarenta vezes contra todas as evidências. Vemos o mal como uma nuvem temporariamente pousada sobre a testa do outro, não como uma parte da alma dele” (PEDROSA, 2007, p. 46). Desse modo, torna-se evidente que as condições que deram origem ao relacionamento da cabeleireira com o marido refletem a opressão e o trauma que ela vivenciou na infância. Para o traumatizado, várias formas de abuso podem se tornar naturalizadas de maneira inconsciente. Quando a protagonista conhece o marido no trabalho, em um estúdio de televisão, ela testemunha um episódio tenso, em que o futuro marido grita furiosamente com um de seus subordinados, e depois com a própria narradora:

Atrapalhei-me, deixei cair as pastas que trazia na mão, ele desatou a gritar comigo também. Que não aguentava mais incompetentes, desastrados, moles, preguiçosos, que o país estava cheio de gente assim. Invejosa e cinzenta. Os papéis espalharam-se-me todos no chão, ajoelhei-me para os apanhar, e ele continuou a descarregar sobre mim: ‘Vá grite, você também. Diga que sou um grosseirão, que tenho a mania!’ Levantei-me a cabeça, olhei para ele e disse: ‘Eu nunca gritei com ninguém.’ Depois apanhei o resto dos papéis e fui-me embora a chorar (Pedrosa, 2007, p. 44).

O marido, caracterizado por sua autoridade e grosseria, provavelmente enxerga na protagonista as características tidas como essenciais para uma esposa “ideal”: submissa, mansa: “Acalmava-o. Sempre foi essa a minha principal função, o meu principal encanto para ele.” (PEDROSA, 2007, p. 48) e altruísta, que constantemente coloca os desejos e as necessidades dos outros à frente dos seus: “Eu era acima de tudo uma boa rapariga: fazia o que me mandavam, dizia-se faz favor e muito obrigada, escolhia a última fatia de bolo, aquele que já não tinha cobertura de chocolate, no cinema era a última a sentar-me para dar os lugares melhores aos outros [...]” (PEDROSA, 2007, p. 50-51); que correspondem aos

²⁸ No original: “Her desperate longing for nurturance and care makes it difficult to establish safe and appropriate boundaries with others. Her tendency to denigrate herself and to idealize those to whom she becomes attached further clouds her judgment. Her empathic attunement to the wishes of others and her automatic, often unconscious habits of obedience also make her vulnerable to anyone in a position of power or authority” (HERMAN, 1992, p. 81).

padrões patriarcais de submissão e servidão. Ao demonstrar sua resignação, a narradora desperta o interesse do homem em questão, apesar de ele ter o hábito de sair sempre com mulheres esplendorosas, enquanto a narradora se descreve como uma mulher “com cara de cavalo” (PEDROSA, 2007, p. 46). Considerando a perspectiva da narradora, essa descrição parte, possivelmente, de uma visão atravessada pela baixa autoestima, característica comum em pessoas que sofreram com um trauma. Herman (1992) atesta que “As pessoas traumatizadas sofrem danos nas estruturas básicas do eu [...]. Sua autoestima é atacada por experiências de humilhação, culpa e desamparo”²⁹ (HERMAN, 1992, p. 41). A narradora descreve a si mesma de maneira rígida e depreciativa: “Sim, eu sabia que tinha a cara demasiado comprida, as gengivas e os dentes salientes” (PEDROSA, 2007, p. 46), enquanto apresenta o marido com demasiada veneração, salientando que havia no relacionamento uma dinâmica de autoridade muito bem delimitada: “Ele era a imagem rutilante da justiça [...]” (PEDROSA, 2007, p. 52).

Ao realizar uma pesquisa sobre o comportamento de mulheres vítimas de violência doméstica em 1980, a psicóloga americana Lenore Walker (1999 *apud* LIMA, 2018) constatou alguns padrões de comportamento comuns a essas mulheres, como a crença na incapacidade de reagir à situação. A narradora, ao descrever a agressão que sofreu do marido devido à gravidez, repete três vezes, em um único parágrafo, sua incapacidade de reação: “Tentei proteger o meu filho mas não fui *capaz* [...]. É só isso que até hoje não me perdoou: não ter sido *capaz* de me fechar em concha sobre o meu bebê, não ter sido *capaz* de evitar sua morte” (PEDROSA, 2007, p. 49, grifo nosso). Como estratégia de sobrevivência, é comum que as vítimas adotem o silêncio ou, como é o caso da cabeleireira, o choro. De acordo com Lima (2019),

Do ponto de vista psicológico, ao evitar discussões, por exemplo, elas estão se esquivando de agressões e se mantendo vivas nesse ambiente adverso, sobre o qual elas não têm controle, nem que para isso precisem deixar de opinar, abrir mão de suas vontades, aderir ao isolamento e/ou ao mutismo (Lima, 2019, p. 157).

O choro, como válvula de escape da protagonista, é motivado pelas constantes deprecições e traições que sofre do marido. Sua única reação à violência sofrida era o choro, que ela descrevia como frequente e como forma de acalmar a si mesma, “Chorava sobretudo por hábito [...] Sempre que me sentia à beira da fúria, ou do desespero, o meu sangue estremecia, a garganta fechava-se e começava a subir-me aos olhos aquela onda pesada de

²⁹ No original: “Traumatized people suffer damage to the basic structures of the self [...] Their self-esteem is assaulted by experiences of humiliation, guilt, and helplessness” (HERMAN, 1992, p. 41).

água escura [...]” (PEDROSA, 2007, p. 44). Contudo, até no choro havia um sentimento de inadequação, e também de manipulação, pois, através do choro, ela poderia comover o parceiro: “os homens comovem-se com o choro das mulheres, desde que não seja muito repetido. Foi esse o meu erro; não soube dosear as lágrimas” (PEDROSA, 2007, p. 45). Michelle Perrot, na introdução do livro *As mulheres ou os silêncios da história* (2005), alega que

O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus olhos, levemente sorridentes, não perturbados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor, da qual, segundo Michelet, elas “detêm o sacerdócio” (Perrot, 2005, p. 9).

Para a personagem de Inês Pedrosa, no entanto, até o choro é reprimido, pois ao dizer que não soube “dosear as lágrimas”, revela a existência de um limite socialmente aceitável para expressar suas emoções. O choro dá lugar ao relato da descoberta das traições do marido. Na primeira ocasião, a cabeleireira toma uma atitude transgressora, contrária ao que se esperaria “de uma mulher criada a partir dos ditames da sociedade patriarcal” (LIMA, 2018, p. 158), ao abandonar o marido e voltar para a casa dos pais, porém, após pedido de desculpas do marido – em que ele atribui seu comportamento à bebida alcoólica, sem se responsabilizar –, a protagonista retorna para casa com ele.

Com o recomeço do relacionamento e a reconciliação do casal, a cabeleireira toma sozinha a decisão de ter um bebê. Essa decisão, segundo ela, não foi para prender o marido, mas para “não ter medo de o perder. Para fazer nascer um amor absoluto, imune a traições” (PEDROSA, 2007, p. 47). A cabeleireira deseja conceber um amor incondicional e profundo, algo que transcenda as fragilidades e a insegurança de seu relacionamento conjugal. Ela alimenta a noção idealizada de que, através do vínculo com a criança, será possível estabelecer um tipo de amor que será resistente às infidelidades, à violência e às ameaças que possam surgir no relacionamento. Ela não teria mais que temer o abandono ou as traições do marido, já que, na sua mente, o bebê resolveria esse problema, como uma espécie de ligação impossível de ser rompida. No entanto, a decisão de ter um filho (tema que será retomado mais adiante) não foi bem aceita pelo marido, que fez fortes repreensões à personagem, tornando-a, novamente, vítima de violência psicológica. “Chamou-me presunçosa: julgas-te tão importante que tens que ser eternizada? És tão parva que te arrogas o direito de deixar descendência? Essa criança é capaz até de nascer atrasada mental, já pensaste?” (PEDROSA, 2007, p. 48). A reação do marido ao receber a notícia é extremamente hostil e violenta. Ele,

além de rejeitar a ideia, ataca a autoestima da personagem com críticas severas e depreciativas, e expõe uma perspectiva negativa e cruel em relação à criança. Ao acusar a cabeleireira de presunçosa, o marido demonstra que se considera muito superior a ela, afirmando que ela não merecia nem mesmo deixar descendentes. A acusação e as críticas à possível condição mental da criança caracterizam uma forma de violência psicológica, com a intenção de humilhar e menosprezar a mulher, reforçando suas vulnerabilidades emocionais. Como em muitos relacionamentos abusivos, o abusador utiliza da violência, a princípio, psicológica, para “sentir-se, novamente, em uma posição de superioridade em relação à parceira” (MOREIRA; OLIVEIRA, 2023, p. 53). Esse tipo de violência psicológica está relacionado a uma das formas de *gaslighting*, como prática em que o desejo central do agressor é aniquilar as possibilidades de discordância do outro, pois

existe um medo de ter seu posicionamento desafiado, e para evitar sentir-se ameaçado pela companheira, ele pratica *gaslight*, debilitando a outra pessoa de forma tão radical que ela não tem mais como discordar, pois nenhum ponto de vista seu vai estabelecer uma discordância considerada legítima. Desta forma, o agressor mantém uma posição de poder sobre sua companheira (Abramson, 2014 *apud* Moreira; Oliveira, 2023, p. 53).

O desejo da cabeleireira de criar um amor incondicional e seguro é brutalmente confrontado com a realidade de um parceiro abusivo que a manipula, desrespeita e menospreza. A contragosto do marido, a personagem decide ir em frente com a gravidez e acaba agredida, em um ato de extrema violência, pelo marido, que se conformava cada vez menos com a decisão da esposa, à medida que assistia o crescimento de sua barriga:

Mas a minha barriga enervava-o. Cada vez mais. Aos cinco meses de gravidez tornara-se tão visível que ele não aguentou. Atirou-me ao chão e desatou aos pontapés nessa barriga que o afrontava. Tentei proteger o meu filho, mas não fui capaz. Desmaiei. E só isso que até hoje não me perdoou: não ter sido capaz de me fechar em concha sobre o meu bebê, não ter sido capaz de evitar a sua morte (Pedrosa, 2007, p. 49).

A violência cruel do companheiro leva a narradora a abortar o filho tão desejado por ela. Consumida pelo remorso, a cabeleireira lamenta não ter conseguido proteger o filho da violência brutal de seu marido. Ele, no entanto, não parece sofrer com remorso algum, e ameaça a mulher ainda no leito do hospital: “Tu caíste da escada, se dizes outra coisa mato-te, estragas-me a carreira, mas eu lixo-te a vida” (PEDROSA, 2007, p. 51). Como em muitos

casos de abuso e violência contra a mulher, a cabeleireira nem mesmo cogita a denúncia do companheiro, tamanho era o poder que o homem tinha na sociedade, e sobre ela própria.

[...] quem é que ia acreditar que o mais brilhante dos pivots de televisão batia na mulher, essas histórias só aconteciam ao povo, aos que dormem em camadas sobrepostas em caves suburbanas, ou então em casebres nas montanhas [...] Ninguém ia acreditar, tão desnecessárias as ameaças dele, se aquilo se soubesse na televisão seria eu a despedida, uma documentarista é fácil de substituir, um líder de audiência é que não (Pedrosa, 2007, p. 51-52).

Essa conduta de desvalorização da vítima é observada, costumeiramente, em casos de abuso e violência contra a mulher. A vítima torna-se secundária, e a reputação e o futuro do agressor passam a ser a maior preocupação nesses casos. Dessa forma, a descredibilização da vítima induz ao silenciamento e ao sentimento de culpa, que passa a ser atribuído não ao abusador, mas à vítima. “Com a repressão psicológica e física, o agressor exerce poder absoluto sobre o que a mulher faz, sente e pensa [...] Assim ele consegue virar os papéis e fazer com que a vítima atribua a ela mesma toda a culpa sem mesmo entender o porquê” (LIMA, 2019, p. 159). A violência psicológica perpetrada pelo agressor condiciona a comportar-se de maneira específica, de acordo com o que ele espera e deseja, e acaba distorcendo a sua percepção sobre determinadas situações e dinâmicas dentro do relacionamento.

A narrativa de Inês Pedrosa ressalta que a violência contra a mulher acontece independente da classe social, trata-se de uma prática cultural. De acordo com Carlos Magno Gomes, em seu artigo “Marcas da violência contra a mulher na literatura” (2013), esse tipo de violência é comum em várias classes sociais e regiões. Além de vítima do agressor, a mulher é vítima de uma prática culturalmente constituída. “Antes do crime passional, há diferentes tipos de violências simbólicas e físicas que fazem parte da intimidade do casal. Estão entre elas: xingamentos, empurrões, surras que causam lesões corporais graves” (GOMES, 2013, p. 5-6). Nesse cenário, a vítima, mesmo ao sofrer violência psicológica e física, tem medo de denunciar o seu abusador, seja por receio de não conseguir se sustentar, seja por dependência emocional e afetiva. A respeito da dependência emocional, Herman (1992) argumenta que um vínculo traumático pode ocorrer entre a vítima e seu agressor, onde a experiência contínua de terror e alívio, em especial dentro do contexto de um relacionamento amoroso, “é capaz de resultar em um intenso sentimento de dependência”³⁰ (HERMAN, 1992, p. 67, tradução nossa).

³⁰ No original: “The repeated experience of terror and reprieve, especially within the isolated context of a love relationship, may result in a feeling of intense, almost worshipful dependence [...]” (HERMAN, 1997, p. 67).

Além da violência física, a violência psicológica, em forma de constantes depreciações por parte do marido, fazia parte do cotidiano do casal. A narradora relata que

já estava habituada que ele me chamasse de estúpida, e repetisse que eu nunca havia de ir longe. Estava habituada a que ele desprezasse o meu trabalho e me achasse ignorante. Estava habituada a que ele guardasse o ordenado dele para trocar de carro, comprar um jeep, ou, talvez oferecer uma joia a uma nova cara bonita. Estava habituada a pagar sozinha as contas de casa: comida, água, luz, telefone (Pedrosa, 2007, p. 58).

Ao dizer que “estava habituada”, a narradora demonstra sua resignação, e até mesmo normalização frente ao comportamento abusivo do marido. Essa violência simbólica “atinge o emocional da cabeleireira de um modo tão cruel que faz com que ela se acostume a se sentir inferior” (COUTO; PAES, 2021, p. 33). Além de inferiorizada e desprezada, a cabeleireira era também uma pessoa solitária. Na passagem que se segue, onde a narradora descreve o episódio do Natal, constatamos que ela arca com todos os preparativos necessários para que o evento aconteça, enquanto o marido está fora de casa. Não surpreende que seja a mulher a responsável por realizar todas as tarefas de casa, atuando como doméstica e também cuidadora, uma representação do já mencionado “anjo do lar” e esposa ideal. No entanto, o desfecho que se segue é surpreendente, pois, em um último ato transgressor, a cabeleireira assassina o marido quando este avança sobre ela, em meio a uma discussão aparentemente superficial.

Naquela noite, eu estava a fazer os embrulhos de Natal enquanto esperava que ele chegasse para jantar [...] era sempre eu quem comprava os presentes para todos, para a família dele e para a minha. Tinha o jantar pronto, ao lado do microondas. E ele chegou, nem me cumprimentou, foi para a cozinha, pegou numa colher de pau e começou a analisar o purê de batata. Parece mentira, mas o que desencadeou a morte dele foi a consistência do purê de batata. Ele disse que o purê estava aguado, e que eu tinha feito de propósito, porque sabia que ele gostava do purê bem sólido. Avançou para mim com a colher de pau na mão, lembro-me de o ver entrar na sala, em câmara lenta, com os olhos a faiscar de ódio (Pedrosa, 2007, p. 58-59).

A justificativa apresentada para o assassinato, a consistência do purê de batatas, considerada pela justiça como motivo torpe, é, na realidade, apenas a ponta da superfície que esconde a profundidade do trauma do abuso e do ciclo de violência que a cabeleireira vinha sofrendo. A justiça, que poderia ter considerado o crime como legítima defesa, “a considerou culpada e ainda atribuiu agravantes à sua pena pela quantidade de tesouradas desferidas no marido” (LIMA, 2019, p. 161). Essa decisão da justiça é ironizada pela personagem, que relata: “parece que se a tivesse espetado só uma ou duas vezes no coração dele isso queria dizer que eu não era uma pessoa má, teria sido apenas um ataque de maldade, uma coisa

súbita, inexplicável, que pode acontecer a qualquer pessoa” (PEDROSA, 2007, p. 59). A quantidade de tesouradas, 29, é um número relevante para a narradora, já que é exatamente sua idade. A cabeleireira, imersa em um ambiente opressivo e violento, torna-se vítima desse mesmo contexto. Como afirmam Couto e Paes (2021, p. 33), “Uma mulher espancada, mutilada pelas violências simbólicas reagiu de forma a também usar a violência”, o que evidencia a influência do trauma que carrega. Ela não descreve detalhadamente o evento em si, pois não consegue recordar com clareza como ocorreu e tem dificuldade em narrar algo que transcende a própria capacidade de expressão, algo verdadeiramente inexprimível.

Lembro-me de olhar para a tesoura com que cortava as pontas dos laços dos presentes de Natal e de a ver brilhar no escuro. Sim, de repente ficou tudo escuro e só aquela tesoura, uma tesoura banalíssima, como esta que uso para cortar cabelos, cintilava no meio da escuridão. Disseram-me depois que a espetei vinte e nove vezes no corpo dele (Pedrosa, 2007, p. 46).

Segundo a escritora francesa Charlotte Delbo (1990), recuperada por Lima (2019), “o trauma seria não-representável, pelo fato de não fazer parte da ordem do simbólico e da linguagem. Dessa forma, seria um conteúdo impossível de materializar-se em formas tradicionais de narrativas” (DELBO, 1990 *apud* LIMA, 2019, p. 161). Vivenciar esses eventos de violência contra o indivíduo afeta profundamente as pessoas envolvidas, e as mantêm em um “estado” de possessão, metáfora feita por Caruth (1995), conforme evidenciado por Abreu (2016):

Cathy Caruth utiliza um termo pungente para definir a maneira como o trauma pode dominar o sujeito, que é a metáfora da possessão. Ela afirma que “To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.” (CARUTH, 1995, p. iv). Uma vez “possuído” por um acontecimento, o sujeito não consegue assimilar o evento completamente no momento em que ele acontece, “but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it”³¹ (Caruth, 1995, p. v *apud* Abreu, 2016, p. 94).

A imagem que desperta a memória do evento na narradora é a tesoura, instrumento central da narrativa, representando “a ambivalência do texto e de sua protagonista” (SANTOS, 2008, p. 3). A tesoura é um importante elemento, uma vez que, tal qual o número 29, ela representa transformação. É o objeto que promove a libertação da cabeleireira de seu relacionamento abusivo, e é uma metáfora reiterativa na narrativa. É símbolo de renovação, já

³¹ Abreu (2016, p. 94), em nota de rodapé, adota a seguinte tradução: “Estar traumatizado é precisamente estar possuído por uma imagem ou um acontecimento (CARUTH, 1995, p. iv)”; “mas, de maneira atrasada, numa possessão repetida daquele que o experimenta” (CARUTH, 1995, p. v).

que agora a narradora exerce a função que sempre sonhou, de ser cabeleireira, de corte, cisão e poder, além da característica de objeto fálico. “A própria personagem torna-se outra, pois ao matar o marido, mata, em certo sentido, a si própria, já que deixa para trás um estilo de vida e assume um novo [...]” (SANTOS, 2008, p. 3). Inês Pedrosa consegue unir o duplo caráter da morte em uma mesma personagem “capaz de utilizar a tesoura como arma letal e como instrumento estético de mudança do outro e de si mesma” (SANTOS, 2008, p. 3-4).

Por fim, ao encerramento da narrativa, o espelho aparece como objeto significativo. “Veja no espelho se ficou bem. Gosta? Muito obrigada” (PEDROSA, 2007, p. 60). Segundo Abreu (2016), “o espelho, assim como o trauma, é a imagem que se repete contra a vontade do sujeito” (ABREU, 2016, p. 103), é também, segundo o paradigma tridimensional proposto por Abreu (2016), a representação da busca por uma nova identidade simbolizado pelo espelho e pela nova profissão de cabeleireira. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, de Jean-Claude Chevalier e Alain Gheerbrant (1988), o espelho reflete “A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p.393). Ainda, segundo o dicionário, “o espelho é do mesmo modo relacionado [...] com a revelação da verdade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p.394). No conto, o espelho representa a dualidade entre a imagem exterior que a personagem projeta para o mundo, e sua experiência interna de trauma. Dessa forma, o espelho estabelece um contraste entre a fachada exterior da personagem e sua realidade interior, ressaltando a complexidade do trauma e sua profunda influência na vida da personagem.

O relato da cabeleireira demonstra como se deu a construção de seu perfil subalterno e subserviente, até o derradeiro momento em que ocorre uma espécie de libertação, “tanto de seu estado subalterno quanto da presença física do marido” (COUTO; PAES, 2021, p. 34), que se dá através do assassinato dele. Segundo Couto e Paes (2021), a protagonista é o arquétipo de mulher obediente e subalterna em todas as esferas de sua vida, na relação conjugal, no trabalho, na relação com a família. Assim, é evidente que os impactos do trauma da violência sexual da qual foi vítima estão profundamente enraizados em sua história. Ao ressurgirem, as memórias traumáticas reafirmam a condição cíclica que é característica de pessoas traumatizadas.

3.3 Vozes femininas: “A menina Arminda”, conto português de Maria Judite de Carvalho

A escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho nasceu em Lisboa, em 18 de

setembro de 1921. A autora é uma voz proeminente que contribui significativamente para o panorama literário português. Militante pela causa feminina, Carvalho traz em sua obra a expressão de temas relevantes à condição feminina, explorando questões como “as angústias e o estado de solidão” (FREITAS, 2015, p. 54). A autora publicou sua primeira narrativa em 1949 intitulada “O campo das mimosas” na revista *Eva*, onde trabalhou como secretária e, depois, como redatora e chefe de redação (SILVA, 2014); lançou posteriormente diversas crônicas nesta mesma revista. Carvalho também dispõe de publicações no jornal *Diário de Lisboa* entre 1968 e 1975, onde colaborava com o “Suplemento mulheres” e assinava seus textos com o pseudônimo de Emília Bravo. Publicou em *O jornal*, entre 1976 e 1983, tendo tido importante participação na imprensa de seu tempo, com publicações de textos que a familiarizaram com o público leitor e possibilitaram que fosse consagrada pela crítica.

Maria Judite de Carvalho teve uma infância difícil, marcada pela perda da mãe e o abandono do pai. Desde os três meses de idade, sua criação e educação foram de responsabilidade das tias paternas, já muito idosas, “num meio austero e de extrema contenção” (Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, 1998). Carvalho estudou no Colégio Feminino Francês e no Liceu Maria Amália. Iniciou a sua carreira como escritora ainda na Faculdade de Letras de Lisboa, onde se formou em Filologia Germânica.

Durante a faculdade, a autora conheceu Urbano Tavares Rodrigues, que atuava como professor, e com quem se casou em 1949. Após o casamento, eles se mudaram para a França, onde residiram em Montpellier e Paris (SILVA, 2014). Em 1950, o casal retornou a Lisboa para o nascimento de sua filha única, que ficou sob os cuidados dos pais de Urbano, enquanto o casal retornava a Paris, onde Urbano assumiu o cargo de professor de Cultura Portuguesa na Universidade de Paris. Em 1959, com a publicação de *Tanta gente, Mariana*, a autora passou a ter mais reconhecimento por parte do público leitor e pela crítica literária. Ainda assim, apesar da extensão e relevância de sua obra ao longo das décadas, não se encontram muitas informações a respeito da autora e “tão pouco a crítica lhe dedicou extensas monografias ou profunda análise, ainda que a sua obra compreenda várias décadas e as recensões críticas lhe sejam muito elogiosas, tendo inclusive as primeiras edições esgotado nesses primeiros anos” (CARVALHO, 2019, p. 1). A produção literária de Carvalho dispõe de oito volumes de contos, uma novela e dois volumes de crônicas. Após sua morte em 1998, uma coletânea de poemas e um texto dramático foram publicados. A escritora foi várias vezes premiada por sua obra, desde seus primeiros textos na revista *Eva*. Carvalho foi condecorada com o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco (1995), Prémio da Crítica da Associação Portuguesa

de Críticos Literários (1995), Prémio P.N.E. Clube Português de Novelística (1996) e Prémio Vergílio Ferreira (1998).

Em 1949, incentivada por seu marido Urbano Tavares, Maria Judite de Carvalho publicou seu primeiro texto, intitulado “O Campo de Mimosas”, na revista *Eva*, como já mencionado anteriormente. Esta novela marcou sua estreia como escritora e evidenciou seu interesse em abordar conflitos existenciais, com um foco especial no universo feminino (SILVA, 2014). Dez anos depois, ocorreu a publicação de *Tanta gente, Mariana*, uma coletânea composta por oito contos curtos que “retomam a temática da representação da solidão, da angústia e inquietude da mulher do século XX por personagens femininas que sempre estavam à margem das decisões sociais, culturais e/ou familiares [...]” (SILVA, 2014, p. 59).

Suas narrativas concentram-se nas angústias que faziam parte do cotidiano das mulheres de sua época (FREITAS, 2015), mas que ainda ressoam e refletem angústias atuais do cotidiano feminino, como a solidão da mulher, sua condição social inferior, “os malogros das mulheres casadas, acostumadas a renunciar à liberdade para dedicarem-se às obrigações do cotidiano” (FREITAS, 2015, p. 55), e a violência sexual a qual muitas mulheres ainda são submetidas. Embora alguns críticos ressaltem que a obra juditiana não tem como foco os aspectos sociais, por não se tratar de uma autora engajada, ao observamos sua obra, é notável que “no silêncio e na passividade, marcantes na trajetória de suas personagens femininas, há protestos contra a condição social opressora em que vivem” (FREITAS, 2015, p. 55).

Na escrita da autora, a tristeza e a solidão são características marcantes das personagens femininas. As personagens de Carvalho têm em comum uma angústia e uma solidão irremediável, que transpassa todos os aspectos de suas vidas. O silêncio, elemento bastante explorado em suas obras, é inerente às experiências do ser feminino. A solidão das personagens, explorada tanto no interior (na mente, na casa) quanto no exterior (no social), parece refletir as mudanças da sociedade que experienciava o momento do pós-guerra. A autora, considerada “flor discreta” (LUCAS, 2018) da Literatura Portuguesa por sua conterrânea Agustina Bessa Luís, representa, em suas narrativas recheadas de sensibilidade e ironia, os conflitos existenciais da sociedade portuguesa, sobretudo das mulheres que estavam inseridas na sociedade patriarcal da segunda metade do século (DIAS, 2023). A respeito da representação da sociedade portuguesa na obra juditiana, Freitas (2015) afirma que

Os temas abordados pela cronista levam a refletir sobre a organização social não só da Lisboa da época, mas do cotidiano das mulheres em geral. O trabalho doméstico é frequentemente abordado e de uma maneira que ressalta o jogo de poder existente na

organização da família que faz com que a mulher, sem contestar sua posição de indivíduo explorado, submeta-se ao aprisionamento do espaço da casa e às obrigações diárias (Freitas, 2015, p. 58).

A maior parte das histórias das personagens femininas de Carvalho ocorre no espaço da casa. Este ambiente oferece a elas um senso de segurança e controle, pois é nesse território que conseguem, de alguma forma, se expressar. A casa, portanto, torna-se um lugar de ação, em contraste com o mundo externo, que frequentemente está fora de acesso e controle, como é o caso da protagonista em “A menina Arminda”. A escrita de Maria Judite de Carvalho conta com personagens marcadas por vulnerabilidades, amarguras e angústias que são principalmente vivenciadas por mulheres, em especial no meio urbano. Lélia Pereira Duarte (2022), no artigo “Maria Judite de Carvalho e a justiça dos esquecidos”, reflete:

Solidão, desespero, angústia e melancolia parecem sentimentos comuns às personagens de Maria Judite de Carvalho. Em sua maioria mulheres, são elas esquecidas, de vidas encolhidas e nulificadas, a viver em uma exclusão inclusiva, sem autonomia e sem forças para buscar soluções ou alívios (Duarte, 2022, p. 229).

Todas essas características podem ser encontradas na obra *Tanta gente, Mariana*, que parece “anunciar o tom e as tonalidades que distinguem a escrita subsequente da autora” (SILVA, 2021, p. 24), já que é neste volume que são evidenciadas algumas das suas mais recorrentes e relevantes linhas temáticas: “o desajustamento existencial, a solidão, o isolamento, a frustração, o desencanto, a passagem inexorável do tempo, o passado e as duras memórias, assim como uma certa dificuldade em se comunicar” (SILVA, 2021, p. 24). Os títulos dos contos são significativamente pontuados por alguns antropônimos femininos, como Mariana, Cândida e Arminda, onde prevalecem a figura feminina da mãe, da avó e da menina, que “materializam alguns dos elementos e das linhas matriciais dos textos [...]” (SILVA, 2021, p. 25). Acreditamos não ser ao acaso que muitos de seus contos tenham o nome da personagem principal como título, pois essas personagens encapsulam o(s) tema(s) central(ais) da narrativa, sintetizando a representação desse(s) tema(s) em indivíduos nomeadamente femininos. Além disso, ao nomear a personagem ainda no título, Carvalho dispensa às mulheres de seus contos especial atenção, elas não são mulheres reduzidas ou ditadas por um estereótipo, nem tratadas de forma generalizada, mas são nomeadas, descritas e contadas, valorizando suas especificidades. Com especial sensibilidade, Maria Judite de Carvalho consegue criar personagens e enredos que entrelaçam o tempo e o espaço, tanto

exteriores quanto interiores, capaz de desconstruir e recompor a totalidade, revelando trajetórias de vida muito próximas da realidade.

Segundo a pesquisadora Diana Catarina Saraiva de Carvalho (2019), em um estudo intitulado “Maria Judite de Carvalho: uma escrita de ausências”, entre as já citadas temáticas recorrentes da obra juditiana, existe uma solidão que é calcada num conceito mais profundo de vazio, ou ausência, que se apresenta de formas diferentes, entre elas, a desestrutura familiar, como a orfandade de pai ou mãe, que repercute na consciência e na concepção que as personagens têm do mundo. De acordo com Carvalho (2019),

Encontramos ao longo da sua narrativa várias personagens que partilham a mesma (ou variações da) experiência de orfandade e esta falta é assim concomitante com o sentimento partilhado de solidão, uma solidão muito precoce, repercutida pelo tempo, pelo que valerá a pena perceber de que modo estas estruturas familiares são dispostas, assim como os tempos da infância e adolescência, sempre presentes, e como que concorrem para a apresentação do argumento central a inevitabilidade e predestinação (Carvalho, 2019, p. 2).

Paralelo à configuração do tempo na narrativa, outra característica de especial importância na escrita de Carvalho é o espaço. Este configura-se como essencial, pois, por vezes, é um reflexo do que se passa no interior da personagem. A solidão, elemento basilar nos contos da autora, é refletida não só na construção do personagem, mas também no espaço em que habita, e “esse entrelaçamento acentua a solidão das personagens, uma vez que os espaços narrativos se caracterizam como espaços fechados, assim como são encerradas em si mesmas as personagens juditianas” (DIAS, 2023, p. 45). Atrelada ao espaço, a estrutura narrativa da autora é caracterizada também pela não-linearidade e pelo não dito, resultando em silêncio e introspecção por parte de personagens cujo mundo interior é profundamente desajustado.

Carvalho, em “A menina Arminda”, assim como em outros contos do livro *Tanta Gente, Mariana*, explora a vida de pessoas solitárias e marginalizadas. São histórias de indivíduos que vivem em um mundo interior, mas que não se rendem facilmente, pois “A narrativa juditiana expõe a habilidade da autora em construir personagens complexos e explorar as camadas mais profundas da psicologia humana” (DIAS, 2022, p. 46). As narrativas retratam o desespero, a rejeição, a violência e a solidão, proporcionando um olhar aguçado e sensível para a intimidade desses indivíduos, suas angústias e desejos.

3.4 Violência e trauma em “A menina Arminda”

O conto “A menina Arminda”, quinta narrativa que compõe a coletânea de contos *Tanta gente, Mariana* (1959), apresenta uma história narrada em terceira pessoa, *in media res*, em que a cronologia dos acontecimentos é fragmentada e o evento final da narrativa é retratado no início do conto, o que representa uma desconexão da lógica linear – início, meio e fim – e uma disjunção dos eventos. A construção de uma narrativa cíclica busca, muitas vezes, representar a natureza repetitiva da vida e, como veremos nesse segmento, do trauma. Esse formato cíclico vai revelar ao leitor, pouco a pouco, como se deu a inevitabilidade do destino de Arminda (CARVALHO, 2019), selado aos catorze anos, quando foi vítima de abuso sexual praticado por um homem desconhecido e teve todo o seu destino/futuro profundamente marcado por esse acontecimento.

A narrativa inicia descrevendo a percepção que a vizinhança tem de Arminda. Reservada, ela era objeto de especulação, e as impressões dos vizinhos baseavam-se em observações e boatos. Inicialmente, os moradores ficam incrédulos ao verem seu nome no jornal local, “entre um suicídio velado e um assalto a mão armada” (CARVALHO, 1988, p. 83). Contudo, no segundo parágrafo, o julgamento das pessoas se modifica rapidamente, e a voz narrativa revela que aquelas pessoas da vizinhança, ao refletirem um pouco mais sobre a notícia, “acabaram por achar que a coisa não era afinal tão improvável, tão disparatada como à primeira vista lhes parecera” (CARVALHO, 1988, p. 83). Inicia-se, então, uma comparação entre Arminda e as demais mulheres da vizinhança, que sempre desconfiaram dela: “[...] a rapariga sempre lhes tinha inspirado desconfiança. As mulheres sobretudo. Elas gostavam de se visitar, falavam das doenças dos filhos, das vidas das outras, das que não estavam presentes. Ela não. Estava sempre metida em casa” (CARVALHO, 1988, p. 83).

Com as primeiras descrições de Arminda, percebe-se que ela é um indivíduo singular. Ela não age de acordo com as expectativas tradicionais impostas à mulher. A personagem mantinha uma rotina incomum, principalmente quando comparada às mulheres ao redor e isso causava certa estranheza na comunidade. Ela não visitava ninguém, não tinha marido ou filhos, nem dedicava-se aos afazeres de casa, pois contava com uma criada. As pessoas só viam Arminda quando ela “saía para o emprego porque mesmo à hora em que regressava (só trabalhava na parte da manhã) as lojas estavam já fechadas e as famílias reunidas à volta da mesa do almoço” (CARVALHO, 1988, p. 83). Percebe-se que Arminda se deslocava de maneira a não chamar a atenção de ninguém, como um fantasma. Mesmo a sua suposta profissão não era de conhecimento das vizinhas, que questionavam a sua criada para obter

informações sobre Arminda: “Onde estava empregada a menina Arminda? Que fazia ela em casa todas as tardes? Trabalhava? Cosia? Bordava?” (CARVALHO, 1988, p. 84). Notadamente, é no serviço doméstico que se encontra o centro da vida dessas mulheres. É esse um peso da identidade feminina, uma “obsessão para as mulheres” (PERROT, 2007, p. 114), que têm o seu “valor”, sua utilidade, atrelados ao seu bom desempenho nas tarefas de casa, sendo essa uma característica desejada pelos homens em relação ao casamento. “Essas mulheres, reduzidas ao círculo restrito de sua casa, desenvolvem uma verdadeira mística feminina do trabalho doméstico e da reprodução [...]” (PERROT, 2007, p. 117), onde a ocupação contínua da mente encontra-se limitada ao trabalho manual, à costura ou à criação dos filhos.

Enquanto as demais mulheres da vizinhança exerciam diversas atividades em suas casas, como cozinhar, limpar, coser e cuidar dos filhos, a atitude reservada de Arminda e sua rotina reclusa, despertavam nelas grande curiosidade. Elas não conseguiam compreender a menina Arminda, que passava as suas tardes “sentada numa cadeira, as mãos caídas no regaço, a pensar. E, no entanto, era assim que tinha sido durante meses, desde que a mãe morrera e a deixara sozinha no mundo. Arminda pensava. Gastava assim as tardes” (CARVALHO, 1988, p. 84). A comparação que se estende, entre as vizinhas e Arminda, destaca ainda mais a distância entre a realidade delas. Arminda pensava bastante, enquanto as outras mulheres “pensavam pouco [...] embora normalmente falassem bastante” (CARVALHO, 1988, p. 84). Muito comum na obra juditiana, a ironia na voz narrativa ecoa ao representar as estruturas patriarcais sinalizadas na prática da leitura do jornal, tratando-se de um ato restrito aos homens, que leem e relatam a notícia a suas mulheres: “As mulheres, essas perderam a cabeça com a notícia que os maridos lhes tinham lido em voz alta. Elas nunca liam o jornal, era bom para os homens, futebol, política e coisas assim” (CARVALHO, 1988, p. 84). Essa prática narrada no conto expõe a exclusão da participação das mulheres em assuntos de interesse social e a sua dependência em relação aos maridos na obtenção de informações sobre a sociedade e o mundo, e, ainda assim, as informações que as mulheres obtinham na leitura do jornal eram filtradas por eles, de forma que só aquilo que achavam necessário ao conhecimento da mulher era transmitido a ela. A descrição desse comportamento reflete uma clara divisão dos papéis de gênero, em que as mulheres são responsáveis pelo lar e pela família, enquanto os homens são os provedores e os participantes da esfera pública. Outrossim, manter as mulheres desinformadas é uma das formas de controle social, já que o acesso limitado à informação significa menos conhecimento sobre eventos

sociais e políticos. Perrot (2005), ao refletir sobre as formas em que muitas mulheres foram silenciadas, observa que

“As mulheres são feitas para esconder a sua vida” na sombra do gineceu, do convento ou da casa. E o acesso ao livro e à escrita, modo de comunicação distanciada e serpentina, capaz de enganar as clausuras e penetrar na intimidade bem guardada, de perturbar um imaginário sempre disposto às tentações do sonho, foi-lhes por muito tempo recusado, ou parcimoniosamente cedido, como uma porta entreaberta para o infinito do desejo (Perrot, 2005, p. 10).

Para além desta demonstração inicial da estrutura patriarcal, o discurso das mulheres da vizinhança, ao saber da notícia completa sobre o caso de Arminda, configura o já há muito tempo estabelecido discurso machista, arraigado em sociedades patriarcais e tradicionalistas, ao afirmarem que a protagonista é louca: “Doida, aí está o que ela era, diziam. Sempre *me* pareceu. *Eu* sempre disse, a D. Alzira não se lembra? Não tinham dito e as outras sabiam-no perfeitamente, mas aquele não era o momento indicado para discutirem entre si” (CARVALHO, 1988, p. 84, grifo da autora). Essa nomenclatura de “doida”, “louca” ou “histérica”, é muito comumente associada a mulheres pela hegemonia patriarcal que tem raízes profundas em uma combinação de fatores históricos, culturais e sociais, muitos dos quais estão relacionados ao machismo e ao controle patriarcal. Durante séculos, a Medicina e a Psicologia foram dominadas por homens, e frequentemente as mulheres que exibiam comportamentos que desafiavam as normas sociais eram rotuladas como “loucas” ou “histéricas”. A “histeria”, por exemplo, era um diagnóstico comum no século XIX, atribuído a mulheres que apresentavam uma ampla gama de sintomas, desde ansiedade a comportamentos rebeldes, como os analisados por Freud em *Estudos sobre a histeria* (1893-1895). Sandra Gilbert e Susan Gubar, em seu livro *The Madwoman in the Attic* (1979), discutem a prática comum na sociedade vitoriana inglesa de atribuir doenças mentais às mulheres e isolá-las, frequentemente, no sótão de suas casas. Ainda hoje, o tema da clausura de mulheres em suas casas é bastante recorrente, sobretudo na literatura feminina³² (ABREU, 2016). Declarar uma mulher como “doida” ou “louca” era, e ainda é, uma forma de deslegitimar suas emoções, opiniões e comportamentos. Em muitos casos, esse rótulo diminui a credibilidade da mulher e justifica o controle sobre ela, seja por indivíduos ou por instituições. No contexto do machismo e do patriarcado, a autonomia e a independência das mulheres são frequentemente vistas como ameaças à ordem social. Rotular mulheres como “loucas” é uma forma de manter

³² O enfoque dado à casa e ao espaço doméstico ocupado pelas mulheres é um tema bastante contemplado na literatura feminina. Podem-se citar as obras *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, e o já mencionado *The Madwoman in the Attic*, de Gubar e Gilbert, como exemplos mais conhecidos (ABREU, 2016).

essas ameaças sob controle, reforçando a ideia de que as mulheres são naturalmente irracionais e, portanto, precisam ser supervisionadas ou controladas.

Novamente ocorre o que anteriormente definimos como *gaslighting*. Essa forma de controle promove um tipo de abuso psicológico em que o agressor submete a vítima, fazendo com que seus comportamentos e sentimentos sejam invalidados, de forma a manipular sua percepção e seu julgamento (MOREIRA; OLIVEIRA, 2023). Esse tipo de violência pode ocorrer em diversas esferas, como familiar, profissional, acadêmica, religiosa, entre muitos outros, e seu principal efeito é retirar a credibilidade do outro. “Ocorre uma frequente deslegitimação do discurso e percepção da vítima, por meio de negação de acontecimentos, distorção de informações e invalidação de sentimentos” (SOUZA, 2017 *apud* MOREIRA; OLIVEIRA, 2023, p. 52). No caso de Arminda, em uma sociedade que perpetua a desigualdade de gênero e legitima os papéis socialmente atribuídos ao “feminino”, em que as meninas devem ser gentis, delicadas e obedientes, essa imposição de características contrasta diretamente com o “masculino”, que culturalmente impõe aos meninos serem competitivos, violentos e fortes (LOURO, 2000 *apud* MOREIRA; OLIVEIRA, 2023). Logo, vê-se que as mulheres desde muito cedo são culturalmente levadas a serem submissas e a não ocuparem lugares de poder, que historicamente pertencem aos homens.

Como em muitas obras juditianas, a casa desempenha um papel fundamental na narrativa. Frequentemente gerida por mulheres, a casa assume um lugar central em suas vidas. Segundo Isabel Allegro de Magalhães, em seu livro *O sexo dos textos*, a casa é “sempre *pivot* do universo, sítio fixo de onde as mulheres constantemente partem para viagens no tempo [...]” (MAGALHÃES, 1995, p. 36). No conto, a casa simboliza um espaço de clausura, reflexão e solidão, um espaço vazio onde “ninguém está à espera” (CARVALHO, 2029, p.18). Para Arminda, a casa representa também essa falta de estrutura familiar: “Esta falta estrutural de afecto e de conforto, a falta de um porto seguro partilhado com a família, seja com os pais ou com maridos e mulheres, filhos, *alguém*, provoca uma ferida profunda na possibilidade de felicidade e sossego no mundo” (CARVALHO, 2019, p. 19, grifo da autora). Arminda, isolada e solitária, habita esse pequeno ambiente onde a luz penetra de maneira significativa: “Diante de si, lá longe, ao fundo da noite, só enxergava uma luz ainda incerta, ainda fugidia que não conseguia alcançar, que ia andando conforme ela andava, uma luz que mais tarde, quando lhe chegasse ao pé, havia de a queimar toda” (CARVALHO, 1988, p. 85). A luz incerta que Arminda acompanha não representa alívio ou luminosidade, é, por outro lado, uma espécie de chama que ameaça queimá-la inteira. Essa luz “lá longe” simboliza o inatingível, o impossível, é um reflexo da esperança da personagem, capaz de salvá-la de seu desespero

(TRÁVNICKOVÁ, 2021). Ela está “à espera de qualquer tipo de segurança, sempre negado: pela vida, pelas circunstâncias, pela sua própria incapacidade” (CARVALHO, 2019, p. 19). Outrossim, a casa é, como afirma Allegro (1995), o lugar em que as “viagens no tempo” são ocasionadas. Acompanhamos, através da narração, o trajeto dos pensamentos da menina Arminda enquanto ela está sentada na cadeira de casa, transitando entre o presente e o passado.

Os seus pensamentos tinham tido, porém, uma evolução, seguido uma curva perigosa, tão perigosa que ao fim dela, dessa curva, estariam grades de uma cadeia. Nos primeiros tempos que se tinham à morte de D. Laura, pensara muito em si mesma, chorava por si mesma, julgando que eram pela mãe as lágrimas que deitava. Depois, pusera-se a refazer a vida passada, talvez para não estar tão só e povoar os próprios pensamentos (Carvalho, 1988, p. 84-85).

É também na casa que ela explora mundos fictícios, refúgio que encontrou para suprir uma existência marcada por vazios, conforme descreve a voz narrativa: “Em casa, levava o tempo a devorar romances como se esse mundo fictício que eles lhe davam fosse uma compensação para a sua existência vazia” (CARVALHO, 1988, p. 86). No tempo mais atual da narrativa, quando a protagonista vai completar seus 40 anos de idade e está sofrendo pelo luto da recente morte da mãe, a voz narrativa passa a conduzir o leitor pelos momentos do passado que estão preenchendo os pensamentos de Arminda, em especial o momento que a marcou para sempre: “Naturalmente começara por pensar *naquilo*. Porque fora *aquilo*, afinal, o princípio e o fim de tudo, uma espécie de parto em que a criança, ela própria tivesse nascido morta. Antes nada houvera e depois nada mais podia haver” (CARVALHO, 1988, p. 84-85, grifo da autora).

Tanto o pronome demonstrativo “aquilo” quanto a conjunção junto à preposição “naquilo” representam o que Arminda não consegue elaborar. Ambas as palavras são um eufemismo “almejando atenuar o sentido e o significado da horrorosa palavra estupro” (DIAS, 2022, p. 47). O trecho do conto acima (1988, p. 85) retrata a profundidade do impacto desse trauma, evidenciando que esse é o ponto central de sua existência, “o princípio e o fim de tudo”. De acordo com Abreu (2016),

O trauma traz consigo uma ambiguidade aparentemente sem solução: ele é vivenciado por alguém dotado de fala, mas a profundidade do encontro traumático com o Real pode lhe suspender a fala por um dado momento, demandando certo tempo para ser capaz de organizar e dar sentido ao seu discurso, ou seja, para simbolizá-lo (Abreu, 2016, p. 122).

Esse fragmento agressivo e não assimilado da experiência de Arminda denota não apenas a impossibilidade de narrar o trauma, mas também as memórias do indivíduo traumatizado, que são intensamente afetadas pelo evento traumático, como observamos no trecho da descrição do estupro e do estuprador, onde é relatado a falta de lembrança da personagem: “Tinha-lhe esquecido a cara, era como se não tivesse. Ficara sendo o *homem*” (CARVALHO, 1988, p. 85, grifo da autora). O episódio do estupro aconteceu quando Arminda tinha apenas 14 anos e vivia numa pequena cidade de província, onde D. Laura, sua mãe, era professora. Arminda era “uma criança com formas de mulher, alta para a idade e já um pouco forte. Era alegre e gostava de brincar com as outras garotas e de correr com elas pelos campos da periferia, perto da casa onde morava” (CARVALHO, 1988, p. 85). Nessa época morava com a mãe e a criada, pois o pai morrera alguns meses antes do crime. Em um dia comum, quando retornava da escola sozinha pela rua, foi abordada por um homem, que lhe ofereceu carona. Arminda aceitara, pois “[...] nada sabia da vida, porque ninguém a tinha prevenido contra ela. Este homem encarregar-se-ia de preencher tal lacuna, à sua maneira, naturalmente. Sem a poupar” (CARVALHO, 1988, p. 85).

Segundo Xavier (2021, p. 18) “[...] a veiculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas de reprodução [...]”. Vítima de abuso sexual ainda muito jovem, a protagonista sofre uma espécie de rompimento com o seu “eu” anterior ao abuso. Esse tipo de rompimento é abordado pela teórica feminista Elizabeth Grosz citada por Xavier (2021), e definido “como características culturais definidoras das mulheres”:

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma autojustificativa conveniente para a posição secundária das mulheres ao contê-las no interior de seus corpos que são representados, até construídos como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeito a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características culturais definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado (Grosz, p. 67, *apud* Xavier, 2021, p. 18).

O corpo feminino é constituído como um campo de batalha onde normas sociais, culturais e patriarcais são inscritas. Xavier (2021) reforça que as mulheres são frequentemente reduzidas a seus corpos, que são controlados e disciplinados pela sociedade, que admite a violência como uma ferramenta de controle e opressão, usada para manter as mulheres em posições subordinadas. A descrição de Arminda como uma criança alegre e que gostava de

brincar, com infantil inocência, expõe a fragilidade da personagem frente aos riscos e ameaças do mundo real, para o qual ela não havia sido “prevenida contra”. Ao destacar a infância alegre e a ingenuidade da menina, e, logo em seguida, revelar o acontecimento responsável pelo trauma da personagem, a voz narrativa evidencia para o leitor a dimensão da ruptura causada pelo trauma. O trauma, como evento avassalador, é configurado, como afirma Cathy Caruth (1996 *apud* VALIM, 2021, p. 14), “por estímulos muito fortes, um choque ou emoção violenta, fora da experiência humana comum, que desestabiliza o indivíduo e, conseqüentemente, bloqueia sua assimilação do fato ocorrido”. O estupro foi, como descrito na narrativa, um desestabilizador na vida de Arminda. Ele não é somente um acontecimento isolado, que, passado o ocorrido, faz a vida voltar à normalidade. O abuso sexual reverbera em todas as esferas da vida, mesmo aquelas que não estão diretamente relacionadas a ele. É nesse sentido que o estupro, tratado como evento traumático, é parte significativa, isso quando não assume um lugar central na vida do indivíduo. Quando não é devidamente processado, está sujeito a retornar como memória traumática e a dominar a existência da vítima que, ao menor infortúnio, está sujeito a reviver esse trauma.

Como um evento de grande impacto, o trauma continua a reverberar por todo o ciclo de vida do traumático. Herman (1995) chama a nossa atenção para os aspectos que contribuem significativamente para o retorno de um trauma: “Casamento ou divórcio, nascimento ou morte na família, doença ou aposentadoria são ocasiões frequentes para o ressurgimento de memórias traumáticas³³” (HERMAN, 1995, p. 152). No caso de Arminda, o gatilho para o retorno da memória traumática foi a morte da mãe, que desencadeou “uma evolução” nos pensamentos da personagem, que estavam tomados pelo sofrimento, a solidão e o luto. A solidão de Arminda, “irremediável e sem saída” (CARVALHO, 2019, p. 2), é representada no conto pela ausência da mãe, e conseqüentemente, a desestabilização integral da estrutura familiar. A orfandade, comumente presente nas obras juditianas (CARVALHO, 2019), é muito precoce na vida da protagonista, visto que ela perdeu o pai muito cedo e nunca conseguiu estabelecer vínculos com outra pessoa além da mãe, que também morre no tempo mais atual da narrativa. Conforme estudos realizados com vítimas de violência sexual, existem diversas conseqüências que são manifestadas nas relações cotidianas, como no caso de Arminda. Dificuldade nas relações afetivas e sexuais é uma conseqüência comum, assim como saúde mental debilitada, baixa satisfação com a vida e limitação de atividades (Levine

³³ No original: “Marriage or divorce, a birth or death in the family, illness or retirement, are frequent occasions for a resurgence of traumatic memories” (HERMAN, 1995, p. 152).

1999 *apud* SOUZA *et al.* 2012). Essas sequelas podem ser observadas na mudança de personalidade da protagonista após experienciar o evento traumático do estupro: “Arminda não quisera estudar mais e a mãe não tinha sequer pensado em empregá-la. Ela sabia que a filha era uma mulher ferida, magoada para o resto de seus dias. Na rua tinha sempre os olhos baixos, nada a interessava” (CARVALHO, 1988, p. 86). Adiante, destaca-se ainda que Arminda vivia uma “existência vazia”, indicando que ela sofria uma espécie de morte em vida.

De maneira irônica, a voz narrativa constrói uma crítica ao agressor, descrevendo-o como “[...] um indivíduo apressado, tinha certamente as suas razões e não podia perder tempo com ninharias” (CARVALHO, 1988, p. 85). A descrição do abusador é feita de modo a narrar um evento trivial e minimiza a seriedade do abuso cometido, tratando a situação como se fosse uma questão insignificante ou uma inconveniência menor, contrastando com a realidade devastadora do abuso sexual. O tom irônico e aparentemente condescendente adotado pela voz narrativa serve de crítica ao agressor, de maneira sutil e mordaz, e expõe a insensibilidade e a falta de humanidade do abusador, que trata um ato tão grave como uma simples interrupção em sua rotina. Esse agressor, certamente um homem convencido de seus privilégios em uma sociedade patriarcal, acredita que o corpo das mulheres não lhes pertence (PERROT, 2005). A ideologia patriarcal legitima a agressão sexual ao promover a ideia de que os homens são superiores às mulheres e, portanto, devem dominar todas as esferas da vida, normalizando a violência contra elas. O homem agressor não é mais mencionado no conto, e certamente desfrutou de sua liberdade sem maiores consequências pelo seu crime, permanecendo invisível à justiça e à sociedade. Arminda, no entanto, “nunca mais saiu de casa. Sentia-se apavorada” (CARVALHO, 1988, p. 85), marcada para sempre pelo ato de violência que definiu sua vida, destruindo sua autonomia e autoestima.

O trauma de Arminda foi tão profundo e permanente, que nem a mudança de cidade conseguiu fazer com que houvesse uma melhora em seu estado mental. Após o crime, a mãe de Arminda decide mudar-se com a filha para Lisboa, onde a protagonista reside até o tempo atual da narrativa. Essa mudança se deu não só pelo estado mental de Arminda, mas pela “bisbilhotice do povo, à curiosidade dos olhares, à insensibilidade das pessoas que pareciam pensar que era aquela a conversa que mais lhe agradava e por isso não tinham outra” (CARVALHO, 1988, p. 86). A repetição da memória traumática continuava a assombrá-la mesmo aos vinte anos, quando, por meio de uma prima, conhece um rapaz com quem tenta manter algum contato na busca de realizar seu desejo de ser mãe. Isso não é possível, porém, visto que, no momento em que o rapaz a toca, todo o episódio traumático retorna e ela desiste

para sempre de qualquer aproximação romântica ou não com outras pessoas. A descrição de sua primeira e única tentativa de aproximação com um rapaz é representativa do retorno de uma memória traumática, e a busca, em momentos de terror, é por sua primeira fonte de conforto e proteção: a casa e a mãe.

[...] à primeira vez que ficaram sós e ele lhe tomou a mão entre as suas, ela ergueu-se transtornada, correu como doida pelas escadas abaixo sem ouvir as vozes que a chamava, só parou em casa. Durante horas soluçou, deitada em cima da cama. A mãe chorava também, em silêncio, sem coragem mesmo para a tomar nos braços, receosa de a ferir ainda mais com qualquer palavra menos hábil (CARVALHO, 1988, p. 86).

Além desse episódio, ao final da narrativa, ela novamente vivencia o retorno da memória traumática ao ser tocada pelo policial: “Aquela mão de ferro no seu braço era de súbito a mão do *homem* e aquela voz dura, apressada, implacável, a voz dele” (CARVALHO, 1988, p. 90, grifo da autora). Segundo Caruth (1995 *apud* ABREU, 2016), essa repetição insistente das memórias traumáticas sem transformação ou simbolização mantém o trauma vivo na mente do indivíduo, e cada revivência é uma recriação fiel do evento original, perpetuando o sofrimento. A insistência dessas memórias em retornar revela uma compreensão incompleta do evento traumático, que continua a assombrar o indivíduo. Abreu (2016), ao propor o paradigma tridimensional, estabelece o caráter repetitivo das narrativas que mimetizam o trauma como uma metáfora reiterativa. No conto, isso é evidente em elementos como a constante referência a Arminda como uma menina, a repetição do pronome demonstrativo “aquilo”, o persistente sentimento de solidão e as alucinações envolvendo o homem que a molestou. Esse padrão de repetição permeia diversos momentos da história, manifestando-se não apenas como *flashbacks* traumáticos, mas também na própria linguagem e na estrutura cíclica da narrativa: “e aquele nome, o dela, e aquele retrato [...]” (CARVALHO, 1988, p. 83); “pensando bem, pensando melhor” (CARVALHO, 1988, p. 83); “todos haviam de concordar, todos começavam mesmo a concordar” (CARVALHO, 1988, p. 83); “só uma coisa, uma única coisa” (CARVALHO, 1988, p. 86); “estava apaixonada [...] desrazoavelmente apaixonada” (CARVALHO, 1988, p. 88). Sobre essa estratégia de repetição, Anne Whitehead (2004 *apud* ABREU, 2016, p. 21) afirma que

O trauma só pode ser adequadamente representado pela imitação de suas formas e sintomas. Para a autora, a repetição e a ciclicidade são as principais estratégias na ficção de trauma, podendo ser implantadas em níveis de linguagem, imagem ou enredo, como modos de reflexão ou crítica pelos romancistas (Whitehead, 2004 *apud* Abreu, 2016, p. 21).

Um único motivo conseguia trazer a menina Arminda de volta de sua completa apatia: observar as crianças brincando nos jardins ou nas ruas ao voltarem da escola. Arminda observava-as de forma obsessiva e cobiçosa, com “olhos bem abertos, ávidos, como um menino pobre e com fome observa a montra de uma pastelaria” (CARVALHO, 1988, p. 86). Esse interesse ávido pelas crianças vinha, não só, mas principalmente, do desejo frustrado de ser mãe: “Desde muito pequena sonhara com os filhos que havia de ter. Muitos, dizia. Hão-de ser muitos. Cinco ou seis pelo menos. Mas a sua triste aventura inutilizara-lhe essa esperança” (CARVALHO, 1988, p. 86). Com o passar dos anos, Arminda viu crescer as crianças que nasceram na época em que se esperava que ela também tivesse seus próprios filhos, caso seu passado tivesse sido outro. A frustração do sonho de Arminda expõe, novamente, como o trauma não é um evento isolado, mas um ciclo contínuo de dor e sofrimento que a vítima precisa enfrentar constantemente.

Não obstante, sua fixação pelas crianças era uma tentativa de reviver a infância que lhe fora roubada. Comparando sua realidade com a vida que poderia ter tido, com um casamento e muitos filhos, que sempre foram seu sonho, a protagonista “ainda era a menina Arminda” (CARVALHO, 1988, p. 87). A expressão “menina” que acompanha o nome de Arminda evidencia seu estado de vida suspenso, a ausência de um avanço pleno em direção à vida adulta. De acordo com o que Herman (1995) afirma, “O impacto de um evento traumático continua a reverberar por todo ciclo de vida do sobrevivente³⁴” (HERMAN, 1995, p. 152). O trauma gera pessoas emocionalmente e psicologicamente feridas, que precisam estar em constante vigilância para evitar situações que possam causar mais dor e sofrimento. Esse estado de alerta contínuo é uma resposta às experiências traumáticas passadas, que continuamente assombram a mente das vítimas. Ainda, segundo Herman (1995), o trauma sobrepõe-se às mudanças comuns à vida. É por isso que, ao conceber a ideia de ter uma criança, a menina Arminda nem mesmo pensa em adoção, sendo o sequestro da criança uma alternativa aceitável para alguém como ela, profundamente marcada pelo trauma. Era evidente que por meios “convencionais” Arminda jamais seria capaz de realizar seu desejo.

Adotar uma criança órfã ou abandonada foi ideia que nem ao de leve lhe aflorou ao espírito. Isso sim, assustá-la-ia. Falar com pessoas, responder a perguntas que não deixariam de lhe fazer, correr repartições do Estado. Roubá-la era sem dúvida, para ela, muito mais simples (Carvalho, 1988, p. 87).

As pessoas que passam por traumas profundos frequentemente têm dificuldades em confiar

³⁴ No original: “The impact of a traumatic event continues to reverberate throughout the survivor's lifecycle” (HERMAN, 1995, p. 152).

nos outros, serem autônomas e tomar iniciativas. Isso ocorre porque o trauma abala profundamente a segurança e a autoestima, tornando difícil para a pessoa confiar em si mesma e nos outros. Graças ao evento traumático que a marcou, Arminda é incapaz de se tornar independente e desenvolver relacionamentos íntimos. Isso porque o trauma prejudicou sua capacidade de cuidar de si mesma (autocuidado), pensar e lembrar claramente (cognição e memória), entender quem ela é (identidade) e manter relações duradouras e saudáveis. Segundo Herman (1995, p. 80),

A sobrevivente [de um trauma] fica com problemas fundamentais de confiança básica, autonomia e iniciativa. Ela se aproxima das tarefas do início da vida adulta - estabelecer a independência e a intimidade - sobrecarregada por grandes deficiências no autocuidado, na cognição e na memória, na identidade e na capacidade de formar relacionamentos estáveis. Ela ainda é prisioneira de sua infância; ao tentar criar uma nova vida, ela reencontra o trauma³⁵.

A morte de D. Laura, mãe de Arminda, é o evento que tira a personagem de sua clausura e faz com que fragmentos do trauma retornem à mente de Arminda. A solidão torna-se insuportável e ela decide assumir uma “nova vida”. Nesse contexto, a personagem passa a sair todos os dias pela manhã, com a desculpa de que iria ao trabalho. Mesmo que ela tivesse condições de se empregar, sabia que não poderia (dado o seu trauma), e por esse motivo inventou o emprego hipotético. Durante algum tempo, essa foi a vida que levou: ia aos parques, passeava pelas redondezas e observava as crianças que brincavam na rua. São esses passeios que despertam na personagem a ideia de sequestrar uma criança. Esse é o único momento da vida de Arminda, após o abuso sexual, que ela se sente no controle, capaz de tomar uma decisão por si só, tanto que ela “sentia-se inundada de esperança pela primeira vez, depois *daquilo*” (CARVALHO, 1988, p. 88, grifo da autora). Após vários dias de observação, ela decide pelo sequestro de Joãozinho, um bebê com o qual ela já se familiarizara em seus passeios, estudara cuidadosamente seus próximos passos e decidira “tinha que ser aquele” (CARVALHO, 1988, p. 88).

Nesse cenário, um dos símbolos marcantes na narrativa é a água, que aparece em um momento significativo da história, pouco antes do sequestro do bebê: após a morte da mãe, tudo ficou tão quieto quanto “o lago de água parada” (CARVALHO, 1988, p. 76); Arminda observava as crianças em “manhãs chuvosas” (CARVALHO, 1988, p. 76); e a primeira manhã

³⁵ No original: “The survivor is left with fundamental problems in basic trust, autonomy, and initiative. She approaches the tasks of early adulthood—establishing independence and intimacy—burdened by major impairments in self-care, in cognition and memory, in identity, and in the capacity to form stable relationships. She is still a prisoner of her childhood; attempting to create a new life, she reencounters the trauma” (HERMAN, 1995, p. 80).

de sua nova vida foi uma “manhã chuvosa” (CARVALHO, 1988, p. 76). Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean-Claude Chevalier e Alain Gheerbrant (1988), a água representa fonte de vida, purificação e fertilidade, o que contrasta com a figura da menina Arminda, mas reflete seus desejos mais profundos de maternidade, renovação/purificação interna e conexão. Arminda deseja uma oportunidade para começar de novo, deixando de lado os traumas e as dores do passado. A personagem atribui à criança sequestrada a possibilidade de cuidado e nutrição que ela não teve, expressando, de forma distorcida, seu desejo maternal. Outro símbolo importante na narrativa é a “Rua da Fé” — pela qual passa com Joãozinho nos braços e onde ninguém a vê — que também representa a esperança (palavra que aparece por três vezes no conto) de Arminda em realizar seu desejo de se tornar mãe, mesmo que de forma transgressora. Ela porém “[...] pensava que tudo havia de correr bem e que nunca a descobririam” (CARVALHO, 1988, p. 88).

O sequestro da criança acabou saindo como planejado e ninguém a princípio notou sua presença. Ao ter o seu sonho realizado, Arminda teve, por um momento, “uma felicidade plena que nunca a tinham deixado experimentar” (CARVALHO, 1988, p. 88). Arminda, durante os momentos em que teve Joãozinho sob seus cuidados, demonstrara ser uma mãe zelosa e preocupada: trocava suas fraldas, arrumava suas roupas de forma que ele não pegasse um resfriado e passava as noites a observar a criança. A única pessoa, além de Arminda, a compreender a situação era sua criada, que a observava atentamente enquanto interagia com a criança que ela sabia não ter nenhum tipo de relação com Arminda, assim como sabia de todos os acontecimentos da vida da menina desde sua infância. Era ela a única a fazer Arminda corar, pois

[c]ompreendiam-se uma à outra. Havia trinta e oito anos que viviam juntas: como não haviam de se compreender? Embora falasse pouco, a velha sabia muitas coisas, entre elas que a patroa nunca tivera emprego nenhum e também que o Joãozinho o roubara ela em qualquer desses jardins onde ultimamente passava as manhãs. Pôs-se então à espera da Polícia e vestiu os seus melhores trapos, a fim de poder acompanhá-los, decentemente, quando eles as viessem buscar (CARVALHO, 1988, p. 89).

Como previra sua criada, a felicidade de Arminda não durou muito, já que dois dias depois do crime ela foi localizada em sua residência e não foi poupada das graves acusações de sequestro. Relutantemente, Arminda entrega a criança e se desespera ao ser tocada pelos policiais, o que faz com que a memória traumática retorne à superfície e tome conta dela. A única pessoa a compreender a profundidade do sentimento de Arminda, é sua criada, que

declara, de maneira ambígua: “Pobre criança’, dizia. ‘Pobre criança” (CARVALHO, 1988, p. 90), pois poderia se referir tanto à Arminda, quanto ao Joãozinho.

A personagem de Maria Judite de Carvalho representa os indivíduos que são marcados pelo trauma. Arminda é uma mulher solitária, depressiva e desesperada. Toda sua existência foi comprometida. Arminda, assim como muitas personagens femininas de Carvalho, habita um “*passado sempre presente*, de que as recordações e a memória [...] provocam hematomas insanáveis e propagam ondas de choque através dos anos, como se desse passado não houvesse libertação” (CARVALHO, 2019, p. 3, grifo da autora). Observamos na narrativa que, em vários momentos, a vida de Arminda contrasta com a das mulheres ao seu redor, mulheres que cuidavam de suas casas e de suas famílias. Arminda é uma mulher isolada; a possibilidade de um casamento ou de filhos lhe foi negada, roubada. O estupro que sofrera comprometeu seu futuro e seus sonhos, arrancou-lhe a possibilidade de ter uma família, até mesmo de ter uma vida comum, feliz. O abuso sexual que sofreu resultou em “uma incapacidade quase crônica de controle sobre a própria vida que resulta tanto numa série de *mortes em vida* como em *existências falhadas* [...]” (CARVALHO, 2019, p. 3, grifo da autora).

A protagonista de Carvalho estava presa muito antes de sua condenação. Ela fora privada da vida pública e da liberdade ao ser “condenada” pelo seu abusador quando era apenas uma jovem de catorze anos. Seu direito à liberdade foi roubado e seu corpo, violado. Era impossível que suas vizinhas compreendessem a profundidade de sua dor, pois ela mesma era incapaz de compreender e verbalizar. A maneira como a personagem da menina Arminda é construída – isolada, solitária e triste – contribui para a compreensão do quão intensas são as amarras do trauma. Essas amarras são responsáveis por manter Arminda em um estado de “possessão”, conforme posto por Caruth (1995), citada em Abreu (2016), característico de pessoas traumatizadas. Arminda foi lançada na vida após o impacto irremediável do trauma, sendo “aquilo”, o abuso, “o princípio e o fim de tudo, uma espécie de parto onde a criança, ela própria, tivesse nascido morta” (CARVALHO, 1988, p. 85). A narrativa de Carvalho consegue expor as marcas do trauma que fizeram com que Arminda estivesse sempre presa ao seu passado, permanecendo como a “menina” Arminda.

4 MULHERES LUSÓFONAS: VOZES FEMININAS EM DIÁLOGO

Em *Minha história das mulheres* (2007), a historiadora Michelle Perrot afirma que, ao longo da história, as mulheres deixaram de ser personagens passivas para se tornarem protagonistas de suas próprias histórias. Contudo, essa transição não ocorreu de maneira pacífica e tampouco rápida. Como dito nos capítulos anteriores, foram os homens que sempre tiveram o direito à voz, enquanto as mulheres precisaram lutar incessantemente para sair do silenciamento ao qual estavam confinadas e conquistar o direito de se expressar. É por isso que uma enorme fatia da História é dominada por narrativas masculinas. “As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal” (PERROT, 2007, p. 17). Nesse contexto, a escrita de autoria feminina constitui um caminho possível para a expressão feminina e está intimamente relacionada “ao ato de tornar público seus conflitos e suas reivindicações, configurando-se como um dos principais meios pelos quais a mulher pode contar a sua versão da história” (VEECK, 2019, p. 93).

A dominação histórica dos homens sobre as mulheres é profundamente marcada pela constante expressão da violência. Como afirma Perrot (2005), ao longo do processo de civilização, essa violência tende a diminuir ou a se tornar menos evidente, manifestando-se de forma mais sutil e simbólica. No entanto, apesar dessas mudanças, ainda é frequente a ocorrência de episódios de violência direta e explícita, que revelam a persistente crença de alguns homens no direito de controlar o corpo das mulheres, como se esse corpo lhes pertencesse. Perrot (2007) tece algumas observações acerca da histórica diferença da representação dos sexos:

De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza. Para Aristóteles, a mulher é um homem mal acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. Freud faz da "inveja do pênis" o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por — sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores a água, o — sangue (o sangue impuro), o leite não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizes. Na geração, a mulher não é mais que um receptáculo, um vaso do qual se pode apenas esperar que seja calmo e quente (Perrot, 2007, p. 63).

As representações históricas e culturais do sexo feminino, que o descrevem como inferior, incompleto ou passivo, podem levar a diferentes formas de violência contra a mulher. A ideia de que a mulher é um ser “mal acabado” ou “incompleto” é uma perigosa justificativa

que leva à legitimação da violência contra a mulher, como forma de controlar ou “corrigir” esse suposto defeito natural. Além disso, a caracterização da mulher como passiva e destinada à posse é um gatilho tanto para a violência psicológica, quanto para a violência sexual e a cultura do estupro, onde esse tipo de violência é visto como um direito do homem sobre o corpo da mulher, perpetuando a ideia de que o corpo feminino é um objeto a ser possuído. Ainda, essas representações podem ajudar a legitimar a violência simbólica, visto que a concepção de que o papel da mulher é inferior na procriação, reduzida a um “receptáculo” ou “vaso”, perpetua discursos e práticas sociais que a colocam em posição submissa e secundária.

Conforme afirma Angela Davis (2016 *apud* OLIVEIRA, 2022, p. 622), “o estupro é um problema epidêmico em que poucas mulheres não foram vítimas de tentativas ou tiveram abusos consumados”. Para a pesquisadora Lígia Oliveira (2022, p. 622), “Há uma relação entre arte e vida e essa ficcionalização da vida dissemina aforismos que fixam que o homem possui uma conduta animal e que a mulher é que deve suprir seus impulsos, aceitando isso como uma tendência natural”. No entanto, esse ato sem consentimento não é absolutamente característico de animais, já que até mesmo os gorilas, animais representativos da força e da virilidade, aguardam o consentimento da fêmea para a realização do ato sexual. “O que esclarece que o estupro não vem de pulsões biológicas, mas sim das relações socioculturais” (OLIVEIRA, 2022, p. 622).

Como uma das consequências da violência de gênero, o trauma é uma condição que acompanha as vítimas desses abusos, uma resposta a manifestações violentas. A pesquisadora do trauma Judith Herman (1995) afirma que

Estupro, agressão e outras formas de violência sexual e doméstica são parte tão comum da vida das mulheres que dificilmente podem ser descritas como fora do alcance da experiência comum [...] Os eventos traumáticos são extraordinários, não porque ocorram raramente, mas porque superam as adaptações humanas comuns à vida. Diferentemente dos infortúnios comuns, os eventos traumáticos geralmente envolvem ameaças à vida ou à integridade física, ou um encontro pessoal próximo com a violência e a morte³⁶ (Herman, 1995, p. 36, tradução nossa).

Algumas dessas categorias de violência e suas consequências traumáticas estão representadas nos contos “A menina Arminda” e “A cabeleireira”, conforme a nossa análise.

³⁶ No original: “Rape, battery, and other forms of sexual and domestic violence are so common a part of women’s lives that they can hardly be described as outside the range of ordinary experience [...] Traumatic events are extraordinary, not because they occur rarely, but rather because they overwhelm the ordinary human adaptations to life. Unlike commonplace misfortunes, traumatic events generally involve threats to life or bodily integrity, or a close personal encounter with violence and death” (HERMAN, 1995, p. 36).

A protagonista de Maria Judite de Carvalho, a menina Arminda, sofre com o trauma do abuso sexual que configura as diversas perdas da personagem. Quando, aos catorze anos, a protagonista foi vítima de um estupro, acontece uma ruptura representada pela perda da inocência, da juventude, das amizades e de uma vida minimamente normal. Arminda teve o seu corpo feminino e jovem violado e, muito além da violência física e sexual, ela sofreu a violência da privação de uma existência plena, com experiências próprias da idade e da vida cotidiana. De maneira semelhante, a protagonista não nomeada de Inês Pedrosa sofre com os abusos sexuais do tio por um longo período de sua infância, até o momento em que consegue se opor a ele. No entanto, a violência contra a cabeleireira continua a ser perpetrada na fase adulta, que embora não sofra mais com os estupros, é vítima de violência doméstica e psicológica dentro do casamento. Assim como Arminda, a cabeleireira carrega as marcas da perda provocadas pelo trauma. Sua passividade, submissão e total dependência das pessoas ao seu redor revelam uma falta de autonomia que a impede de tomar decisões por si mesma, tornando-a constantemente guiada pelas vontades e escolhas alheias. Conforme exposto por Herman (1995, p. 158, tradução nossa),

O trauma inevitavelmente traz perdas. Mesmo aqueles que têm a sorte de escapar fisicamente ilesos, ainda perdem as estruturas psicológicas internas de um eu firmemente ligado aos outros. Aqueles que são fisicamente prejudicados perdem, além disso, o senso de integridade corporal³⁷.

Compreendemos que as experiências destacadas pela autora, presentes nas narrativas de Carvalho (1988) e Pedrosa (2007) – estupro e agressão e, no caso da cabeleireira, violência doméstica e psicológica – são ocorrências frequentemente relacionadas à condição feminina. Segundo Perrot (2005), o corpo ocupa uma posição central em todas as relações de poder. No entanto, o corpo das mulheres é alvo de controle de maneira mais direta e específica. Nos dois contos aqui analisados, as personagens são representativas desse lugar ocupado pelas mulheres: em ambos os casos, a subjugação passa pelos corpos. Arminda e a cabeleireira, por exemplo, representam corpos femininos que Perrot (2005) descreve como desejados, dominados, subjugados e roubados em sua própria sexualidade.

De acordo com Abreu (2016, p. 123), “A literatura, sobretudo a linguagem literária feminina, por seu caráter de discurso fundado na falta, no vazio (BRANDÃO; CASTELO BRANCO, 1989 *apud* ABREU, 2016), não nega o buraco, a ferida deixada pelo trauma e se

³⁷ No original: Trauma inevitably brings loss. Even those who are lucky enough to escape physically unscathed still lose the internal psychological structures of a self securely attached to others. Those who are physically harmed lose in addition their sense of bodily integrity.

lança na busca de simbolizá-lo”. A descrição do estupro na obra de Maria Judite de Carvalho é apresentada de forma fragmentada, um traço distintivo da escrita da autora, frequentemente caracterizada pelo não-dito. Como mencionado anteriormente, o trauma é uma experiência igualmente marcada pelo não-dito, enfrentando a resistência do traumático e o bloqueio das memórias associadas ao evento, além de sua natureza como um acontecimento inenarrável.

Uma tarde, quando regressava da escola e seguia sozinha por uma rua deserta, um carro tinha parado junto dela. *Não quer dar um passeio?*, perguntara uma voz suave, persuasiva. Arminda aceitara. Aceitara porque nada sabia da vida, porque ninguém a tinha prevenido contra ela. Esse homem encarregar-se-ia de preencher tal lacuna, à sua maneira, naturalmente. Sem a poupar. Era um indivíduo apressado, tinha certamente as suas razões e não podia perder tempo com ninharias. Encontraram-na de noite, na estrada, a alguns quilómetros da cidade, caminhando como uma sonâmbula e com o vestido rasgado (Carvalho, 1988, p. 85, grifo da autora).

A sequência narrativa revela os primeiros indícios do trauma na protagonista. Após o episódio de violência sexual, Arminda torna-se uma menina reclusa, que vivia com medo e refém de pesadelos constantes.

Na cidade, toda a gente falou do caso que acontecera à filha da professora. Arminda, porém, não o soube porque nunca mais saiu de casa. Sentia-se apavorada. Todos os homens que via da janela lhe pareciam *aquele homem com as suas mãos vigorosas, o seu corpo impaciente, aquela respiração tão ofegante que meses depois ainda lhe parecia senti-la*. Tinha-lhe esquecido a cara, era como se a não tivesse. Ficara sendo homem. Às vezes, de noite, acordava aos gritos, levantava-se da cama, ia a correr abraçar-se à mãe e à criada que já nesse tempo era velha e começava a ressequir (Carvalho, 1988, p. 85, grifo nosso).

O trecho acima destaca, ainda, as imagens e sensações corporais ao mencionar o abuso. Essa descrição é, segundo Herman (1992), fundamental para conferir totalidade a uma narrativa traumática, pois sem a inclusão das imagens traumáticas e as sensações corporais, a narrativa é estéril e incompleta. De maneira semelhante, a protagonista de Pedrosa, ao narrar a descrição de seu abusador, detalha certas imagens e sensações corporais: “Ele tinha uma boca grande, molhada, pegajosa como um polvo. Eu tinha quatro anos” (Pedrosa, 2007, p. 42).

Na sequência narrativa, os indícios de um trauma em “A cabeleireira” são parcialmente distintos dos de Arminda. A cabeleireira teve, além do trauma relacionado ao estupro na infância, muitas questões problemáticas e abusivas dentro de seu relacionamento familiar. Certas condutas e comportamentos foram desde cedo inculcados pela família e pela imposição da sociedade patriarcal e as consequências desses ensinamentos, como o de que “as meninas pequenas não têm opinião”, foram responsáveis por uma existência de subjugação e sofrimento.

Quando eu dizia que não gostava da sopa, ou que não queria ir a casa dos tios, por exemplo. Ou quando me levava às vacinas e doía. “Há coisas que fazem doer mas fazem bem aos meninos. Os crescidos é que sabem”, dizia ela. Por isso, quando o meu tio começou a fazer-me doer eu não me revoltei. Queixei-me um bocadinho, chorei sem fazer barulho. Devia ir nos meus oito anos, nessa altura (Pedrosa, 2007, p. 42-43).

A cabeleireira, diferente de Arminda, não recebe apoio familiar. É, por outro lado, incentivada e instruída a não questionar as ordens dos adultos. Arminda, ao menos, recebeu apoio da mãe e da criada. A cabeleireira, no entanto, sofreu sozinha, acreditando estar fazendo o melhor, já que assim foi ensinada. As consequências do trauma na personagem de Pedrosa também são devastadoras. Enquanto Arminda tornou-se refém de seus medos, vivendo uma rotina falsa, cenográfica, a cabeleireira acabou repetindo padrões de comportamento e violência da qual foi vítima na infância. Essa é mais uma das características comuns dos traumáticos que, como afirma Herman (1992), têm dificuldade em estabelecer limites seguros e apropriados com outras pessoas. Com isso, várias formas de abuso são naturalizadas no inconsciente, comprometendo o julgamento da vítima traumatizada.

Em um extremo, podemos observar a menina Arminda, que se esquia de toda e qualquer possibilidade de contato com outras pessoas, permanecendo confinada e solitária. Do outro lado, a protagonista de Pedrosa é incapaz de reconhecer os limites que devem ser estabelecidos nas relações sociais, tornando-se vulnerável a pessoas em posição de poder ou autoridade. “O meu tio queria o meu corpo infantil, [...] os professores queriam que eu estudasse, os meus pais queriam que eu tivesse boas notas e arranjasse um emprego seguro e um marido bem instalado, e eu cumpria” (PEDROSA, 2007, p. 54).

As narrativas de Carvalho e Pedrosa, apesar de existirem em contextos geográficos semelhantes, diferem no contexto histórico, econômico, social e temporal, com quase cinco décadas separando uma história da outra. No entanto, apesar dos avanços em prol dos direitos e da proteção da mulher ocorridos nesse período, ambas as protagonistas são impactadas pela violência de gênero de maneira muito similar. As personagens das duas autoras representam a condição da mulher em sociedades patriarcais, onde seu corpo está sujeito a diversos tipos de violência – física, sexual, moral e psicológica. Essa afirmação baseia-se nos dados previamente apresentados e nas representações construídas nos contos analisados nesta dissertação. As duas narrativas conseguem evidenciar que não existem lugares seguros para a mulher em uma sociedade notadamente patriarcal. Arminda foi violentada enquanto voltava da escola, durante o dia, por um homem desconhecido em um carro. A cabeleireira foi vítima da mesma violência dentro da casa de parentes, cometida por um tio bastante próximo da

família. Seus corpos foram vítimas da violência sexual cometida por homens. Esses indivíduos certamente estavam seguros de seu domínio sobre as mulheres e da impunidade diante de seus crimes. Além dos estupradores nas duas narrativas, no conto de Pedrosa a protagonista é vítima dos abusos do marido e ela própria nem mesmo cogita a hipótese de uma punição na justiça, visto o poder de dominância e persuasão do homem sobre a mulher, sendo ele “a imagem rutilante da justiça” (PEDROSA, 2007, p. 52), e ela, uma mulher que seria facilmente desacreditada e substituída e, em caso de denúncia, assassinada:

“Tu caíste da escada, se dizes outra coisa mato-te, estragas-me a carreira mas eu lixo-te a vida”[...] quem é que ia acreditar que o mais brilhante dos pivots de televisão batia na mulher, essas histórias só aconteciam ao povo, aos que dormem em camadas sobrepostas em caves suburbanas, ou então em casebres nas montanhas [...] Ninguém ia acreditar, tão desnecessárias as ameaças dele, se aquilo se soubesse na televisão seria eu a despedida, uma documentarista é fácil de substituir, um líder de audiência é que não (Pedrosa, 2007, p. 51-52).

Vivenciar eventos de violência afeta profundamente as pessoas envolvidas, deixando-as em um estado de “possessão”, como metáfora proposta por Caruth (1995 *apud* ABREU, 2016), característico de indivíduos traumatizados. Eles sustentam suas experiências traumáticas através do que Caruth (1995) avalia, de acordo com o exposto por Abreu (2016), como estar possuído por uma história. O trecho a seguir do conto “A menina Arminda” ilustra esse estado de “possessão”, conforme discutido na segunda seção do segundo capítulo desta dissertação, intitulada “Narrativas impossíveis, mas necessárias”:

Depois, pusera-se a refazer a vida passada, talvez para não estar tão só e povoar os próprios pensamentos. Naturalmente começara por pensar *naquilo*. Porque fora *aquilo*, afinal, o princípio e o fim de tudo, uma espécie de parto em que a criança, ela própria, tivesse nascido morta. Antes nada houvera e depois nada mais podia haver. Diante de si, lá longe, ao fundo da noite, só enxergava uma luz ainda incerta, ainda fugidia que não conseguia alcançar, que ia andando conforme ela andava, uma luz que mais tarde, quando lhe chegasse ao pé, havia de a queimar toda (Carvalho, 1988, p. 85, grifos da autora).

Na narrativa de Pedrosa, esse estado é representado pelos constantes *flashbacks* da protagonista, que está a todo momento retornando aos eventos do passado em associação com os acontecimentos do presente da narrativa, por exemplo, ao olhar para a tesoura que segura na mão, ela se lembra do confronto com o marido.

Em “A menina Arminda”, o trauma é responsável por manter a personagem estagnada, sem conseguir de fato transpor as fronteiras da infância/adolescência. Ela é uma criança que não ingressou no mundo dos adultos, sendo forçada pela violência a uma sexualidade que

nunca desejou. Mesmo aos quarenta anos, idade em que está no presente da narrativa, a personagem não consegue desenvolver habilidades sociais, comuns à maioria da população. Essa consequência é explicada por Herman (1992), ao afirmar que isso ocorre porque muitas crianças vítimas de abuso alimentam a esperança de alcançar liberdade ao crescer. , no entanto, um sobrevivente de um trauma enfrenta problemas relacionados à confiança e autonomia.

No que diz respeito ao conto “A cabeleireira”, a protagonista até consegue transpor as fronteiras da infância, mas não sem ser intrinsecamente afetada pelos traumas associados a esse período, pois ela permanece presa a ciclos de comportamentos abusivos que refletem o seu trauma. Foram as recorrentes violências ocorridas na infância que proporcionaram condições favoráveis para os abusos que aconteceram na fase adulta e fizeram com que a cabeleireira fosse novamente vítima de um relacionamento violento e opressivo.

Acerca dos relacionamentos íntimos de pessoas traumatizadas, Herman (1992) afirma que esses são frequentemente motivados pelo desejo de proteção e cuidado. Em ambos os contos, esse desejo não é satisfeito por meio de uma união romântica, seja pela impossibilidade da menina Arminda de se conectar com outras pessoas, seja pela natureza abusiva do relacionamento da cabeleireira. Contudo, é na maternidade que essas personagens tentam encontrar uma forma de remediar o medo do abandono e canalizar seu desejo por proteção. Segundo Herman (1992), a pessoa traumatizada enfrenta problemas fundamentais relativos à confiança, autonomia e iniciativa. Essa pessoa se depara com dificuldades no estabelecimento da independência e da intimidade, além de apresentar uma fragilidade significativa na identidade e uma capacidade limitada de formar vínculos estáveis.

Perrot (2007) abre o capítulo “A maternidade”, em *Minha história das mulheres*, com a seguinte afirmativa: “A maternidade é o grande caso das mulheres” (PERROT, 2007, p. 68). Em sociedades patriarcais, onde o valor da mulher muitas vezes está vinculado à sua capacidade reprodutiva, a maternidade pode ser vista como uma forma de validar a própria identidade da mulher. Em “A cabeleireira”, o desejo pela maternidade parte da vontade de constituir um amor “absoluto, imune a traições” (PEDROSA, 2007, p. 47). O desejo de estabelecer um relacionamento estável e seguro, que idealmente não pode ser perturbado por interferências externas, é reflexo de suas inseguranças internas. A protagonista de Pedrosa procurava, na relação maternal, a segurança e o cuidado que lhe foi negado durante toda sua vida, “seríamos tudo um para o outro” (PEDROSA, 2007, p. 47). É na idealização da maternidade que a personagem encontra força:

Mas de repente parecia-me que o poder de gerar um novo ser era uma força feminina que deveria ser exercida. Contra ninguém, só a favor do futuro. Do prolongamento da infância através da vida. Afinal de contas, esse poder fora oferecido às mulheres, um poder tão grande que tinha acabado por enlouquecer os homens. A mania do controle, da chefia, da guerra e dos heróis vinha do pavor dos homens diante dessa cumplicidade biológica das mulheres com as gerações futuras. O que pode um homem diante do amor de um filho por aquela que o gerou? Como se liberta um homem da paixão aterrorizada pelas entranhas onde morou? (Pedrosa, 2007, p. 47).

A ideia de prolongar a infância através da vida parece ser uma tentativa de reviver as experiências da juventude que lhe foram privadas, mas que poderiam ser possíveis através da vida do filho/filha, uma perspectiva idealizada, mas frequentemente associada às expectativas em torno da maternidade. No fim, a maternidade era um sonho, assim como para Arminda, que lhe foi roubado pela violência e o trauma que sofreu. De maneira semelhante, a protagonista de Carvalho busca na maternidade a segurança e o cuidado que também lhe foram negados, uma alternativa a ficar na casa “para sempre vazia e ela para sempre só” (CARVALHO, 1988, p. 87). Impossibilitada de estabelecer uma relação romântica que resultasse na gravidez, Arminda concentra-se no sequestro de uma criança, evento que a fez sentir “inundada de esperança pela primeira vez, depois *daquilo*. De resto não seria capaz de desistir de Joãozinho. Estava apaixonada pela primeira vez, desrazoavelmente apaixonada por aquele bebê rosado que agitava as mãozinhas gordas” (CARVALHO, 1988, p. 88, grifo da autora), e também lhe trouxe certo “poder”, pensando que “tudo ia de correr bem e que nunca a descobririam” (CARVALHO, 1988, p. 88).

As duas protagonistas enxergam na maternidade uma possibilidade de mudança, um novo rumo para além da incerteza, da solidão e do abandono que sofreram até então. A criança simboliza a esperança dessas mulheres de terem, ao menos uma vez, seus desejos acolhidos e respeitados, de terem a possibilidade de cuidado e segurança que lhes foi negada, de recuperar parte do que lhe fora roubado nos tempos da meninice. A ideia da maternidade, nos dois contos analisados, está associada à transgressão, visto que a gravidez da cabeleireira é contrária à vontade do marido e, no caso de Arminda, é consumada por meio de um crime. Xavier, em *Que corpo é esse?* (2007), compõe uma tipologia com dez principais tipos de representação dos corpos, construídos a partir das narrativas de autoria feminina. Entre eles, destaca-se, como apresentado no capítulo três, o corpo disciplinado, ou seja, o corpo “preso no interior de poderes muito apertados que lhes impõe limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, p. 118, *apud* XAVIER, 2007, p. 58). Arminda foi forçada, pelo trauma, a se confinar em casa, vítima de uma violência cruel que selou seu destino e gradualmente extinguiu seu desejo de interagir com outras pessoas. A cabeleireira esteve sempre confinada

a um ambiente controlador, seja na infância, com os abusos sexuais do tio, ou na idade adulta, em um relacionamento abusivo. O resultado dessas prisões simbólicas é o ato transgressor que leva as personagens a uma prisão real: o roubo do bebê, no caso de Arminda; e o derradeiro assassinato do marido, em “A cabeleireira”. Arthur Frank (p. 55, *apud* XAVIER, 2007, p. 67) determina que, “quando a disciplina interna não pode mais neutralizar o tema de sua própria contingência, o corpo disciplinado migra para a dominação, subjugando o corpo dos outros a um controle que ele não pode exercer sobre si mesmo³⁸”. A afirmação de Frank é representativa da atitude das protagonistas dos contos analisados. O desejo de controlar os outros surge como uma resposta à incapacidade de lidar com os próprios traumas e necessidades não atendidas. Assim, os corpos disciplinados de Arminda e da cabeleireira começam a perceber sua própria vulnerabilidade e a incerteza da vida e subjugaram outros corpos – da criança e do marido – a seu controle, ou seja, quando essa disciplina interna falha, em vez de aceitar essa falta de controle, elas tentam compensar essa incapacidade dominando e controlando outras pessoas.

Os atos transgressores das protagonistas não são apenas o resultado das prisões simbólicas às quais estão submetidas, mas também os catalisadores de suas prisões reais. O sequestro do bebê por Arminda e o assassinato do marido pela cabeleireira são, em última instância, as ações que conduzem essas personagens a uma prisão física, materializando a violência e o trauma que já as encarceravam de maneira psicológica e emocional. Esses atos de desespero, longe de serem simples crimes, representam uma tentativa de romper com a opressão sufocante que marca suas existências. Contudo, em vez de libertá-las, essas ações as conduzem a novas formas de aprisionamento, encerrando suas trajetórias em círculos viciosos de violência. Assim, essas narrativas revelam o profundo paradoxo da busca por liberdade em um mundo que continua a negar às mulheres o direito de existir fora das estruturas patriarcais. Esse encerramento ressalta a complexidade da condição feminina em sociedades que persistem em limitar suas opções e reforça a necessidade de um olhar crítico sobre as consequências da violência de gênero.

³⁸ No original: “When internal discipline can no longer neutralize the threat of its own contingency, the disciplined body may turn to domination, enforcing on the bodies of others the control it cannot exercise over itself” (p. 55).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa se constituiu a partir do interesse em investigar de que maneira são representadas as temáticas da violência e do trauma na literatura de autoria feminina lusófona. Nossa análise buscou demonstrar como a violência de gênero e o trauma têm impactado nas identidades, relações e trajetórias das mulheres. A violência de gênero é um problema social grave que afeta muitas mulheres ao redor do mundo e o seu consequente trauma é uma questão ainda pouco abordada. A literatura de autoria feminina, ao se debruçar sobre essas questões, abre espaço para o (re)conhecimento dos processos de violência e discriminação do qual as mulheres são vítimas. Sendo a arte, em especial a literatura, um meio pelo qual os processos sociais podem ser representados, ela é capaz de expor e nos fazer refletir sobre as formas públicas e privadas da manifestação da violência contra a mulher e nos proporcionar um olhar mais crítico e sensível a essas questões.

Acreditamos que trazer essa discussão para o fórum acadêmico representa uma contribuição significativa para os estudos de autoria feminina, reconhecendo que esta pesquisa é apenas uma etapa inicial dentro de um campo vasto e em expansão. Pensar a literatura de autoria feminina é, em muitos aspectos, projetar uma tela em branco, na qual buscamos continuamente expressar e compreender nossas formas de ser e estar no mundo. Nesse sentido, há um amplo espaço para futuras investigações, especialmente no que diz respeito aos diálogos sobre violência e trauma em obras de autoria feminina.

Definimos como objetivo geral do presente estudo a análise das representações da violência e do trauma nos contos “A menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, e “A cabeleireira”, de Inês Pedrosa. Além disso, estabelecemos como objetivos específicos: 1) explorar o impacto da violência e do trauma nas personagens e na construção da trama, contextualizando esses elementos dentro do cenário histórico e social português, 2) investigar como as narrativas abordam questões de poder, gênero e identidade em relação à violência e ao trauma, examinando as dinâmicas de poder e as relações interpessoais presentes nas obras, 3) estabelecer comparativos entre as narrativas de Maria Judite de Carvalho e Inês Pedrosa quanto à violência e ao trauma que suas protagonistas sofrem.

Uma vez estabelecidos os objetivos, nos foi necessário expor as principais correntes teóricas sobre o assunto. Recorremos a Antonio Candido para abordar, brevemente, a relação entre literatura e sociedade para então reconstruir a trajetória das mulheres na literatura e sua representação, pois é objetivo desta dissertação trazer à tona vozes por muito tempo silenciadas, para expor o seu ponto de vista e a sua forma de contar e estar na história.

Entendemos como fundamental a desconstrução de narrativas há muito tempo estabelecidas e perpetuadas pelo masculino, em que as mulheres eram ou ignoradas ou estereotipicamente representadas. A literatura de autoria feminina vem reconstruindo e ocupando os espaços que a estrutura patriarcal e machista por séculos dominou.

No segundo capítulo, os conceitos e os dados sobre violência e trauma foram essenciais para uma análise fundamentada em bases teóricas sólidas e dados que representam os conceitos, modalidades e formas de violências de gênero. Essas informações foram essenciais, pois a literatura, como uma forma de arte, não apenas reflete a realidade, mas também interpreta e reimagina o que poderia ter acontecido. A literatura, nesse sentido, serve como um reflexo da sociedade, capturando suas dinâmicas, valores e problemas. Compreender os contextos sociais e históricos que influenciam as obras literárias é, portanto, fundamental para uma análise mais profunda, já que as obras também funcionam como registros históricos e culturais de suas épocas.

Os contos analisados nesta dissertação, embora essencialmente ficcionais, refletem de forma perturbadora a realidade evidenciada pelos dados discutidos no segundo capítulo. As histórias poderiam ser facilmente encontradas nos veículos de notícia, dado que Portugal, assim como outros países do mundo, se revela como um país ainda profundamente marcado pelas situações de violência da qual as mulheres são submetidas, com crescentes registros de violência sexual e doméstica. Além disso, os contos expõem a grave falha nas esferas social e doméstica em relação à proteção e ao cuidado da saúde física e mental das mulheres. O trauma associado ao abuso sexual e doméstico frequentemente é normalizado e insuficientemente reconhecido, perpetuando um ciclo de sofrimento e invisibilidade. Afinal, desde os estudos de Freud sobre a histeria até as pesquisas mais recentes sobre o trauma decorrente do abuso, as mulheres continuam a ser a maioria das vítimas. Isso ocorre porque, ao longo dos séculos, a cultura tem reforçado a ideia de que a mulher é uma espécie de propriedade do homem, sobre a qual ele exerce poder e domínio, inclusive sobre seu corpo.

Dessa forma, organizamos esta dissertação de modo a construir uma base antes de abordar diretamente a representação da violência e do trauma nos contos “A menina Arminda” e “A cabeleireira”. A princípio, concebemos os aspectos que contextualizam e antecedem essa representação, explorando os aspectos históricos, sociais e culturais que moldam a condição feminina nas narrativas. Essa abordagem preparatória foi fundamental para que a análise dos contos pudesse aprofundar-se na investigação da violência e do trauma vividos pelas personagens, revelando como essas experiências são retratadas literariamente e os impactos que geram na construção de suas identidades. Essa estruturação permitiu uma

compreensão mais complexa das nuances envolvidas na representação da violência de gênero e suas consequências psicológicas e sociais.

Efetamos também uma leitura comparada dos dois contos, o que nos possibilitou concluir a hipótese inicial de que, apesar do distanciamento temporal, as narrativas de Inês Pedrosa e Maria Judite de Carvalho expõem, de maneira distinta, mas igualmente significativa, a condição da mulher em sociedades patriarcais, enfatizando como a violência de gênero e o trauma perpassam a experiência feminina em diferentes contextos temporais. A análise comparativa dessas obras confirma essa hipótese, revelando que, apesar de serem separadas por quase cinco décadas, as duas narrativas compartilham temas centrais que as conectam de forma profunda.

Consoante à pesquisadora Isabel Allegro de Magalhães, a escrita feminina é um texto em que se inscrevem “vários elementos referentes à opressão e repressão das mulheres, e à sua reação a elas” (MAGALHÃES, 1995, p. 21). Ambas as narrativas retratam a violência de gênero como um fenômeno estrutural que atravessa as vidas das protagonistas, independentemente de suas circunstâncias específicas. Em “A menina Arminda”, a violência ocorre de forma abrupta e externa, enquanto em “A cabeleireira”, ela é insidiosa e enraizada em relações familiares abusivas. No entanto, o que une essas narrativas é a representação do trauma como uma experiência que marca as personagens de forma duradoura, moldando suas identidades e afetando suas relações interpessoais.

A análise comparativa revelou que tanto Maria Judite de Carvalho quanto Inês Pedrosa utilizam a violência e o trauma como lentes para explorar a vulnerabilidade feminina em ambientes que deveriam ser seguros. As duas autoras destacam a ausência de proteção social e familiar, e como essa falta de suporte perpetua o ciclo de violência. Além disso, ambas as narrativas sublinham a internalização do trauma pelas personagens, que buscam na maternidade uma tentativa de lidar com o medo do abandono e de restaurar um senso de segurança que lhes foi negado.

No que se refere à perspectiva temática, esta pesquisa busca, além de analisar as narrativas literárias, enfatizar a importância de promover debates aprofundados sobre a problemática da violência contra a mulher e o trauma associado ao abuso sexual. Esses debates são fundamentais para estimular novos estudos que abordem as complexas nuances dessa questão, contribuindo para o combate a um crime que continua a martirizar mulheres e meninas em diversas sociedades. A literatura, ao retratar essas experiências, não só denuncia as realidades violentas, mas também se torna um poderoso meio de sensibilização e

conscientização, reforçando a necessidade urgente de medidas eficazes para proteger as vítimas e prevenir futuras violências.

REFERÊNCIAS

ABREU, Denise Borille de. **Nas tramas do trauma**: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa. Tese (Doutorado em Letras). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2016.

ÁGUA. *In*: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

ARMILIATO, C., ALVES, C. F. Gaslighting: As mulheres estão loucas? **VII Congresso de Pesquisa e Extensão da FSG**, FSG Centro Universitário. Rio Grande do Sul, p. 275-294, 2019. Disponível em: <https://ojs.fsg.edu.br/index.php/pesquisaextensao/article/view/4106>. Acesso em: 18 jul. 2024.

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE APOIO À VÍTIMA (APAV). **Estatísticas APAV**. Lisboa: APAV, 2023. Disponível em: https://apav.pt/apav_v3/index.php/pt/estatisticas-apav. Acesso em: 11 jul. 2024.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria velho da. **Novas Cartas Portuguesas**. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, 1967.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BIGUELINI, Elen. **Tenho escrevinhado muito**: mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850). Tese (Doutorado em Altos Estudos em História). Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/79402>. Acesso em 05 dez. 2024.

BREUER, J. & FREUD, S. (1893-1895) “Estudos sobre a Histeria”. *In*: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud** [ESB]. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. 2.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANTINHO, Maria João. Do feminino na literatura portuguesa. **Revista Caliban**. São Paulo, 30 jul. 2016. Disponível em: <https://revistacaliban.net/a-literatura-feminina-em-portugal-480d17ecbe04>. Acesso em: 07 jul. 2024.

CARVALHO, Diana Catarina Saraiva de. **Maria Judite de Carvalho**: uma escrita de ausência. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

CARVALHO, Maria Judite de. A menina Arminda. *In*: CARVALHO, Maria Judite de. **Tanta gente, Mariana**. 6. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988. p. 83-90.

CARVALHO, Sergio Antonio De. Os crimes de estupro e atentado violento ao pudor e a inconstitucionalidade da lei Nº 8072/90. **Revista do Ministério Público**, Rio de Janeiro, RJ (1), jan/jun, 1995. p. 143-149.

CHAUÍ, M.. Participando do debate sobre mulher e violência. *In*: CHAUÍ, M.; CARDOSO, R.; PAOLI, M.C. (Org.). **Perspectivas antropológicas da mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v.4. p. 25-62.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Tradução: Laura Taddei Brandini.

COUTO, Taciane Aparecida; PAES, Graziela Ramos. Violência e desigualdade de gênero em “A cabeleireira” de Inês Pedrosa. *In*: SANTOS, Estela Pereira dos; TOFANELO, Gabriela Fonseca; MUZI, Joyce Luciane Correia. **Faces da violência contra a mulher na literatura contemporânea de autoria feminina**. Catu: Bordô Grená, 2021. p. 27-37.

COVA, Anne; COSTA PINTO, António. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. **Penélope: gênero discurso e guerra**. n. 17. Lisboa, 1997, p. 71-94.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 26, p. 13-71, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 9 jan. 2024.

DIAS, Elvira Andrade. **Literatura de autoria feminina, sociedade e as marcas literárias da violência de gênero: um estudo comparado dos contos “A menina Arminda”, de Maria Judite de Carvalho, “Thonon-les-Bains”, de Orlanda Amarílis, e “Quantos filhos Natalina teve?”**, de Conceição Evaristo. 2023. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

DUARTE, Lélia Parreira. Maria Judite de Carvalho e a justiça dos esquecidos. **Abril - NEPA / UFF**, v. 14, n. 28, p. 217-230, 15 abr. 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/52484/31901>.

ECO, Umberto. **A literatura contra o efêmero**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 fev. 2001.

ESPELHO. *In*: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FIORAVANTI, Carlos. As máscaras da histeria. **Revista Pesquisa FAPESP**. São Paulo, ed. 117, 16 nov. 2005. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-mascaras-da-histeria/#:~:text=Por%20sinal%2C%20a%20palavra%20histeria,epil%C3%A9pticos%20e%20os%20doentes%20mentais>. Acesso em: 19 mar. de 2024.

FLORES, Conceição. Ana Plácido: uma mulher à frente de seu tempo. **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 19, p. 26-32, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/26194>. Acesso em: 3 jul. 2024.

- FREITAS, Jane Pinheiro de. A escrita feminina na voz de Maria Judite de Carvalho. **REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS**, [S. l.], v. 2, n. 7, p. 53-61, 2015. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/379>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud: estudos sobre a histeria**, v. II. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. 2. ed. New Haven: Yale University Press, 1979.
- GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. In: **Revista Diadorim**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 13, 2013, p. 1-11.
- HERMAN, Judith. **Trauma and recovery – the aftermath of violence: from domestic abuse to political terror**. New York: Basic Books, 1992.
- hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. E-book.
- KRUG, E.G. *et al.* **World report on violence and health**. Geneva: World Health Organization, 2002.
- LAGUARDIA, Angela M. R. **Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: Uma alegoria contemporânea da “saudade”**. 2007. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- LEAL, Tacel Coutinho. A violência contra a mulher e suas diferentes dimensões: do ataque à reação. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2017. p. 1-11.
- LERNER, G. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LIMA, A. T. da S. Representações de violência contra a mulher nos contos "Os negros olhos de Vivalma", de Mía Couto, e "A cabeleireira", de Inês Pedrosa. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [S. l.], n. 29, p. 150-166, 2019. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/448>. Acesso em: 09 fev. 2024.
- LUCAS, Isabel. Maria Judite de Carvalho: A escrita certa da angústia feminina. **PÚBLICO**, 25 mai. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/05/25/culturaipsilon/noticia/maria-judite-de-carvalho-a-escrita-certa-da-angustia-feminina-1831161>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- MACHADO, A. R. Letras femininas. Mulheres escritoras em Portugal entre os séculos

XVI/XVII e XVIII. **Revista Crioula**, [S. l.], n. 20, p. 42-75, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/137411>. Acesso em: 2 fev. 2024.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MARIA JUDITE DE CARVALHO. **Dicionário Cronológico de Autores Portugueses**, Vol. V, Lisboa, 1998. Disponível em: <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=9333>. Acesso em: 25 mai. 2024.

MOREIRA, J. L. de F. M.; OLIVEIRA, P. G. de. Gaslighting como violência psicológica: compreendendo o fenômeno sob a ótica da Análise do Comportamento. **Perspectivas em Análise do Comportamento**, [S. l.], p. 49-67, 2023. Disponível em: <https://revistaperspectivas.org/perspectivas/article/view/993>. Acesso em: 18 jul. 2024.

NIGRO, C. M. C.; CHATAGNIER, J.; LARANJA, M. R. da R. O estupro sob a ótica feminina: violência de gênero na literatura. Afluente: **Revista de Letras e Linguística**, São Luís, p. 141-159, 2017. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/7027>. Acesso em: 19 mar. 2024.

OLIVEIRA, Ligia V. P. O Escândalo do consentimento sem maturidade: Inês Pedrosa e O Processo Violeta. **Revista Caletrosópio**, v. 8, n.1: Transversos da língua portuguesa: a poesia entre fronteiras, 2020. p. 192-196.

OLIVEIRA, Ligia V. P. Intimidação e violência: uma análise do processo violeta, de Inês Pedrosa. In: **Anais do XXVIII Congresso internacional da associação brasileiro de professores de literatura portuguesa**. Campina Grande: Realize Editora, 2022. p. 620-631. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/82619>>. Acesso em: 19 fev. 2024.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Em 22% dos países não existe lei contra estupro dentro do casamento, diz relatório do Fundo de População da ONU. **ONU Brasil**, 30 jun. 2021. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/124845-em-22-dos-pa%C3%ADses-n%C3%A3o-existe-lei-contr-a-estupro-dentro-do-casamento-diz-relat%C3%B3rio-do-fundo-de>. Acesso em: 25 fev. 2024.

PEDROSA, Inês. A cabeleireira. In: Pedrosa, Inês. **Fica comigo esta noite**. São Paulo: Editora Planeta, 2007. p. 41-60.

PEDROSA, Inês. Escrever num tempo de barbárie. Entrevista cedida a Álvaro Alves de Faria. **Revista Caliban**. São Paulo, 16 fev. 2020. Disponível em: <https://revistacaliban.net/escrever-num-tempo-de-barb%C3%A1rie-52136043b3b9>. Acesso em: 18 abr. 2024.

PEDROSA, Inês. A crise atrapalha o feminismo. Entrevista cedida a Carla Costa. **Revista Getúlio**. n. 24. nov. 2010. p. 57-61. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/getulio/issue/view/3415>. Acesso em: 18 abr. 2024.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

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

PORTUGAL. Comissão Nacional de Promoção dos Direitos e Proteção das Crianças e Jovens. **Relatório sobre violência sexual**. Lisboa: CNPDPCJ, 2022. Disponível em: <https://www.cnpdpcj.gov.pt/documents/10182/14804/Relat%C3%B3rio+sobre+Viol%C3%Aancia+Sexual/3796716d-8b90-4a42-a1ff-b222ca19bde2>. Acesso em: 25 fev. 2024.

RAMIS, P. C.; GAUTÉRIO, R.C.H. A escrita feminina na luta contra o poder ditatorial. **Contexto - Revista do programa de pós-graduação em Letras**, v.31, p. 214-231, 2018.

REIS, Lilian Perdigão Caixeta; RABINOVICH, Elaine Pedreira. O fantasma da repetição e a relação mãe / filha. **Rev. bras. crescimento desenvolv. hum.**, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 39-52, dez. 2006. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822006000300006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 18 mai. 2024.

ROCHA FILHO, Ulysses. **Recorrências temáticas na poética de Inês Pedrosa**: erotismo, amizade, memória e morte. 2013. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

SALDANHA, Ana. Narrativa Portuguesa Pós -Revolução: os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.], n. 12, p. 140-162, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/18413>. Acesso em: 2 jul. 2024.

SANTOS, Jane Rodrigues dos. Contos portugueses nos tecidos do contemporâneo. *In*: **Congresso Internacional ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Tessituras Convergências, 2008. p. 1-7.

SCHOLZE, Lia. A mulher na literatura: gênero e representação. *In*: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 174-182.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-posições**. Campinas (SP), vol. 13, n. 3, p. 135-153, 2002. Disponível em: [Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943/11399](https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943/11399). Acesso em: 19 mar. 2024.

SILVA, Ana Cristina. A invisibilidade das mulheres na literatura portuguesa. *In*: Macedo, A.G.; Natalino, L.; Oliveira, M.; Passos, J.; Pereira, M (coord.). **Mulheres, Artes e Ditadura**. Diálogos Interartísticos e Narrativas da Memória. Braga: Húmus, 2022. p. 13-16.

SILVA, Cristiane Ivo Leite. Literatura e imprensa - Maria Judite de Carvalho no Diário de Lisboa. **Revista Athena**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2014. Disponível em:

<https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/192>. Acesso em: 2 fev. 2024.

SILVA, S. R. D. R. DA. A Tanta Gente, Mariana e o desassossego de Maria Judite Carvalho. **Boletín Galego de Literatura**, n. 58, p. 23-27, 29 jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.usc.gal/index.php/bgl/article/view/7623>. Acesso em 2 fev. 2024.

SIMÕES, M. de L. N. Para não dizer que não falei dos cravos. *In*: SIMÕES, M. de L. N. **As razões do imaginário: comunicar em tempos de revolução**. Salvador: Uesc, 1997.

SOUSA, R. F. DE. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 9-29, jan. 2017.

SOUZA, F.B.C.D; DREZETT, J; MEIRELLES, A.C; RAMOS, D.G. Aspectos psicológicos de mulheres que sofrem violência sexual. **Reprodução & Climatério**, v. 27, n. 3, . 98-103, jul. 2012.

SOUZA, Mauricio Rodrigues de. A psicanálise e o complexo de Édipo: (novas) observações a partir de Hamlet. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 135-155, jun. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51772006000200007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 19 mar. 2024.

SOUZA, Renan de Almeida. As máscaras da histeria. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, n. 285, p. 1-12, mar. 2020. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-mascaras-da-histeria/#:~:text=Por%20sinal%2C%20a%20palavra%20histeria,epil%C3%A9pticos%20e%20os%20doentes%20mentais>. Acesso em: 19 mar. 2024.

TELLES, Norma. Autoria. *In*: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TRÁVNÍČKOVÁ, Bc. Eva. **O espaço e a consciência nos contos escolhidos de Maria Judite de Carvalho**. 2021. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa e Literatura) - Masarykova Univerzita, Brno, 2021.

TRESOLDI, M. C. M. Falando sobre a sociedade a partir da literatura: Antonio Candido, Roberto Schwarz e as Memórias de um Sargento de Milícias. **Ensaio**, v. 9, p. 33-48, 13 abr. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Moreira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

UNIÃO DE MULHERES ALTERNATIVA E RESPOSTA (UMAR). **Relatório sobre Violência Sexual em Portugal: os casos noticiados na imprensa nacional em 2021**.

Disponível

em: <https://www.cnpdpcj.gov.pt/documents/10182/14804/Relat%C3%B3rio+sobre+Viol%C3%Aancia+Sexual/3796716d-8b90-4a42-a1ff-b222ca19bde2>. Acesso em: 25 fev de 2021.

VALIM, Grazielle Maria. **Feridas abertas e silêncios ensurdecidores: figurações do trauma nas personagens femininas e António Lobo Antunes**. 2021. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudo Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

VALENTIM, J. V. A produção ficcional de mulheres escritoras na década de 1960 em Portugal: incorporações e recusas. **Gragoatá**, v. 25, n. 53, p. 1016-1048, 31 out. 2020.

VEECK, Fernanda de Mello. **A passagem do pessoal ao público na ficção de autoria feminina contemporânea**. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria, Crítica e Comparatismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

VENTURA, T. R.; NAVAS, D. A crise do sujeito feminino moderno em Fazes-me falta, de Inês Pedrosa. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, [S. l.], v. 21, n. 3, 2019. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/11607>. Acesso em: 18 abr. 2024.

WALTER, Roland. Violência e trauma: mapas do corpo negro. *In: Congresso da ABRALIC. 2011*. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0050-1.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2024.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Violence against women**. Geneva: World Health Organization (WHO), 2024. Disponível em: <https://www.who.int/en/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>. Acesso em: 25 fev. 2024.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **World report on violence and health**. Geneva: World Health Organization (WHO), 2002. Disponível em: https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/42495/9241545615_eng.pdf?sequence=1. Acesso em: 25 fev. 2024.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. *In: BONICCI, Thomas.; ZOLIN, Lucia.Osana. (Org). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª. ed. Maringá: Eduem, 2005.