

## A violência das pequenas mortezinhas em produções literárias lusófonas contemporâneas

Angela Guida\* 

Daniel Almeida Machado\*\* 

Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...  
que eu, mais do que nunca, dos limos da alma,  
me erguerei lúcida, bramindo contra tudo:  
Basta! Basta! Basta!  
Noémia de Sousa

Esse olhar na minha nuca. Não consegue captar  
minha expressão porque estou de costas.  
E se não vê a sombra das minhas asas  
é porque elas foram cortadas.  
Lygia Fagundes Telles

Na década de trinta, o dramaturgo Patrick Hamilton levou aos palcos ingleses a peça *Gaslight* que, nos anos quarenta, ganhou duas adaptações cinematográficas: uma inglesa (Thorold Dickinson, 1940) e outra americana (George Cukor, 1944). Tanto na peça teatral quanto nos filmes produzidos a partir dela, a narrativa gira em torno de um casal, cujo marido, por meio do recurso de aumentar e diminuir as chamas da lamparina de gás da casa onde vivem, coloca à prova a sanidade mental da esposa, que sozinha em casa, não consegue entender o porquê do “fenômeno”. Após fazer isso por reiteradas noites, a esposa começa a questionar se não estaria ficando louca, pois quando o marido agressor volta para casa, ela conta sobre o episódio com as lamparinas e ele diz que não há problemas com elas. Pois bem, mais de 80 anos se passaram e Patrick Hamilton mal poderia supor que o nome de sua famosa peça seria usado para caracterizar um tipo de violência – a psicológica – em que relacionamentos abusivos por meio de desqualificação, diminuição, perda da autoconfiança ou, no jargão popular, frases do tipo “você está ficando louca” passaram a fazer parte da vida de muitas mulheres. Esse tipo de violência

---

\* Doutora em Ciência da Literatura e docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: angelaguida.ufms@gmail.com.

\*\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: danima-chx22@gmail.com.

é mais comum em relações conjugais, mas também pode se dar em contextos outros, como escola, trabalho, amizades, enfim, em situações nas quais mulheres são humilhadas e desacreditadas sistematicamente, configurando o chamado *Gaslighting*. Falamos de pequenas violências, de pequenas mortezinhas que não se mostram ao primeiro olhar, não têm consequências imediatas e, com isso, muitas mulheres se encontram sufocadas dentro de seus corpos, dentro de suas vidas, dentro de suas casas, dentro de seus trabalhos.

Neste artigo, interessa-nos discutir a violência psicológica (sendo o *gaslighting* uma manifestação desse tipo de violência) como um correlato de pequenas mortezinhas, deslocando um sentido primeiro que Clarice Lispector confere a essa expressão em *A hora da estrela*, que nos leva a crer se tratar de mortes necessárias para um renascimento outro.

Pois há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha e sem nem ao menos saber. Quanto a mim, substituo o ato da morte por um seu símbolo. Símbolo este que pode se resumir num profundo beijo mas não na parede áspera e sim boca-a-boca na agonia do prazer que é morte. Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição (LISPECTOR, 1995, p. 84).

Alargamos o sentido que nos parece ser o preconizado por Lispector e estendemos “pequenas mortezinhas” para violências travestidas que são praticadas contra mulheres diariamente, fazendo com que morram aos poucos. A fim de fomentar nossas reflexões, elegemos para o diálogo mais pontual com a temática proposta três obras que integram o rol de autoria de escritoras lusófonas contemporâneas: *A gorda*, da portuguesa Isabela Figueiredo; *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida, escritora angolana e, por fim, o livro *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, da brasileira Martha Batalha. As obras em questão são notadamente assinaladas pelo signo da violência psicológica, em maior ou menor grau, quer pelo silenciamento de suas vozes e desejos, como é o caso de Eurídice em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, quer pela imposição de um padrão de beleza único, hegemônico e eurocêntrico, como é feito com Mila em *Esse cabelo*, quer pela depreciação e xingamentos ofensivos endereçados a uma mulher gorda, como acontece com Maria Luiza em *A gorda*, frequentemente chamada de baleia, orca, monstro. Uma violência da linguagem, “que reside amplamente na negatividade, pois ela é difamante, des-credenciadora, de-gradante ou des-abonante” (HAN, 2017, p. 10). Uma violência da linguagem, que é psicologizada e acaba por se tornar invisível, mas nem por isso agride menos.

Byung-Chul Han (2017) argumenta que a violência sempre fez parte da nossa vida, mudando apenas sua forma de se manifestar, conforme a “constelação social”. Para o filósofo sul-coreano, na atualidade, a violência assume, entre suas diferentes tipologias, um caráter microfísico, que flutua do visível para o invisível, do físico para o psíquico, do real para o virtual, dando a falsa impressão de que ela

não mais existe, uma violência subcutânea, diz Han. Na cartilha do Instituto Maria da Penha, há algumas tipificações de violências praticadas contra mulheres e, entre as distintas denominações, nos é apresentada aquela que poucos vêem, isto é, a psicológica que, de algum modo, apresenta correlação com a violência da linguagem ou a violência subcutânea de que fala Han.

Violência psicológica: é considerada qualquer conduta que cause dano emocional e diminuição da autoestima; prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento da mulher; ou vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões. Ameaças, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento (proibir de estudar e viajar ou de falar com amigos e parentes), vigilância constante, perseguição contumaz, insultos, exploração, limitação do direito de ir e vir, ridicularização, tirar a liberdade de crença, distorcer e omitir fatos para deixar a mulher em dúvida sobre a sua memória e sanidade (*Gaslighting*) (INSTITUTO MARIA DA PENHA, 2018, s.p.).

A violência física, por um longo tempo, vem tomando nossa atenção, uma vez que ela deixa marcas visíveis que, em seu mais alto grau, culmina com o feminicídio. A violência psicológica, ao contrário, manifesta-se no apagar das luzes e, por não trazer marcas tão perceptíveis (mas se olharmos bem, elas estão lá), não recebe (ou pelo menos não recebia) atenção suficiente no “correr da vida que embrulha tudo”. Tanto é que apenas em 2021 houve alteração no código penal brasileiro, que passou a considerar a violência psicológica como crime contra a mulher por meio da lei 14.188/2021. Por não ser de fácil comprovação, ou, na leitura de muitos, da ordem do subjetivo, até ontem, praticamente, não havia o reconhecimento desse tipo de violência por parte do código penal<sup>1</sup>, logo, era uma violência silenciada perante a lei.

Valeska Zanello (2016), professora do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, observa que a violência psicológica é a mais comum e banalizada das violências exercidas contra as mulheres, porque xingamentos, piadas e insultos são naturalizados e, com isso, não há punições e, se não há punições, tais violências correm soltas. No entanto, violência não é apenas deixar uma mulher com o olho roxo ou um braço quebrado, porque “a violência que mais machuca, tirando o feminicídio, que mata, é a que é invisibilizada e naturalizada. Aquela em que elas escutam uma piada, um xingamento” (ZANELLO, 2016, p. 13). Segundo Zanello, é necessário haver o que chama de “escuta de gênero”, pois muitas mulheres que sofrem violência psicológica não conseguem perceber que estão sendo agredidas. Há um grande sofrimento psíquico, mas não há a identificação da causa, isto é, o entendimento de que a violência acontece sistematicamente sem que haja um único tapa. O primeiro passo, para Zanello, é visibilizar essas violências, essas pequenas mortezinhas.

<sup>1</sup> A violência psicológica se encontrava tipificada tão somente na lei Maria da Penha.

Quando elas conseguem nomear esse tipo de violência, elas percebem que é um problema social, elas se instrumentalizam e conseguem se proteger e se emancipar. Consciência de gênero é um dos resultados da escuta de gênero, pois coloca essas mulheres em um lugar político e social em que elas conseguem perceber as opressões, lidar com elas e a partir dessa percepção começar seu processo de empoderamento. Uma das coisas que buscamos quando realizamos escuta de gênero, é desnaturalizar algo que faz a mulher sofrer e que para elas é destino. Perceber isso como algo que é construído e que ela pode dizer: “Eu não quero mais esse lugar”. Um exemplo é o “gaslighting”, uma forma de abuso mental que consiste em distorcer os fatos e omitir situações para deixar a vítima em dúvida sobre a sua memória e sanidade (ZANELLO, 2016, p. 14).

O que Zanello aponta a partir das muitas histórias ouvidas em seu consultório, na literatura também acontece de forma abundante. A vida imita a arte? A arte imita a vida? Não são raros os exemplos de violência psicológica na direção de personagens femininas. No romance de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, Paulo Honório, sem encostar um dedo sequer em sua esposa Madalena, comete sucessivas agressões contra ela, que, adoecida física e mentalmente, acaba por colocar fim à própria vida. Em *A hora da estrela*, a violência psicológica é tamanha, que Macabéa, diante do namorado-agressor, Olímpico de Jesus, diz não se sentir gente: “Desculpe mas não acho que sou muito gente” (LISPECTOR, 1995, p 53). Olímpico diminui, despreza e humilha Macabéa, como é possível vislumbrar na sequência de falas nas quais ele se dirige a ela.

– Telefonar para ouvir as tuas bobagens? [...] – Você até parece uma muda cantando. Voz de cana rachada.[...] – A cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecio cara triste, vê se muda – e disse uma palavra difícil – vê se muda de “expressão” [...] – Magricela esquisita ninguém olha. [...] – E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de Cinema.[...] – Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer (LISPECTOR, 1995, p. 52, 56-57-58, 64).

Os abusos emocionais, como já dito, não se restringem a relacionamentos conjugais, uma vez que no trabalho, na família, na escola, no grupo de amigos/as também é possível encontrar situações de agressão que são um “soco na alma” de muitas mulheres. “De passagem escuto, “olha a baleia, a baleia azul”. Sou eu. Riem. Troçam. Não consigo perceber as frases completas. Recuso ouvir. Bloqueio a audição trespassada por esse nome adjetivado, que ecoa no meu cérebro” (FIGUEIREDO, 2017, p. 38). Vamos, agora, descobrir o que Isabela Figueiredo tem a nos dizer acerca de tais abusos no romance *A gorda*. Considerado por muitos como uma escrita de cunho autobiográfico, tendo em conta que sua autora, Isabela Figueiredo, a exemplo da protagonista, Maria Luíza, também foi gorda, submeteu-se a uma cirurgia para redução de estômago e perdeu 40 quilos. A autora joga ainda mais

com os leitores nessa relação ficção e não ficção ao trazer uma advertência no início do livro, em que diz se tratar de ficção e de pura realidade. “Todas as personagens, geografias e situações descritas nesta narrativa são mera ficção e pura realidade” (FIGUEIREDO, 2017, p.10).

Mas que escrita não se nutre da realidade de quem a produz? Mia Couto (1991) nos diz que não há como fazer literatura com as costas viradas para a vida. Saramago, no polêmico ensaio – “O autor como narrador” – argumenta que não acredita na distância que se pretende dar de quem escreve para quem narra. “Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração – um livro é, acima de tudo, a expressão do seu autor” (SARAMAGO, 1998, p. 27). A narrativa pode ter sido inspirada na vida de Figueiredo, mas ainda nas vidas de tantas outras mulheres vítimas da violência da cultura lipofóbica que agride corpos dissidentes, corpos que não se encaixam no padrão idealizado de beleza, porque a literatura não pode virar as costas para a vida. Mulheres que são desrespeitadas em vários espaços, violentadas à flor da pele quando são alvos de piadas gordofóbicas, e também quando são invisibilizadas diante de corpos não gordos. Como diz Figueiredo em entrevista, “A gordofobia nos exclui, sobretudo em relação à exposição do corpo. Por exemplo, ir à praia com trajes de banho não é uma coisa confortável pra mim. Eu me moldei para não ter que expor meu corpo aos outros. Toda vivência social é marcada por isso” (FIGUEIREDO, 2018, s.p.).

A forma que abriga o conteúdo de *A gorda* também merece nossa atenção, pois Figueiredo traz um frescor na estrutura de seu livro quando nos presenteia com uma epígrafe sonora, à maneira de uma playlist composta por 21 músicas em que há nomes como Nina Simone (*I put a Spell on you*) e Lana del Rey (*Born to die*), convidando leitoras e leitores a uma experiência sonora com a leitura do romance. A inovação não para na epígrafe, uma vez que os capítulos são elaborados seguindo uma ordem outra. Cada cômodo-capítulo acomoda um momento da vida de Maria Luiza, que encena para nós, leitoras e leitores, as narrativas cruéis de sua vida de gorda (ou ex-gorda), a começar pela porta de entrada/primeiro capítulo, em que ficamos sabendo da cirurgia de redução de estômago, comum a autora e personagem. “Quarenta quilos é muito peso. Foram os que perdi após a gastrectomia: era um segundo corpo que transportava comigo. Ou seja, que arrastava” (FIGUEIREDO, 2017, p. 17).

Já na “porta de entrada”, Maria Luiza nos fala da amiga, Tony, que, sem muito esforço, remete-nos a duas outras amigas (ou colegas?): Macabéa e Glória. Maria Luiza deseja ter o corpo “esbelto” (leia-se: magro) de Tony, que, segundo ela, atraía os olhares e, de modo especial, o olhar do seu amado David. Macabéa admirava Glória e desejava ter o corpo igual ao da amiga, porém, pelo motivo oposto: Glória era gorda. Macabéa, em sua magreza famélica e nordestina, venerava o corpo gordo de Glória e Maria Luisa, em sua lipofobia construída, desejava a magreza de Tony.

Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” (LISPECTOR, 1995, p. 65).

Depois da gastrectomia não fiquei nada mal! Vestida disfarço as imperfeições. Nunca terei um corpo como o da Tony, suficientemente esbelto para agradar ao David.[...] Tony era magra, bastante direita, e usava Levis muito justa, torneando a perna fina, a barriga chata e o peito pequeno [...]. Eu era gorda, com alta miopia, barriga e mamas a sério. Eu era a *subalterna*. A boa e inteligente serviçal e feia (FIGUEIREDO, 2017, p. 23, 27, grifo nosso).

As agressões endereçadas ao corpo dissidente de Maria Luiza, de alguma forma, legitimam uma autoagressão, a ponto de ela se sentir como uma aleijada, atribuir a sua estética corporal uma condição de falta, subjugar o próprio corpo. “Não suportava o meu corpo porque, tal como as pessoas com as quais me cruzo, também aprendi a rejeitar o invulgar, o excessivo” (FIGUEIREDO, 2017, p. 169). Anos de abusos inevitavelmente operam sobre o corpo de Maria Luiza e ela acaba por fazer eco ao padrão que a exclui. “Conheço muito bem os meus limites. Aquilo a que posso aceder e o que me está vedado para sempre. Os aleijados são, como se diz dos diamantes, eternos” (FIGUEIREDO, 2017, p. 18). Maria Luiza se agride a partir das agressões alheias e, talvez, a violência maior tenha sido a prática da cirurgia, que, por mais que houvesse um resultado a se alcançar – a perda de peso – não deixa de ser uma violência ao corpo, fato descrito pela própria autora ao se referir a sua gastrectomia: “Foi muito bom por um lado, mas a cirurgia é uma grande violência física e mental (FIGUEIREDO, 2018, s.p.).

Ainda, na obra, vale ressaltar a relação da protagonista com o namorado David que, em muitos momentos, fomenta a violência e o abuso emocional na direção de Maria Luiza. Aliás, tal relação, como observa a personagem, nada mais é que o espelho de um modo de pensar que David, consciente ou não, reproduz. Macabéa não se sente gente; Maria Luiza não se sente mulher. A cultura lipofóbica exclui o feminino da mulher Maria Luiza. É possível pensar em uma violência maior que essa? Isto é, tirar uma pessoa de si própria? Há quem duvide, afinal, Maria Luiza não foi vítima de socos nem pontapés. Soco mesmo, só em sua alma.

O nosso namoro foi piorando desde que me proibiu de o visitar. [...] Só namoradas que os amigos aprovassem e lhe garantissem um lugar no Olimpo da fama de macho. [...] O David não sabia que a sua vergonha não implicava apenas a sua rejeição, mas a de toda a cultura, que nos envolvia através dele. Ambos éramos bodes expiatórios e executores. Ele validava o preconceito com sua inocente vergonha e eu validava-o ao valorizá-la. Olhar o David evocava a minha impossibilidade de inclusão no mundo feminino. Eu não era uma mulher, mas uma massa disforme de carne sem valor (FIGUEIREDO, 2017, p. 225-226).

A exemplo de *A gorda, Esse cabelo*, é classificado como romance de cunho autobiográfico, o que, para sua autora, Djaimilia Pereira, não é um problema, afinal, como Clarice Lispector, ela também não se deixa pegar por gêneros. “Enquanto escrevi o *Esse cabelo*, pouco ou nada me preocupou em que gênero caberia o que estava a escrever. [...] O “gênero” parece-me uma categoria pouco interessante, [...] sou-lhe bastante indiferente” (ALMEIDA, 2016, s.p.). *Esse cabelo* é a narrativa de uma menina (Mila) ou de um cabelo? (o cabelo crespo de Mila) Ou dos dois? Djaimilia nos apresenta a personagem Mila, filha de uma união multirracial que, para entender seu cabelo crespo, faz uma escavação ao passado de sua família, parte angolana; parte portuguesa. Até aí tudo bem. Onde estaria a violência psicológica de *Esse cabelo*? Mila traz à superfície as andanças com sua mãe por salões e sucessivas sessões de penteados e alisamentos capilares ainda na infância, por volta de seis anos de idade.

De Sapadores, volta-me com tonturas de amoníaco descer umas escadas para uma cave exígua de paredes brancas, salão cujo excesso de zelo com a higiene, comum na pobreza, me pareceu aos seis anos luxuoso. Sobre-me pouco mais do que o rosa-choque da embalagem de desfrizante *Soft & Free* (ou seria *Dark & Lovely?*), anunciando, na variedade infantil, crianças negras de cabelos lisos, risonhas, modelos de vida instantâneos. Publicidade enganosa, perceberia eu no dia seguinte. O tratamento, cuja química abrasiva obriga ao uso de luvas, consistia, segundo me explicaram, em “abrir o cabelo”, torná-lo mais maleável (ALMEIDA, 2015, p. 12).

O cabelo crespo de Mila é um marcador estético de diferença, aqui diferença pensada no sentido proposto por Grada Kilomba, que, em certa medida, dá-se como uma forma de violência, pois há a invasão do corpo que abriga esse cabelo. Os relatos das visitas a muitos salões em busca de penteados e alisamentos que “embranqueassem” os cabelos de Mila, desde os seis anos de idade, são uma experiência de invasão. “A diferença é usada como uma marca para a invasão. Ser tocada, assim como ser interrogada [sobre o cabelo] é uma experiência de invasão” (KILOMBA, 2019, p. 121). Mila, pelo menos a princípio, não se dá conta da violência a que é submetida e, como Maria Luiza, também acaba por se violentar a partir das violências que sofre em relação a seu cabelo crespo, um cabelo dissidente, um cabelo rebelde ao que é (ou foi?) idealizado pela hegemonia branca e de cabelo liso. A cultura lipofóbica exclui Maria Luiza de se performar mulher e o cabelo crespo de Mila parece fazer igual. “Eu nascia, com um grau distinto de paranoia, para o meu cabelo e ao mesmo tempo para uma ideia de mulher” (ALMEIDA, 2015, p. 28).

Mila rejeita seu cabelo crespo e se ressentida de não ter herdado, como as primas, o cabelo liso da avó Lúcia, a avó do lado português de sua família. “Como para qualquer menina de nove anos, pentear o cabelo da avó Lúcia, com quem vivia, era uma das minhas ocupações favoritas. [...] Das primas que herdaram o cabelo da avó Lúcia, nenhuma podia por enquanto adivinhar a bênção que lhe tinha caído” (ALMEIDA, 2015, p. 14), afinal ela não consegue entender se tanta “preocu-

pação” com seu cabelo está no plano do afeto ou do preconceito. Doída confusão na cabeça de menina. “O modo de os outros tratarem o meu cabelo simbolizou sempre a confusão doméstica entre o afecto e o preconceito” (ALMEIDA, 2015, p. 21). Qualquer um se julga no direito de invadir seu corpo para tentar “domesticar” seu cabelo, quer com ataques diretos ao cabelo, quer com palavras, como é o caso da vizinha Esperança, cabeleireira de sua avó Lúcia. “Inconformada com o estado do meu cabelo, agarrou num secador e numa escova e, no intervalo de pentear a minha avó, esticou duas madeixas por caridade, para provar que não era um caso perdido. “– Está a ver? Não lhe digo que a Mila tem um belo cabelo? É só esticar um bocadinho e – veja!” (ALMEIDA, 2015, p. 12). Até mesmo de sua avó branca: “Então Mila, quando é que tratas esse cabelo?” (ALMEIDA, 2015, p. 20).

Como não rejeitar esse cabelo? Afinal, ele parece simbolizar e, mais que isso, parece autorizar violências contra o corpo de Mila. Violências advindas de procedimentos estéticos doídos (física e emocionalmente) praticados contra o cabelo crespo de Mila para dar conta de uma estética universalizante. Estética essa que elegeu o cabelo liso como o bom e o crespo, o ruim. Quem em sã consciência deseja algo classificado como ruim? Por que não inverter a lógica universalizante do cabelo? Porque de nada adiantaria, alguém sempre ficaria de fora. Estaria, como Mila, violentando-se na tentativa de não desapontar a lógica universalizante que classifica o cabelo crespo como ruim e o liso, o bom cabelo.

O meu desapontamento com o cabelo acompanhou-me ao longo de uma transmutação, de um prurido insignificante até uma urticária abrasiva: a transmutação da estética em moralidade, do secador em juiz, da falta de jeito em fatalismo, do penteado abortado em culpa, danação – da cabeleireira bruta em psicose (ALMEIDA, 2015, p. 51-52).

A maneira como Mila e Maria Luíza reagem à crítica aos marcadores de diferença em seus corpos nos leva a pensar se não estaríamos diante do que Foucault argumenta acerca das práticas disciplinares. Elas são tão eficientes que fazem com que demandas externas sejam percebidas e sentidas como demandas internas, ou seja, são os outros que não aceitam o corpo gordo de Maria Luíza, são os outros que não aceitam o cabelo crespo de Mila, mas cada uma, a seu modo, toma para si a rejeição da cultura racista e lipofóbica, como se fosse uma escolha pessoal, quando, na verdade, não o é. “A eficácia das práticas disciplinares é maior quando não são vividas como demandas externas ao sujeito, mas como comportamentos auto-gerados e auto-regulados” (FOUCAULT, 1977, p. 136). Como enxergar a diferença do que é verdadeiramente nosso, daquilo que tentam fazer com que acreditemos ser nosso quinhão? As pequenas mortezinhas, sem dúvida, ganham força nos exercícios de microfísica do poder diários, para os quais, às vezes, não damos muita atenção.

Cabelos rebeldes, corpos gordos, maternidade compulsória, invisibilidade e tantas outras mortezinhas evidenciam o quão cruel pode ser a violência que não deixa

uma marca sequer a olho nu, violências brutalmente sutis, conforme continuaremos discutindo a partir do diálogo com *A vida invisível de Eurídice Gusmão*.

Florbela Espanca escreve nos versos finais do poema “Vaidade”, contido em seu *Livro de mágoas* (1919): “Sonho que sou Alguém cá neste mundo... / Aquela de saber vasto e profundo, [...] E quanto mais no céu eu vou sonhando, / E quanto mais no alto ando voando, / Acordo do meu sonho... E não sou nada!...” (ESPANCA, 2015, p. 18). Em qual possível categoria encaixar o “nada”, a que se refere a autora? Se comparadas às aspirações/vaidades ditas no poema - sonhar que é alguém, atingir o céu das expectativas criadas, chegar ao ponto mais alto do vôo planejado - ser nada parece corresponder àquelas possibilidades não concretizadas em vida, e que habitam o reino dos anseios e desejos, das quais não se vive sem. Não ser nada, portanto, é curvar-se a uma existência, uma vida, que poderia ter sido, mas não foi. É a respeito desses singelos deslocamentos, de alterar as rotas de um destino, e de impossibilitar que a mulher seja dona de si própria, que trata *A vida invisível de Eurídice Gusmão*<sup>2</sup>, de Martha Batalha. “Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido”<sup>3</sup> (BATALHA, 2016, p. 38).

*A vida invisível* é um romance que trata de uma longa geração. Ambientado no Rio de Janeiro do início do século XX, no Bairro da Tijuca, espaço em que cresceu a autora da obra, dedica-se a um sem fim de mulheres que, a despeito das primeiras conquistas e emancipações da luta feminista, a saber, o direito ao voto, ao trabalho e algumas possibilidades de independência financeira, ainda se viam, no mais das vezes, presas a poucas opções, sendo, na verdade, a de dona de casa e esposa dedicada as únicas socialmente aceitas. Distancia-se, portanto, do caráter (auto)biográfico dos romances anteriores, aproximando-se, na forma, da escrita brasileira dos séculos XVIII e XIX, em que a ambientação realista-naturalista buscava a inserção da literatura brasileira nos moldes eurocêntricos. No entanto, o caráter histórico alinha-se ao conteúdo, já que as mulheres invisíveis do título, a exemplo de Eurídice Gusmão, protagonista da obra, seriam as mães e avós do século XXI, isto é, jovens e moças do século passado. Nesse sentido, logo no prefácio da obra, Batalha faz uma advertência:

Mas o mais real deste livro está na vida das duas protagonistas, Eurídice e Guida. Elas ainda podem ser vistas por aí. Aparecem nas festas de Natal, onde passam a maior parte do tempo sentadas, com o guardanapinho nas mãos. São as primeiras a chegar e as primeiras a ir embora. Comentam sobre os temperos do bolinho de bacalhau, sobre os calores ou chuvas

<sup>2</sup> Inspirado no livro, e transpondo-o para o cinema, Karim Aïnouz dirigiu “A vida invisível de Eurídice Gusmão” (2019), premiado em Cannes na mostra “Un certain regard” (Um certo olhar). Foi a primeira vez que um longa brasileiro conseguiu tal honraria no festival de cinema francês.

<sup>3</sup> A ideia de uma vida marcada pelo “E se...”, isto é, que poderia ter tomado outro curso, explicitada pela frase “poderia ter sido”, parece-nos remeter ao poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, em que o poeta, rememorando um diagnóstico de tuberculose ainda na infância, escreve: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, 1970, p. 107). Em outro poema, sem título, é Ana C. quem escreve “Tudo que poderia ter sido e nunca foi” (CESAR, 2013, p. 372).

do dia, sobre o vinho que algumas tomam, mas não muito, não muito. Perguntam se o marido vai bem, se a sobrinha-neta já tem namorado, se o sobrinho está encaminhado. [...] Voltam quietinhas para o sofá e olham os jovens abrindo os presentes, com um jeito de quem só consegue ver o passado (BATALHA, 2016, p. 8).

Eurídice e Guida são duas irmãs, filhas de imigrantes portugueses, Manuel e Ana, mas que crescem no Brasil, na efervescência da vida carioca. Não é o choque cultural entre países distintos que prevalece, mas entre uma sociedade, a do século XX e progressos, que começa a se autoquestionar lentamente, por via das próprias mulheres, em relação ao papel que ocupam no mundo. Nesse ambiente de tensão, a obra centra-se em duas instâncias distintas e complementares de opressão para as mulheres: a família e a própria sociedade. A primeira, moldando-as e assujeitando-as, a fim de calar suas vontades; a segunda, assegurando que o molde foi bem encaixado, verificando se estão em sintonia o comportamento de cada mulher com aquilo que o meio social espera dela.

Vale ressaltar outra advertência, que em contraponto com as obras anteriores, cujo signos identitários - o sobrepeso, no caso de *A gorda*, e o cabelo crespo, em *Esse cabelo* - denotam certos tipos de representatividade, *A vida invisível* explora personagens num contexto pequeno-burguês, isto é, com privilégios econômico-sociais. Contudo, ao tratar da emancipação feminina, não deixa de contemplar as pequenas mortezinhas das quais se propõe perscrutar este artigo.

Se considerarmos a liberdade como categoria política dentro da vida, e além disso, nos termos da filósofa Hannah Arendt, que “não apenas a liberdade, mas a liberdade para ser livre, sempre tinha sido um privilégio de poucos” (ARENDR, 2018, p. 33-34), não é preciso se delongar a respeito da histórica e árdua luta das mulheres, a exemplo do Movimento Feminista, em prol de algumas liberdades, que sequer estão plenamente concebidas. Por conseguinte, é pensando nos termos da revolução que Arendt propõe sua ideia de liberdade, sendo assim, perfeitamente cabível com a causa feminista. Desse modo, a falta de liberdade e a impossibilidade de decisão, ainda que de difícil quantificação, alinham-se às múltiplas violências impostas à mulher, para além dos exemplos físicos. Vejamos como se dão tais questões no romance.

Em tom de retrospectiva, logo no primeiro capítulo somos informados que Eurídice é casada, no entanto, “por que Eurídice e Antenor se casaram ninguém sabe ao certo” (BATALHA, 2016, p. 9). Além disso, sabemos que a união já nasce com Eurídice sendo colocada no banco dos réus, pois, na noite de núpcias, o lençol da cama não ficou sujo de sangue, o que atestaria a virgindade/pureza da moça:

“Por onde raios você andou?”  
“Eu não andei por canto algum.”  
“Ah, andou, mulher.”  
“Não, não andei.”

“Não me venha com desculpas, você sabe muito bem o que deveríamos ter visto aqui.”  
 “Sim, eu sei, minha irmã me explicou.”  
 “Vagabunda. Eu me casei com uma vagabunda.”  
 “Não fale assim, Antenor.”  
 “Pois falo e repito. Vagabunda, vagabunda, vagabunda” (BATALHA, 2016, p. 10).

Retorna-se, mais uma vez, ao âmbito de uma violência cuja existência não reside na força de um punho, mas na truculência verbal e na desconfiança, ambos de caráter psicológico. Tanto o é que, em nenhum momento do livro, Antenor agride a mulher fisicamente, mas, em se tratando de psicologia, é nessa seara que a crueza do relacionamento se impõe, fazendo com que cada “sim” da relação seja um “não” a mais para Eurídice. “Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras ‘Do lar’” (BATALHA, 2016, p. 11), e assim, “Eurídice ficava em casa, moendo carne e remoendo os pensamentos estéreis que faziam da sua uma vida infeliz” (BATALHA, 2016, p. 12). Ao casamento indesejado, segue-se a maternidade compulsória, outra violência, que gera dois filhos e outra série de questionamentos: “Tentou se dedicar mais aos filhos, mas essa era uma dedicação, digamos, estrábica. Com um olho ela vestia Afonso e Cecília para a escola, e com o outro se perguntava: *será que a vida é só isso*” (BATALHA, 2016, p. 36).

A maternidade compulsória, ou, em outras palavras, a “profissão materna”, reveste-se de natureza tão forte em nossa sociedade que, no capítulo intitulado “A mãe”, do seminal *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir inicia afirmando ser esse o “destino” das mulheres: “É pela maternidade que a mulher cumpre integralmente seu destino fisiológico: é sua vocação ‘natural’ pois todo seu organismo é orientado pela perpetuação da espécie” (BEAUVOIR, 1967, p. 248). Aceitar o jugo de um destino pré-determinado, não decidido por deuses, como nas mitologias, mas por nós mesmos, e em suma, pela próprias mulheres, é considerar que todas as outras funções seriam secundárias, afinal, “sua vida sexual, seus objetivos, seus valores seriam sucedâneos do filho [...] Sob esse pseudonaturalismo esconde-se uma moral social e artificial” (BEAUVOIR, 1967, p. 291). Moral questionada pela própria Eurídice quando “pensava, ligeiramente, no sentido da vida” (BATALHA, 2016, p. 37), pensamento rapidamente abafado.

Tal abafamento/silenciamento, aliás, expressa-se em diversos momentos da obra, sobretudo nas infundadas tentativas de Eurídice de ter outras atividades além das domésticas, em busca de um sentido maior para si própria. Ao se aventurar pela gastronomia, a fim de “suportar os anos de exílio doméstico, para tornar menos opressoras as paredes daquela casa” (BATALHA, 2016, p. 30), Eurídice escreve um livro de receitas. Desejando publicá-lo, e pedindo a permissão do marido, recebe uma resposta não muito sutil: “Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” (BATALHA, 2016, p. 32). Mais

adiante, sufocada no próprio ócio, e em busca de novos projetos, compra uma máquina de costura e começa a fazer roupas sob encomenda, primeiro para as vizinhas, depois para o bairro, em seguida para os entornos de toda a Barra da Tijuca. Ambiciosa e feliz com o próprio sucesso, sabendo que sua ação chegaria aos ouvidos do marido, decide informá-lo de sua bem sucedida empreitada, a qual é recebida com os informes de que: “Uma boa esposa não arranja projetos paralelos. Uma boa esposa só tem olhos para o marido e os filhos. Eu tenho que ter tranquilidade pra trabalhar, você tem que cuidar das crianças. [...] Eu saio pra trabalhar, você cuida das crianças” (BATALHA, 2016, p. 53).

Em dado momento, as pequenas mortezinhas de Eurídice passam a ser contra si própria, introjetadas pelo meio que a cerca. Ao leitor é apresentado “um personagem que vem atuando desde os primórdios de Eurídice [...] Estamos falando da Parte de Eurídice *Que não Queria que Eurídice fosse Eurídice*” (BATALHA, 2016, p. 55). Estranho o caminho de privar-se de si mesmo, no entanto, tão próximo da vida de tantas mulheres, dentro e fora da ficção. Quando criança, Eurídice sonhava em ser musicista profissional, aprende a tocar flauta, e chega a receber um convite para integrar o conservatório de Heitor Villa-Lobos. Nada disso chega a ser uma boa oportunidade para a família, afinal, “a flauta era apenas um meio. Um meio de aumentar as prendas da filha para que fizesse um bom casamento” (BATALHA, 2016, p. 61). Somente Guida, a irmã rebelde e que depois é expulsa da família por gerar um filho fora do casamento, pois “a maternidade, em particular, só é respeitada na mulher casada” (BEAUVOIR, 1967, p. 171), intercede sem sucesso em favor da Eurídice. Guida, aliás, foge do ambiente doméstico para viver uma paixão, que gera o filho bastardo, o que contribui para a consagração da pequena mortezinha de Eurídice:

As notícias nunca chegaram, e deixaram de ser esperadas. Agora seu Manuel e d. Ana já não choravam, e nunca mais riram. Ver os pais tão vulneráveis fez Eurídice querer protegê-los. Achou que tinha que dar alegrias dobradas aos dois. Prometeu que nunca mais iria brigar com eles, como fez durante os dias rebeldes de flauta. Nunca, nunquinha ia se exilar da família, como Guida. Nunca, nunquinha ia fazer algo que lhes trouxesse desgosto. Ela ia ser a melhor filha de todas, a menina exemplar, mesmo se essa menina exemplar estivesse em profunda sintonia com *A Parte de Eurídice Que não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice* (BATALHA, 2016, p. 72).

A cruel filosofia de Eurídice, desse modo, contraria a máxima do pensador grego Píndaro, “torna-te quem tu és”, tomada por Nietzsche ao longo de seu projeto filosófico. Ao negar sua própria identidade, fazendo valer um sujeito outro, de vontades outras, um “aquilo que não sou”, a moça completa paulatinamente seu aprisionamento ontológico, destituindo-se daquela que é a razão primeira do ser: a liberdade. Ironicamente, faz lembrar um soneto camoniano, “transforma-se o amador na cousa amada / por virtude do muito imaginar” (CAMÕES, 1972, p. 109). Entre

a ficção e o real, todavia, é difícil argumentar quando uma começa e a outra termina, em especial se tratando da condição histórica das mulheres, mesmo no século XXI. Pierre Bourdieu em *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*, escrito em 1998, colhe alguns depoimentos de mulheres francesas de classe média, tal qual Eurídice, em que nota violências “silenciosas e invisíveis” (BOURDIEU, 2019, p. 96), que “preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais, e inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos” (BOURDIEU, 2019, p. 96-97). Na criação dessas mulheres há toda uma poética de assujeitamento, uma manufatura rígida e que coloca o sujeito em molduras extremamente fixas:

Quanto mais eu era tratada como uma mulher, mais eu me tornava uma mulher. Eu me adaptava, com maior ou menor boa vontade. Se acreditavam que eu era incapaz de dar marcha à ré, ou de abrir garrafas, eu sentia, estranhamente, que me tornava incompetente para tal. Se achavam que uma mala era muito pesada para mim, inexplicavelmente, eu também achava que sim. [...] Os professores dizem sempre que somos mais frágeis e então... acabamos acreditando nisso”, “Passam o tempo todo repetindo que as carreiras científicas são mais fáceis para os meninos. Então, forçosamente... (BOURDIEU, 2019, p. 104,105).

Vence o silêncio, a vontade própria não tem mais vez. A parte dessas mulheres que não quer que essas mulheres sejam elas mesmas impera. Outrossim, retornando ao texto literário, não há figura feminina que não tenha tido alguma privação, um movimento, por menor que seja, que a condene às profundezas do silêncio, ou talvez, do esquecimento. No caso de Eurídice, esse anonimato forçado impõe-se precisamente no plano dos reais desejos da moça, que nos são mostrados por um narrador onisciente. Para tais ambições, entretanto, nada se impõe, afinal, a ela não é dado o “direito ao grito” (LISPECTOR, 1995).

O que Eurídice realmente queria era viajar o mundo tocando sua flauta. Queria fazer faculdade de engenharia e manter-se fiel aos números. Queria transformar a quitanda dos pais num armazém de secos e molhados, o armazém de secos e molhados numa empresa distribuidora de grãos, e a empresa num conglomerado. Mas ela não sabia que queria tanto. [...] Eurídice tinha abafado os desejos, deixando na superfície apenas a menina exemplar. Aquela que não levantava a voz ou o comprimento da saia. Aquela que não tinha sonhos que não fossem os sonhos dos pais. Aquela que só dizia sim senhora ou não senhora, sem nem mesmo se perguntar para o que é o sim, ou por que disse não (BATALHA, 2016, p. 82-83).

Ao final, teimosamente, a última investida de Eurídice, e a mais ousada, é rumar ao pensamento, ao universal, do qual se ocupam somente os homens. “Eurídice viu a estante de livros na estante de livros. Ela viu a estante de livros” (BATALHA, 2016,

p. 162). Devora diversos escritores e escritoras, como Dostoiévski, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Machado de Assis, e decide, por conta própria, escrever um livro, ao qual anuncia à família durante uma refeição: “Estou escrevendo um livro. É sobre a história da invisibilidade” (BATALHA, 2016, p. 164). Segue-se o jantar em silêncio, sem qualquer questionamento. E assim termina essa pequena reflexão sobre a anônima Eurídice, mulher de classe média, com uma vida boa, sem maiores dificuldades, sem agressões físicas do marido, com dois filhos saudáveis e que a amavam. Pois o que se pode dizer, concretamente, a respeito de uma violência invisível, de marcas que não se podem ver, de vidas que, sutilmente violentadas, poderiam ter sido e que não foram?

Em artigo dedicado à escrita de Clarice Lispector, intitulado de “O vertiginoso relance”, Gilda de Mello e Souza nota a constante ligação da condição feminina ao ambiente doméstico - espaço do qual constantemente a mulher se nutre - para atestar que “a visão que [a mulher] constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos” (MELLO e SOUZA, 2009, p. 97). Miopia e cegueira não são sinônimos e enxergar os contornos não obstrui a visão do todo, de um plano maior. Em suma, como propõe Gilda, é por meio dessa incipiente nitidez, luminosa em sua visão dos contornos e interditos, por aquilo que não é visto em primeira mão, de traços/fragmentos que se mostram, que podemos enxergar a realidade das coisas.

Com essa metáfora nos guiamos para pensar a violência das pequenas mortezinhas das personagens de Isabela Figueiredo, Djaimilia de Almeida e Martha Batalha. E para aqueles/aquelas que duvidam que ocorra, nesses três textos literários, de escritoras e lugares distintos, violências das mais cruentas, resta o convite à leitura, ou ainda, de ler/ver, na arte, aquilo que se vê/lê na vida. Perceber no corpo gordo de Maria Luíza, deslegitimizado e ridicularizado, uma proximidade com os padrões estéticos e opressivos ainda vigentes no século XXI; que no cabelo crespo de Mila, olhado com desdém, há o “inofensivo” gesto de uma sociedade persistentemente racista; que na vida invisibilizada de Eurídice há inúmeras mulheres que desejam ser. Ser o quê? Pergunte-se a cada uma delas, quem sabe, assim, poderemos ter as pequenas mortezinhas no sentido preconizado por Clarice Lispector.

## Referências

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo*. Portugal: Teorema, 2015.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Suplemento Pernambuco*, 2016. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1694-entrevista-djaimilia-pereira-de-almeida.html>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

ARENDT, Hannah. *Liberdade para ser livre*. Trad. de Pedro Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018b.

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- BRASIL. *Lei nº 11.340*, de 07 de agosto de 2006 (Lei Maria da Penha). Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm)>. Acesso em 06/03/22.> Acesso em: 10 abr 2022.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Editora Caminho, 1991.
- ESPANCA, Florbela. *Antologia poética de Florbela Espanca*. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. Lisboa: Caminho, 2017.
- FIGUEIREDO, Isabela. “Minha gordura não me define”, *Revista Trip*, 2018. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-mocambicana-isabela-figueiredo-autora-do-livro-a-gorda-e-convidada-da-flip-2018>>. Acesso em: 10 abr 2022.
- FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- HAN, Byung - Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MELLO e SOUZA, Gilda. “O vertiginoso relance”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- PENHA Instituto Maria da. “Tipos de violência”. Disponível em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>>. Acesso em: 10 abr 2022.
- SARAMAGO, José. O autor como narrador. In: *Revista Cult*, São Paulo, 1998.
- ZANELLO, Valeska. *Saúde mental e gênero: o adoecimento psíquico e as violências invisibilizadas*, p. 12-14, 2016. Disponível em: <<https://saudentalegenero.files.wordpress.com/2016/02/jornal-cfp.pdf>>. Acesso em: 10 abr 2022.

Recebido em 20 de abril de 2022.

Aprovado em 7 de junho de 2022.

### **Resumo/Abstract**

#### **A violência das pequenas mortezinhas em produções literárias lusófonas contemporâneas**

**Angela Guida**

**Daniel Almeida Machado**

Buscamos engendrar uma reflexão acerca da violência psicológica, pensando nesse tipo de violência como um dispositivo que produz pequenas mortezinhas que vão se dando ao longo da existência de muitas mulheres. Nossa proposta é investigar como essas mortezinhas se manifestam em produções literárias contemporâneas lusófonas e, para isso, elegemos três obras: *A gorda*, de Isabela Figueiredo, *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida e *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha.

**Palavras-chave:** violência psicológica, literatura lusófona contemporânea, autoria feminina.

#### **The violence of small deaths in contemporary lusophone literary productions**

**Angela Guida**

**Daniel Almeida Machado**

We seek to produce a reflection on psychological violence, thinking of this type of violence as a device that produces small deaths that happen throughout the lives of many women. We intend to investigate how these little deaths are manifested in contemporary lusophone literary productions and to achieve our objective we chose three novels: *A gorda*, by Isabela Figueiredo; *Esse cabelo*, by Djaimilia Pereira de Almeida and *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, by Martha Batalha.

**Keywords:** psychological violence, contemporary lusophone literature, female authorship.