

Violência psicológica na literatura contemporânea: cenas do invisível

Daniel Almeida Machado*

Angela Maria Guida**

Resumo

No âmbito jurídico e social, somente no século XXI é que se passa a reconhecer o abuso mental e psíquico como uma forma de violência, sobretudo contra mulheres, denominada de violência psicológica. No universo ficcional, entretanto, e aqui destacamos a literatura, a questão já era abordada de modo indireto pelo menos desde o século XIX, dando indícios da existência dessa violência de difícil percepção, do campo do simbólico, que viria a ser nomeada tempos depois. Hoje, a discussão permeia a obra de diversas literaturas ao longo do globo, em especial, na escrita feita por mulheres. Nessa perspectiva, pretendemos demonstrar a presença da violência psicológica na literatura de autoria feminina contemporânea em duas obras: em *Na casa dos sonhos*, da norte-americana Carmen Maria Machado, e em *Com todo o meu rancor*, da brasileira Bruna Maia.

Palavras-chave: *gaslighting*; literatura de autoria feminina contemporânea; Carmen Maria Machado; Bruna Maia.

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutorando do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens pela UFMS. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8286-1212>

** Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutora em Ciência da Literatura e docente do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens pela UFMS. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>

Psychological violence in contemporary literature: scenes of the invisible

Abstract

In the legal and social sphere, it was only in the 21st century that mental and psychological abuse was recognised as a form of violence, especially against women, known as psychological violence. In the fictional universe, however, and here we highlight literature, the issue had already been indirectly addressed at least since the 19th century, giving signs of the existence of this imperceptible violence, of the symbolic field, which would come to be named later. Today, the discussion permeates the work of various literatures across the globe, especially in writing done by women. In this perspective, we want to demonstrate the presence of psychological violence in contemporary women's literature in two works: *In the dream house*, by the American author Carmen Maria Machado, and *Com todo o meu rancor*, by the Brazilian author Bruna Maia.

Keywords: *gaslighting*; contemporary women's literature; Carmen Maria Machado; Bruna Maia

– *Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer.* (Clarice Lispector, 1998a, p. 60)

A ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível. (Michel Foucault, 2009, p. 225)

Introdução

É evidente, desde Platão e Aristóteles, que a literatura é um discurso de representação, e que sua forma (matéria) concretiza um conteúdo que provém das ações humanas e do social, mesmo quando o humano não está ali representado. É essa a ideia bem sintetizada por Roland Barthes em sua aula inaugural, no *Collège de France*, em 1977, ao afirmar que a literatura possuiria três grandes saberes, os quais o pensador francês nomeia com três conceitos gregos: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*. Para Barthes, a literatura é *mathesis*, pois “assume muitos saberes” (Barthes, 2007, p. 17), pincelando literariamente o mundo e iluminando-nos indiretamente com um conhecimento ainda a ser descoberto, pois “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e para corrigir essa distância é que a literatura nos importa” (Barthes, 2007, p. 18). É *mimesis*, porque “a literatura se afaina na representação de alguma coisa” (Barthes, 2007, p. 21), isto é, o real. No entanto, uma vida representada pela literatura jamais é a vida em si, dado que a ordem do mundo e a ordem da linguagem são distintas, e a nossa própria relação com aquilo que chamamos de real é mediada pela linguagem. O real é o “objeto de desejo” da literatura, o “desejo do impossível”, mas “essa liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos:

tantas linguagens quanto desejos houver” (Barthes, 2007, p. 24). Por fim, a *semiosis* indica a capacidade da arte de “jogar com os signos em vez de destruí-los” (Barthes, 2007, p. 27), criando uma verdadeira “heteronímia das coisas” (Barthes, 2007, p. 27), logo, conferindo novas possibilidades de realidade e enxergando as mais variadas nuances, subvertendo a leitura do mundo como uma história única, oficial, que aponta somente para um caminho.

Pode-se dizer, assim, que a literatura e as artes sempre possuem relação com a história e seu tempo, de modo que seria possível reconstituir os fatos do mundo por meio do mundo dos livros e das artes. Homero, Safo, Dante, Shakespeare, Dostoiévski, Kafka, Jane Austen, Virginia Woolf, José de Alencar, Machado de Assis, Clarice Lispector, entre tantos outros escritores e escritoras, puderam, em condições e épocas distintas, oferecer um esboço do passado, do presente e do futuro, contudo, sem que fizessem uma criação meramente naturalista e historiográfica ou simples “retrato” da condição humana. Viver, escrever e pensar a história, e seus acontecimentos, não são atividades separadas, embora possuam suas diferenças. Como define Jacques Rancière (2009, p. 58):

o real precisa ser ficcionado para ser pensado [...] não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.

Esse pensar o real por meio da ficção é a matéria bruta da arte, sua aventura maior. Como não se atinge nunca o real, tão somente a promessa de sua existência, o discurso poético está sempre espiando minuciosamente o mundo pelo “buraco de

uma fechadura”, mas, ainda assim, dando-nos uma impressão legítima por meio desse olhar. Clarice Lispector, ao descrever o ato da escrita, considera que “a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço” (Lispector, 1998b, p. 119). É essa busca perpétua que nos permite a aproximação com a vida e com a alteridade, sem que se tenha uma fuga do espírito ou alienação.

Violência psicológica e literatura feminina contemporânea

Em 2014, uma pesquisa da Agência Europeia de Direitos Fundamentais indicou que quase um terço das mulheres irlandesas afirmavam terem sofrido algum tipo de abuso psicológico em seus relacionamentos, seja por ameaças, situações de controle ou mesmo pela vigilância na internet e redes sociais, hoje considerado como crime de *stalking* (perseguição). Quatro anos depois, em 2018, a Irlanda entraria para um pequeno grupo, composto por países como Inglaterra, País de Gales, França e Escócia, que consideram a agressão e abuso psicológicos como crime, tipificando-os na Lei de Violência Doméstica de 2018.

Já em 2006, no Brasil, a lei 11.340 - conhecida popularmente como Lei Maria da Penha -, que versa sobre a violência doméstica e de gênero contra a mulher, considerava a violência psicológica como uma das várias formas de agressão a serem perpetradas no âmbito de um relacionamento, no entanto, somente em 2021, por meio da lei 14.188, reconheceu-se a violência psicológica como crime no código penal brasileiro, com pena de reclusão de seis meses a 2 anos, além de multa, podendo a pena aumentar em casos mais graves. No ano seguinte à promulgação da nova

lei, registrou-se, pela primeira vez, no Anuário de Segurança Pública de 2022, as situações ocorridas aqui, contabilizando-se casos como o de *stalking* (perseguição), com 27.722 registros, e o de violência psicológica contra mulheres, em 8.930 casos. No mesmo ano, aliás, o dicionário em língua inglesa Merriam-Webster elegeu o termo *Gaslighting* como a palavra do ano. Essa se refere ao abuso psicológico e à manipulação perpetrados por outrem, manifestando-se em situações bastante comuns em contextos de relacionamentos abusivos.

Se a questão da violência psicológica tem ganhado relevância, sobretudo no século XXI, o universo artístico-literário já lidava com essa questão há algum tempo. O termo *gaslighting*, por exemplo, citado anteriormente, e sua concepção como forma de abuso, surgiu por meio da peça teatral *Gaslight* (1938), do dramaturgo inglês Patrick Hamilton. Nela, acompanhamos o sofrimento psíquico de uma mulher, Paula, que tem sua sanidade mental posta à prova pelo marido que, desejando tomar sua herança, manipula tanto a esposa quanto as pessoas que convivem com ela. Acendendo e desligando as luzes da casa, que eram geradas a gás (*gas light*), mas, negando que isso estivesse acontecendo, o homem questiona o comportamento mental da mulher, indicando que ela estaria ficando “louca”. Todavia, não só o fenômeno do *gaslighting*, hoje amplamente conhecido, mas também o abuso psicológico em um relacionamento marital, em nível de tensão que atinge o terror, podem ser observados pela primeira vez na escrita de uma autora norte-americana: Charlotte Perkins Gilman.

Em 1892, Charlotte Perkins Gilman publica o conto “O papel de parede amarelo”. Sem maiores explicações, a trama já se inicia com o casal e o enfrentamento de uma doença

inespecífica, de ordem mental, que acomete a esposa, no entanto, tanto a mulher quanto o marido médico não sabem o motivo da doença, muito menos como tratá-la. Como tentativa de recuperação, a mulher é posta por seu cônjuge em uma casa de fazenda alugada, em pleno verão, a fim de criar um espaço isolado e de recuperação emocional. Cria-se, para a esposa, um confinamento adorável, como reflete ironicamente a narradora em primeira pessoa: “John é muito atencioso e amável, não permite que eu dê um passo sequer sem instruções especiais” (Gilman, 2022, p. 15). Mas, desde o início, também somos alertados/as que algo de incômodo se passa na imponente propriedade ancestral: “De todo modo, digo com orgulho que há algo estranho nela” (Gilman, 2022, p. 11). “O papel de parede amarelo”¹, que dá título à obra e que reveste o quarto infantil destinado ao repouso da protagonista, suscita nela o nojo e a repulsa, um perpétuo descontentamento que é sempre inválido pelos outros, a exemplo do marido - “John ri de mim, é claro, mas isso é de esperar no casamento” (Gilman, 2022, p. 12) - ou do irmão da protagonista - [...] Meu irmão também é médico, e também de renome, e diz o mesmo” (Gilman, 2022, p. 13). Opõe-se o mundo racional e concreto, que invalida o sofrimento da mulher, a um mundo aparentemente intangível e irracional, somente acessível pelo diário escrito dia após dia, o qual se torna um segredo incompreensível, já que, ao final de cada capítulo, a personagem precisa escondê-lo: “Lá vem John; preciso pôr isto de lado - ele detesta que eu escreva” (Gilman, 2022, p. 18).

Em “A política sexual da casa”, Marcia Tiburi (2022) considera que o gesto da protagonista, ao valer-se da escrita como

¹ “A casa amarela” e a cor amarela eram maneiras de referenciar os hospícios no século XIX e XX. Wassily Kandinsky, em seu tratado “Do espiritual na arte”, considera o amarelo como uma cor de “caráter doentio, quase sobrenatural, tal qual um homem transbordando de energia e ambição, mas que circunstâncias exteriores paralisam” (Kandinsky, 1996, p. 90-91).

exercício de reflexão, afirma o “pensamento como insistente ato do espírito que se ocupa em compreender o sentido do próprio sofrimento” (Tiburi, 2022, p. 6). De fato, ao passo que é chamada de “tolinha” e é continuamente contrariada pelo marido - “‘Você sabe que este lugar está lhe fazendo bem’, disse” (Gilman, 2022, p. 21) -, a mulher parece se valer do último recurso que pode se apegar, que lhe permite, enfim, ser narradora de sua própria dor: “A protagonista não se rende à ciência e ao marido e busca sua experiência mais íntima, mais interna, por meio da escrita, da qual está proibida por razões médicas que somente hoje podem nos parecer insinceras” (Tiburi, 2022, p. 9). Vivendo entre a impossibilidade de afirmar sua própria condição, ao redor de pessoas que só lhe afirmam o contrário, tal como Paula, a personagem reflete logo no início do conto: “Se um médico de renome, que vem a ser seu próprio marido, assegura aos amigos e parentes que não se passa nada de grave, que se trata apenas de uma depressão nervosa passageira - uma ligeira propensão à histeria -, o que se pode fazer? (Gilman, 2022, p. 12). Frase que talvez sintetize a situação de uma violência de difícil comprovação: “O que se pode fazer, afinal?”.

À frente de seu tempo, o texto de Charlotte Perkins Gilman, embora datado do final do século XIX, quando a autora tinha apenas 32 anos, pode ser lido como um dos primeiros na literatura ocidental a considerar a violência psicológica contra a mulher como uma situação verificável², algo que, conforme tentaremos demonstrar neste artigo, tem sido um dos grandes temas de representação na literatura de autoria feminina contemporânea do século XXI. Em um depoimento escrito em 1913, registrado

2 Pode-se destacar, igualmente, o pioneirismo da autora ao antecipar uma leitura acerca da formação da histeria, cuja teoria só iria ser apresentada três anos depois, por Sigmund Freud e Josef Breuer, na publicação de “Estudos sobre a histeria” (1895). Não obstante é que o conto é incluído na antologia “*Psychopathology and literature*” (1966), de Leslie Rabkin, o que reforça sua importância para os estudos da mente humana.

no texto “*Why I wrote The yellow wallpaper*” (“Porque escrevi O papel de parede amarelo”), Gilman conclui que seu exercício literário “não tinha a intenção de deixar as pessoas loucas, mas de salvá-las de ficarem loucas, e funcionou” (Gilman, 2011, p. 265 , tradução nossa³). Se o prognóstico positivo da autora ainda está longe de ser alcançado em números, seu corajoso gesto, todavia, e os ecos de seu alerta inaugural são verificáveis em duas obras escolhidas por nós: *Na casa dos sonhos* (2021), de Carmen Maria Machado, e *Com todo o meu rancor* (2022), de Bruna Maia.

Na casa dos sonhos: violência *queer* e a criação de um relato

Conhecida especialmente por seus contos, publicados em revistas como *The New Yorker*, *Granta*, *Lightspeed Magazine*, *The American Reader* entre outras, Carmen Maria Machado é um importante nome no cenário da literatura contemporânea norte-americana⁴. Seu primeiro livro, *O corpo dela e outras farras* (2018), traduzido para a língua portuguesa pelas editoras Planeta e Minotauro, prima pela tentativa de inovação. Ao lidar com as inúmeras violências perpetradas contra os corpos femininos e *queers*, com os quais a autora se identifica, Machado vira do avesso as fronteiras arbitrárias entre os gêneros literários, tão bem delimitadas por Aristóteles em sua “Poética”. Os contos mesclam realismo, ficção científica, comédia, horror e fantasia, possuem referências às séries da cultura pop, como *Law & Order*, e cada um está relacionado a uma parte do corpo feminino/*queer*. Trata-se

³ It was not intended to drive people crazy, but to save people from being driven crazy, and it worked.

⁴ Em 2019, a autora participou de uma mesa de debate na 17ª Festa Internacional de Literatura de Paraty (Flip), ao lado da escritora brasileira Jarid Arraes, outra importante autora da cena literária contemporânea, especialmente na questão de gênero e representação de personagens femininas.

de uma literatura próxima do *camp*, termo que, como o *queer*, não possui uma tradução literal, mas que remete ao estranho, ao incômodo, até mesmo extravagante. Ou, nas palavras de Susan Sontag, no importante artigo “*Notes on camp*” (1987): “Camp é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são” (Sontag, 1987, p. 332). Das oito histórias que agrupam a obra, destacamos o conto “Oito bocados”, uma reflexão acerca da gordofobia e da submissão de corpos a um padrão estético impossível. Nele, a personagem resolve se submeter a uma cirurgia bariátrica, cuja médica assegura que “não será fácil. Mas, quando acabar, você será a mulher mais feliz do mundo” (Machado, 2018, p. 150). A gordura corporal retirada na intervenção, porém, transforma-se em um monstro que assombra a protagonista, que passa a conviver com sua parte do corpo que não é mais dela, algo que, como reflete ao final, “já foi o meu corpo, mas fui uma péssima cuidadora e ela foi tirada dos meus cuidados” (Machado, 2018, p. 162).

Em seu segundo livro, *Na casa dos sonhos: memórias* (2021), a autora continua desafiando as convenções de gênero, literárias e sociais. Estruturado como uma narrativa memorialística, de cunho autobiográfico, a obra não se rende à concepção de que é possível reconstituir fielmente os acontecimentos de uma vida. Há a recriação de um relacionamento lésbico conturbado, de alta violência psicológica, doméstica e íntima, fruto de uma experiência vivenciada pela autora, mas a maneira de contar a história se utiliza de poucas convencionalidades discursivas. Cada capítulo possui um nome irônico, fazendo menção a outros gêneros literários, livros de autoajuda, *best sellers*, frases de clichê ou de impacto, filmes, músicas, ou mesmo às técnicas empregadas

na composição de um texto literário, a exemplo do capítulo “Casa dos sonhos como ‘livro-jogo’, em que o/a leitor/a pode tomar decisões e pular de uma página para outra, lembrando *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, ou mesmo *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Como destaca uma resenha feita pelo jornal *The Guardian* (2020): “Já que existem tão poucos relatos literários sobre relacionamentos abusivos entre pessoas do mesmo sexo, Machado forja uma nova maneira de contar sua história” (Thomas-Corr, 2020, tradução nossa⁵). Por fim, vale mencionar a atualidade do livro ao dialogá-lo com outra obra contemporânea, o filme *Tár* (2022), cuja narrativa é centrada na ascensão meteórica da primeira mulher a se tornar regente da Orquestra Filarmônica de Berlim, mas cujo caminho é permeado de diversos abusos de poder com outras mulheres.

No prólogo do texto, a autora recorre a um início teórico, destacando o ensaio “Vênus em dois atos” (2020), da escritora americana Saidiya Hartmann, e seu conceito de “violência de arquivo” que “expressa uma das verdades mais complexas da humanidade: às vezes uma história é destruída, às vezes ela sequer chega a ser dita; seja como for, nossa história coletiva sofre a perda irreversível de algo grandioso (Machado, 2021, p. 10). Dado que o livro se propõe como “memórias”, a narradora parece se dar conta de que todo arquivo, mesmo a escrita da própria vida, é um trabalho de seleção, afinal, “decidir o que entra ou fica de fora do arquivo é um ato político, ditado pela arquivista e pelo contexto político no qual ela vive” (Machado, 2021, p. 10), a exemplo das situações banais em que pais decidem quais partes da infância de um filho devem ser registradas, ou aquelas mais complexas, como países que acertam contas com o seu passado,

⁵ Since there are so few literary accounts of abusive same-sex relationships, Machado forges a new way of telling her story.

caso da nação alemã e as vítimas do holocausto, os registros das ditaduras da América Latina, em suas presenças e ausências, ou as considerações dos genocídios indígenas como “descobertas”. Entretanto, há casos em que “a prova nunca chega a ser adicionada ao arquivo - não é considerada digna de um registro, ou quando é, pode não ser considerada digna de ser preservada” (Machado, 2021, p. 11), como as cartas eróticas trocadas entre Eleanor Roosevelt e Lorena Hickok, queimadas por essa última devido ao seu alto grau de indiscrição, talvez por terem sido trocadas por duas mulheres. Esses exemplos, trazidos pelo livro, demonstram aquilo que Jacques Derrida chama de “violência do próprio arquivo, a violência arquivar” (Derrida, 2001, p. 17), pois todo arquivo é “ao mesmo tempo instituidor e conservador” (Derrida, 2001, p. 17). Ao ousar registrar um relacionamento *queer*, um “arquivo literário” não convencional, a narradora sabe do risco que corre. “Falo em direção ao silêncio. Jogo a pedra de minha história numa fenda imensa” (Machado, 2021, p. 13), mas sabe que não voltará de mãos vazias, pois reconhece que seu esforço é uma possibilidade de renovação, que revisa o próprio cânone literário e suas representações. Como ressalta:

o falecido teórico *queer* José Esteban Muñoz apontou que “a condição *queer* tem uma relação especialmente problemática com provas. [...] Quando o(a) historiador da experiência *queer* tenta documentar um passado *queer*, muitas vezes há a figura de um guardião, e este simboliza um presente heterossexual”. O que fica para trás? Lacunas em que as pessoas nunca se veem nem encontram informações sobre si mesmas. Buracos que impedem que alguém encontre um contexto para si. Fendas nas quais as pessoas caem. Silêncio impenetrável. (Machado, 2021, p. 11).

A tentativa de um contexto novo, em que certas vidas possam ser reconhecidas ali, faz com que a autora reivindique uma maneira mais complexa de contar “as memórias” de seu relacionamento abusivo. Há, no livro, uma certa cronologia, com capítulos como o “prólogo”, a “abertura”, o “epílogo”, entre outros títulos que possibilitam que o leitor ou leitora acompanhe com certa estabilidade a narrativa. Todavia, a obra também conta com intervenções teóricas, a exemplo do “prólogo” citado, descrevendo casos de relacionamentos lésbicos que já foram julgados nas cortes norte-americanas, referências literárias a outras autoras em língua inglesa que já lidaram com o tema, bem como dados que demonstram até mesmo uma lacuna na quantificação dessas violências, seja na América do Norte ou em outros continentes. Todos esses recursos fazem com que as memórias inscritas em *Na casa dos sonhos*, portanto, são menos uma conformação ao gênero autobiográfico, reconhecendo suas limitações quando se pretende enquanto captura do real, e mais uma possibilidade de usar a própria memória como instrumento de tensão histórica e cultural.

Logo, percebe-se uma dupla tarefa da narrativa literária de Carmen Maria Machado. De um lado, a representação de personagens lésbicas, tema ainda emergente na literatura norte-americana ou em outras literaturas, e, além disso, em um contexto específico de violência, não de romantização dessa experiência. De outro, a tentativa de refletir, fazendo uso da literatura enquanto aventura do pensamento, como propunha Barthes, a ausência da escrita de autoria lésbica na literatura e a preponderância histórica de personagens, contextos e escritores/as que dinamizam um hoje que ainda é heteronormativo. Um texto que se aproxima de algo excêntrico, mas que parece ser essa mesmo a intenção da autora, especialmente quando, na

obra, a narradora se refere ao termo *queer* e à ausência de um passado *queer*. O *queer*, que pode ser traduzido por “estranho”, ou mesmo “infamiliar”, se pensamos com Freud, dinamiza a existência de um Outro não heterossexual, ou que não participa de uma sexualidade heteronormativa, questionando a existência do próprio Eu heterossexual, fora das dinâmicas impostas pelo corpo social. O “estranho”, no contexto em que se discute aqui, é esse incômodo “fora” que emana de uma sociedade que impõe um padrão de relacionamento, de modo que, conforme Preciado (2011, p. 14), “o corpo da multidão *queer* aparece no centro [...] de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade.

A proposta narrativa de Machado, ao desbravar territórios ainda pouco explorados na literatura, a saber, a afetividade lésbica⁶, já era um dos pontos levantados por ninguém menos que Virginia Woolf no início do século XX. Em seu célebre texto, *A Room of One's Own* (Um teto ou um quarto todo seu), publicado em 1929 como compilado de duas palestras proferidas no ano anterior, em universidades inglesas só para mulheres, a *Newnham College* e a *Girton College*, Woolf cria uma outra escritora, Mary Carmichael, cujo livro aborda uma questão ainda silenciada acerca do universo feminino, como tantas outras:

e assim, determinada a cumprir meu dever de leitora para com ela, caso ela cumprisse seu dever de escritora para comigo, virei a página e li... [...] bem, então posso dizer-lhes que as palavras que li imediatamente a seguir foram: ‘Chloe gostava de Olivia...’ Não se espantem. Não enrubescam. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes, as mulheres realmente gostam de mulheres.

⁶ Na literatura brasileira contemporânea, destaca-se o trabalho literário e teórico de Natália Borges Poleoso, respectivamente, em sua obra “Amora” (2015), e no artigo “Geografias lésbicas: literatura e gênero” (2018), publicado na revista acadêmica “Criação & Crítica”. Angélica Freitas é outra autora que se dedica à questão. Em seu poema “Alcachofra” (2017), de “Um útero é do tamanho de um punho”, ironiza um relacionamento lésbico que, a despeito de ser uma relação homoafetiva, repete as práticas e estereótipos de um relacionamento heterossexual.

‘Chloe gostava de Olivia’, li. E então ocorreu-me que imensa mudança havia ali. Chloe talvez gostasse de Olivia pela primeira vez na literatura. (Woolf, 1985, p. 102).

Se a força do ficcional, própria da literatura e das artes, abriga o poder ser do mundo, e não propriamente a resignação com aquilo que já se tem ou existe, a mudança notada por Virginia Woolf, ou seja, a representação do amor entre duas mulheres, aponta caminhos ainda a serem devidamente perscrutados, fazendo emergir outras leituras da realidade. Uma multiplicidade de representações, personagens, comportamentos, lidando de modo mais complexo com aquilo que ainda não recebe o tratamento adequado pela sociedade:

mas como teria sido interessante se a relação entre as duas mulheres fosse mais complicada! Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. (Woolf, 1985, p. 102-103).

Neste sentido, *Na casa dos sonhos* avança ainda mais ao inseri-las, dissociando-se de uma leitura apaziguadora da relação entre duas mulheres, em um contexto de abuso e violência doméstica, ou, como nomeia Carmen Maria Machado, de violência *queer*. Desse modo, o título já revela uma ironia, pois “a casa dos sonhos”, e a “mulher da casa dos sonhos”, par romântico da protagonista, Carmen, na verdade, fazem menção àquilo que viria a se tornar um pesadelo imprevisto. No capítulo “Casa dos sonhos como presságio”, uma briga irrompe quando a mulher da casa dos sonhos (seu nome não é revelado na obra) espera por

Carmen sair do serviço, “‘Onde você se enfiou, caralho?’ [...] você espera até que ela peça desculpas -, mas de alguma forma ela fica ainda mais revoltada” (Machado, 2021, p. 72). Porém, a reação explosiva é relativizada, afinal, “é a primeira mulher que deseja você desse jeito - com um quê de obsessão” (Machado, 2021, p. 73). São pequenas atitudes que permeiam o contexto abusivo da relação, em diversas microagressões que se sucedem ao longo da narrativa, mas que nunca culminam numa agressão física, menos sutil. Quando há exagero, como numa cena em que a namorada rodeia o braço de Carmen, apertando-a com força, há o derradeiro confronto de emoções, já que a agressora se justifica ao dizer “‘Me desculpe’, ela diz”. ‘Não foi por querer. Você sabe que eu te amo, né?’” (Machado, 2021, p. 93). O amor é usado como artifício que justifica qualquer decisão não consciente, já que muito pouco se pode pedir, em relacionamentos, da disciplina do amor; seu contrário é o que mais se expõe, isto é, a violência e a fúria de um coração. O engodo de tudo suportar, em silêncio, é a prova da resiliência, que se confunde com o próprio gostar, pois: “É assim que se pratica a tenacidade do amor; sua força de tração, sua durabilidade. Você está sendo testada e está passando no teste; menina doce, eu mesma tão doce, olhe como você é boazinha; olhe como você é fiel; olhe como você é amada” (Machado, 2021, p. 96), como na cena em que Carmen é abandonada numa feira de artesanato em Brooklyn, por estar andando devagar demais para o gosto da namorada:

esse, conforme você vai perceber depois, é um padrão de comportamento: ela adora te largar em lugares onde você não conhece ninguém, onde não tem nenhum poder, onde não pode simplesmente se levantar e sair. Ao longo da relação de vocês, ela vai te abandonar em Nova York sete vezes, no total. (Machado, 2021, p. 234).

Todas essas cenas não se tratam de eventos isolados, no contexto de um relacionamento incomum. No capítulo “Casa dos sonhos como ambiguidade”, a autora relembra o ensaio “*Naming the violence*” (Dando nome à violência), “a primeira antologia de textos escritos por mulheres *queer* que tratam da violência doméstica em sua comunidade” (Machado, 2021, p. 200), publicado em 1986. Um total de 26 histórias são compiladas, relatando cenas dos abusos domésticos e psicológicos enfrentados por mulheres lésbicas em seus relacionamentos. No entanto, constata a narradora, embora esse diálogo exista desde a década de 80, a exemplo do ensaio citado, o aparato jurídico-legal ainda não dá conta de suprimir essa violência, por sua própria natureza indireta quando comparada à violência física. Como apontamos anteriormente, pode-se calcular que somente nos últimos dez anos a questão foi “levada a sério”, passando a ser reconhecida por lei. E isso somente em alguns países. Se considerarmos a data de publicação do livro nos Estados Unidos da América (EUA), o ano de 2019, há uma denúncia acerca do “simples e terrível fato de que o sistema jurídico não oferece proteção contra a maior parte das modalidades de abuso - verbal, emocional, psicológico - e, ainda pior, não oferece contexto” (Machado, 2021, p. 205). Essa realidade é, inclusive, notada pela personagem ao se referir ao filme *Gaslight*, de 1944, uma das transposições para o cinema da peça de Patrick Hamilton: “Não é à toa que no filme *Gaslight* os únicos crimes atribuídos a Gregory são o assassinato da tia de Paula e a tentativa de roubar seu imóvel. O cerne do horror do filme é a violência doméstica incessante, mas esse abuso é emocional e psicológico e, portanto, não previsto pela lei” (Machado, 2021, p. 206).

Poder-se-ia fazer a objeção de que a obra de Machado confere um aspecto bastante negativo aos relacionamentos lésbicos/homoafetivos, o que poderia, inclusive, alinhá-la com uma visão social conservadora e a defesa de um único padrão de relacionamento. O tom crítico pode ser considerado válido, de fato, mas não se pode dizer que ele seja fortuito. Há, na proposta literária de *Na casa dos sonhos*, conforme defendemos, menos uma mera representação de personagens lésbicas, conferindo-lhes existência e visibilidade no plano literário, e mais uma proposta de tencionar a própria criação de tais personagens na literatura até então, ainda incipiente, e também a falha em se propor construções mais complexas e que permeiam a própria dinâmica dessas relações no plano subjetivo. Nesse sentido, escreve Machado:

a fantasia, em minha opinião, é o clichê determinante da condição *queer* feminina. Não é à toa que fazemos piadas sobre lésbicas que decidem morar juntas no segundo encontro. Encontrar desejo, amor e prazer no dia a dia sem ter de aturar merda de homem é uma bela definição provisória do paraíso. Na literatura da violência doméstica *queer*, faltam referências a esse sonho destruído, e isso se torna uma violação comparável a um olho roxo, um pulso torcido. [...] Talvez isso mude algum dia. Talvez, quando a condição *queer* for uma coisa tão normal e tão aceita que se deparar com ela evoque menos sensação de chegar ao paraíso e mais a sensação de assumir seu próprio corpo: imperfeito, mas seu. (Machado, 2021, p. 163-164).

Admitir a existência da violência, mesmo entre grupos que lutam cotidianamente para sobreviver, e demonstrar afeto, pode destruir a utopia, “a fantasia”, o sonho, porém também é o despertar para uma dinâmica imperfeita, mas que existe, e é real. As memórias de Carmen Maria Machado, a escritora ou

a narradora, pouco importa, não almejam “de forma alguma, apresentar um panorama da pesquisa contemporânea sobre a violência doméstica em relações do mesmo sexo ou sua história” (Machado, 2021, p. 352), pois se tratam, sobretudo, de um esforço literário, de representação e reconstrução da memória. Aqui, há o devir autobiográfico de uma mulher lésbica, em um relacionamento de aprisionamento, mas apresentado não como documento de uma vida, sem preocupação artística, mas como o relato de algo ainda “porvir”. “Meu conto só chega até aqui; ele termina, e o vento o leva embora” (Machado, 2021, p. 349). Rumo a novas representações na literatura e à reconstituição de outras memórias acerca do universo feminino e lésbico.

Com todo o meu rancor: do entusiasmo da paixão à vingança como renascimento

A violência em um relacionamento, tal como na obra anterior, é o cerne de *Com todo o meu rancor*, de Bruna Maia. Embora seja o romance de estreia da autora, sua trajetória se inicia em 2017, com a criação de uma página de cartuns “Estarmorta”, desenhados por ela mesma e publicados inicialmente em redes sociais, como *Instagram* e *Twitter*, mas que depois viriam a se tornar a coletânea “Parece que pirou: crônicas do cansaço existencial”, editado em 2020 pela Companhia das Letras. São textos visuais que confrontam, com muito bom humor e ironia, a condição da mulher no século XXI e, nesse sentido, seu trabalho possui diálogo com o de outra quadrinista-escritora contemporânea, a sueca Liv Strömquist, –“A origem do mundo: uma história da vulva ou a vulva vs. o patriarcado” (2018), “A rosa mais vermelha desabrocha” (2021) e “Na sala dos espelhos”

(2023). A título de ilustração, o cartum a seguir, “Boa menina” (Maia, 2020, p. 57), analisa o mercado de trabalho que, ainda hoje, perpetua uma violência sutil contra as mulheres, seja pelo não reconhecimento de suas funções, seja pelo acúmulo de trabalho historicamente não remunerado, a exemplo da maternidade:

Imagem 1- Cartum “Boa menina” (2020), de Bruna Maia



Fonte: Maia, 2020, p. 57.

De maneira independente, nos anos anteriores a escritora havia publicado os zines “Novinho do sebo: a vida como ela seria” (2021), inversão de “A vida como ela é”, de Nelson Rodrigues, em que imagina como seria a escrita do autor em um mundo dominado pelas mulheres, e “Manual da esposa pós-moderna” (2019), cuja veia cômica e ácida se já se demonstra no título, um manual para “manter as curvas dentro do manequim 42”, “reconhecer seu homem” ou como “postar nudes sem vaidade, mas por libertação”. Se Carmen Maria Machado utiliza de suas vivências para denunciar a cena homoafetiva, Bruna Maia tem como foco os relacionamentos heterossexuais, sobretudo a violência porosa que permeia a era dos cancelamentos, onde tudo parece acontecer de modo disfarçado demais, silencioso demais. Eis que chegamos a “Com todo o meu rancor” (2022).

A trama tem como foco a vida de Ana, uma publicitária que mora em São Paulo e cuja vida, narrada na primeira pessoa, é contada em retrocesso, como indica já no primeiro capítulo: “Aquela agência sugou só 28% da minha vontade de viver. O Matheus sugou 69%. Sobrevivia entre um diazepam e outro com os parcos 3% que me restaram” (Maia, 2022, p. 10). Sua personalidade criativa e caótica inunda a estrutura da obra, que é permeada de canções do universo pop, de Fiona Apple à Arctic Monkeys, com letras que traduzem o estado de espírito da personagem, mas também com desenhos e rabiscos. Todavia, nada disso nos desvia da real condição da personagem. Sem a possibilidade de expressar suas reais ambições, a protagonista é sufocada pela própria profissão, espécie de último recurso, já que “não tinha coragem para ser artista, porque o artista quando não é filho de rico é um corajoso” (Maia, 2022, p. 12). Alia-se a isso o fato de que, como em outros espaços, seu local de trabalho é majoritariamente masculino, mesmo quando se trata da criação de campanhas publicitárias para a mulher, “[...] não tinha se dado conta do problema de ter apenas duas mulheres na reunião da campanha de uma marca de absorventes e uma delas ter sido incubida de levar café, mesmo que a empresa tivesse uma copeira e a sala de reunião tivesse uma Nespresso” (Maia, 2022, p. 13). Essa cena, que descreve um momento no universo de criação dos bens de consumo, está mais próxima da realidade do que da ficção, como analisa Caroline Perez Criado em *Mulheres invisíveis* (2022). Sua ampla pesquisa de dados demonstra que pianos, celulares, carros, entre outros, são pensados por homens e para os homens e, mesmo no caso de um produto feminino, a exemplo do absorvente, há a exclusão da mulher. Caso bem explicitado no século XX, quando médicos receitaram o

medicamento talidomida a mulheres grávidas, usando o padrão masculino de resposta ao remédio, causando “deficiências em mais de dez mil crianças no mundo inteiro” (Criado, 2022, p. 213), ou mesmo na contemporaneidade, em que mulheres estão 70% mais sujeitas a depressão do que os homens, no entanto, “das pesquisas sobre doenças predominantemente femininas que especificaram sexo (44%), somente 12% estudaram fêmeas” (Criado, 2022, p. 217).

Essa rotina estafante mudaria a partir do encontro com Matheus, o futuro namorado que transformaria a monotonia e insatisfação de Ana com o trabalho e com a vida, e de modo virtual, já que ambos se conhecem em um aplicativo de relacionamentos. Se inicialmente havíamos sido informados de que o rapaz sugara grande parte da vida da moça, o capítulo do “encontro” segue no mesmo tom, como a personagem reflete ironicamente no parágrafo final, “Parecia um começo de comédia romântica, e foi. Até que descambou para um filme do Polanski (Maia, 2022, p. 24)”. As violências sofridas por Ana vão sendo descritas aos poucos, espalhadas por meio dos capítulos enquanto essa relembra do passado ao construir um plano de vingança, “Não sei dizer quando as agressões verbais começaram, mas meu perspicaz amigo Felipe disse que elas sempre estiveram lá e eu não notava porque era tonta” (Maia, 2022, p. 92). Jogos de palavras, insinuações, pequenas atitudes implodem no interior do relacionamento, como numa conversa em que Matheus insinua a um amigo da personagem “[...]a Ana tem um jeito tóxico de falar mal de tudo! Você não acha a Ana tóxica?” (Maia, 2022, p. 93); a criação de um sentimento de culpa, “- Não sei se quero continuar contigo. Tu é agressiva e tô ficando mais agressivo por tua causa” (Maia, 2022, p. 133);

ou mesmo a justificativa de que o relacionamento está ruindo, porque “ele me convenceu de que a culpa era minha porque eu não falava ‘Eu te amo’ vezes suficientes ao telefone e porque não prestava atenção no relacionamento por estar ‘ocupada demais’” (Maia, 2022, p. 162). A única agressão física da obra perpetrada pelo namorado, em que Matheus empurra Ana contra a parede, culmina com a constatação de que a violência provinha dela, não dele:

era a primeira vez que ele me batia em contexto não sexual. [...] Acreditei. Que era culpa minha e que ele nunca tinha agido assim. [...] Enxuguei as lágrimas. Virei o rosto meio envergonhada. Acreditei mais uma vez. Eu era descontrolada, raivosa, imprópria, e ele era calmo, contido e só tinha feito aquilo porque o tirei do sério. (Maia 2022, p. 187-188).

Como na vida de muitas mulheres, a realidade se impõe de modo cruel, sem que a libertação de Ana venha de prontidão: “Óbvio que não parti depois daquele tapa, assim como Mimi não deixou Oscar depois de tantas humilhações” (Maia, 2022, p. 195)⁷. No entanto, é o prenúncio do evento que culmina na dissolução total da personagem, e a constatação da crueza de seu relacionamento. Numa festa, após tentar um contato amoroso, a namorada recebe a resposta de que “Você é uma chata, Ana. Você é muito chata. Se diverte, passa logo essa bala” (Maia, 2022, p. 196). O que antes era um incentivo para que os problemas fossem esquecidos, faz com que a personagem perca os sentidos e a memória, mas, quando ainda está em condições de responder por si, e pede para ir embora, recebe a recusa do namorado, que a abandona, “Essa é a última coisa de que me recordo” (Maia,

⁷ Referência ao filme “Lua de fêl” (1992), de Roman Polanski, cujos relacionamentos entre os personagens, heterossexuais, delineiam-se entre jogos sexuais e humilhações.

2022, p. 197). No dia seguinte, ao receber mensagem de um homem que sequer lembrara de ter conhecido, percebe que foi estuprada e recorre ao registo numa delegacia, onde constata que “A minha dor era a dor de uma mimada branca e drogada que provavelmente tinha ficado muito doida na balada, foi embora com um coitado qualquer e não se lembrava de nada” (Maia, 2022, p. 198). Sem um boletim de ocorrência e com o processo arquivado, na comum troca de posição entre vítima e agressor, Ana faz uma reflexão mordaz a respeito da dificuldade de situar as violências contra a mulher, mesmo diante dos avanços legais, que ainda não foram capazes de mudar a mentalidade acerca de tal situação, especialmente na situação em que há o enfrentamento feminino e a tentativa de buscar por algum direito.

Tem mulher que sofre muito mais, que apanha do marido todos os dias, e que nunca se atreve a colocar vidro moído ou veneno de rato no feijão do homem. Precisava de um estupro para que minha obsessão vingativa fizesse algum sentido. E, mesmo assim, alguns de vocês vão achar que mereci. As pessoas pensam assim. Que a dor da mulher só vale quando ela é violentada, espancada ou morta. É o tanto de hematomas que uma mulher ostenta, as lágrimas que ela derrama e o sangue que ela verte no chão que determinam se é uma vítima ou não. Isso, claro, se ela não tiver dado motivo. (Maia, 2022, p. 199).

Essa cena, aquém da realidade, além da ficção, marca o rompante de Ana, com o namoro e sua submissão, e marcam o início de sua nova fase, que já nos tinha sido exposta no início da obra, isto é, o desejo por vingança e a concretização do que ela chama de “O plano”. Por meio da tortura psicológica cotidiana, causada por medicamentos que fazem o ex-namorado perder a consciência e o controle de si, Ana o faz relembrar os

momentos desgastantes do relacionamento, as manipulações e as hipocrisias, como as agressões que ele cometera com outras ex-namoradas, mesmo as físicas, e as mentiras inúteis, como se afirmar um militante da causa vegetariana, mas comer carne às escondidas. A construção desse perfil do “bom moço” ou do “esquerdomacho”, como define Bruna Maia em entrevista ao jornal *O Globo* (2022), é também a maneira como a autora utiliza dos tipos contemporâneos, e de nomenclaturas surgidas de 2010 para cá, a fim de conferir à sua obra uma situação possível de ser identificada no cotidiano atual.

Há uma cena, por exemplo, em que Ana descreve como Matheus diz “que se orgulhava por ter me ajudado a descobrir que não precisava mais de sutiã” (Maia, 2022, p. 59), ao passo que tomara a decisão não por influência dele, mas, sim, espelhando-se em outras mulheres. A opção por discordar é descartada, pois “daria muito trabalho e talvez me conduzisse por um caminho em que ele iria acabar sugerindo que eu era antifeminista ou fútil ou defensiva ou tóxica ou tudo isso junto” (Maia, 2022, p. 59). Impossível não lembrar do hilariante texto “Os homens explicam tudo para mim” (2017), de Rebecca Solnit. Nele, a escritora narra o encontro com um homem, numa festa, e a situação de ter de ouvi-lo falar detalhadamente, e com tamanha autoridade, sobre um texto cuja autoria era dela, sem que pudesse se pronunciar uma vez sequer. Ao final, mesmo já tendo sido interrompido por outra mulher que dissera três vezes “esse é o livro dela” (Solnit, 2017, p. 14), o rapaz só tem um breve embaraço quando a própria Solnit se revela a autora da obra, para logo depois ele “começar a falar sem parar outra vez” (Solnit, 2017, p. 14). Como conclusão, mesmo sendo uma mulher em busca do pensamento próprio, Solnit termina com

o diagnóstico de que “os homens continuam explicando tudo para mim” (Solnit, 2017, p. 19).

Ao final, após a passagem por diversas cenas da vida contemporânea, ora cômicas e irônicas, ora violentas e revoltantes, “Com todo o meu rancor” encerra com uma paisagem pacífica, um “*happy ending*”, em que Ana, “olhando o céu laranja dos pampas” (Maia, 2022, p. 238), contempla o seu final feliz. Mais do que uma possível justiça sem consequências, diante do impedimento de obtê-la judicialmente, sua vingança é uma representação literária não da violência pela violência, ao nosso ver, mas da tentativa de revigoração a todo custo, mesmo que para isso seja preciso ser uma anti-heroína que utilize de todo seu rancor. Mesmo que seja preciso usar do absurdo para se fazer pensar o óbvio.

Considerações finais: “novos” temas, velhos problemas

A exemplo de “Na casa dos sonhos” e “Com todo meu rancor”, há diversas outras obras de autoras mulheres, em diversos outros contextos geográficos, que vêm refletindo sobre a questão da violência psicológica, sobretudo na última década. Para citar algumas: na literatura portuguesa, *Esse cabelo* (2015), de Djaimilia Ribeiro, e *A gorda* (2016), de Isabela Figueiredo, escrevem, respectivamente, sobre a gordofobia e o racismo suscitado por um cabelo crespo, não se detendo somente à violência no âmbito doméstico, mas em outros contextos de convívio, como a escola, ou nas amizades. Nos EUA, Clara Beam, em sua novela *The Illness lesson* (2020, sem tradução para o Brasil), situa-se no final do século XIX, explorando a prática de internação compulsória, comum ao período, e o *gaslighting*.

A vegetariana (2007), da coreana Han Kang, trata com suspense e alta densidade emocional a destituição física e psicológica de uma mulher, numa espécie de erótica da violência, mas não violência disfarçada de literatura erótica, e ainda propondo um diálogo ecocrítico entre literatura e natureza. Por fim, na literatura brasileira contemporânea, o terreno é mais do que fértil. *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, descreve o silenciamento e apagamento/invisibilidade da personagem principal, Eurídice, suscitado por sua família, desde os pais, sem qualquer marca de violência física. A narrativa poética de *Pequena coreografia do adeus* (2021), de Aline Bei, utiliza da dança, mas de outras artes, para compor a brutal sinfonia de um corpo despedaçado paulatinamente. *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes, lida com a religiosidade cega que destrói a infância de uma menina de doze anos. Em *Eva* (2022), de Nara Vidal, retomam-se os arquétipos da “mãe” e da “filha” numa violência geracional, desde o começo dos tempos.

Não é mera coincidência, portanto, que o movimento de reconhecimento da violência, em campos políticos, jurídicos e sociais, coincida com a atitude precursora dessas e outras escritoras na literatura. A urgência de tal tema, que não é novo, e o empenho com que lidam com tal questão, fazem jus às palavras iniciais do poderoso ensaio *O riso da Medusa* (2022), de Hélène Cixous: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita [...] É preciso que a mulher se coloque no texto - como no mundo, e na história -, por seu próprio movimento” (Cixous, 2022, p. 41). E é essa a junção de literatura e vida social que cada uma propõe.

Aliás, retomando Charlotte Perkins Gilman, a quem citamos no início do texto, vale menção a um dado momento

de sua autobiografia, em que a autora narra as recomendações médicas que foram feitas a ela por seu marido, durante um período de convalescença que inspirou a feitura de seu célebre conto. A receita constituía-se em deter-se somente aos trabalhos domésticos, “limitando-se a no máximo duas horas de trabalho intelectual por dia. E nunca tocar uma caneta, pincel ou lápis enquanto viver” (Gilman, 1990, p. 96)⁸. Sua contrariedade lhe rendeu um divórcio e um conto que é pioneiro ao tratar das relações de adoecimento psíquico, manipulação mental e violência psicológica. Hoje, passados dois séculos, autoras como Carmen Maria Machado e Bruna Maia, assim como tantas outras, lidam com a questão com a mesma coragem, denunciando as mazelas que ainda assombram as mulheres do mundo, sem que façam da sua arte um mero conteúdo panfletário.

Dentro da lógica patriarcal, e do mundo tangível e concreto da razão, esforçam-se para dar corpo a um problema “invisível”, usando a própria arma que um dia as aprisionou, o pensamento, mas conferindo-lhe outra significação. Ademais, nos mais variados temas, essas escritoras talvez encontrem a missão de “escrever para forjar a si mesmo uma arma antilogos” (Cixous, 2022, p. 52). Subvertem a lei da escrita e rompem o silêncio do mundo, não raro encontrando espaço para, apesar dos pesares, vislumbrarem o premeditado risco da esperança. O final feliz, como em *Na casa dos sonhos* e *Com todo meu rancor*, ainda é longínquo. Pensá-lo literariamente, contudo, é sempre possível.

⁸ Lie down an hour after each. Have but two hours' intellectual life a day. And never touch pen, brush or pencil as long as you live (Gilman, 1990, p. 96)

Referências

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

ARRAES, Jarid. *Corpo desfeito*. Edição. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

BARTHES, Roland. *Aula*. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. Edição. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BBC. O que é ‘gaslighting’, a palavra do ano do dicionário de inglês Merriam-Webster. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-63802313>> Acesso em 12 jul, 2023.

BEAM, Clara. *The illness lesson: a novel*. New York: Doubleday, 2020.

BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

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/111340.htm>. Acesso em 12 jul, 2023.

BRASIL. Lei nº 14.188, de 28 de Julho de 2021. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/114188.htm>. Acesso em 12 jul, 2023.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Traduzido por Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Edição. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

CRIADO, Caroline Perez. *Mulheres invisíveis: O viés dos dados em um mundo projetado para homens*. Traduzido por Renata Guerra. Edição. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

Traduzido por Claudia de Moraes Rego. Edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. Edição. Lisboa: Caminho, 2016.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. Edição. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Traduzido por Diogo Henriques. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

GILMAN, Charlotte Perkins. *Why I wrote The yellow wallpaper*. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-psychiatric-treatment/article/why-i-wrote-the-yellow-wallpaper/9F0803493F9D522712BB4B31BA5CCDC2>. Acesso em 12 jul, 2023.

GILMAN, Charlotte Perkins. *The living of Charlotte Perkins Gilman*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 1990.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Traduzido por Fernanda Silva e Souza. In: *Revista Eco-pós*, Rio de Janeiro, volume 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Traduzido por Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANG, Han. *A vegetariana*. Traduzido por Jae Hyung Woo. Edição. São Paulo: Todavia, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MAIA, Bruna. *Manual da esposa pós-moderna*. Edição. São Paulo: Selo sete oito, 2019.

MAIA, Bruna. *Parece que piorou: crônicas do vazio existencial*. Edição. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

MAIA, Bruna. *O novinho do sebo*. A vida como ela seria. Edição.

São Paulo: Selo sete oito, 2021.

MAIA, Bruna. *Com todo o meu rancor*. Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.

MACHADO, Carmen Maria. *O corpo dela e outras farras*. Traduzido por Gabriel Oliva Brum. São Paulo: Planeta Minotauro, 2018.

MACHADO, Carmen Maria. *Na casa dos sonhos: memórias*. Traduzido por Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

POLESSO, N. B. Geografias lésbicas: literatura e gênero. São Paulo. *In: Criação & Crítica*, n. 20, p. 3-19, 2018.

POLESSO, N. B. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. Brasília. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 61, p. 1-14, set/dez, 2020.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos anormais. *Estudos Feministas*, Florianópolis, volume 19, n. 1, p. 11-20, jan-ab, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Traduzido por Mônica Costa Netto. Edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Traduzido por Isa Mara Lando. Edição. São Paulo: Cultrix, 2017.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. *In: SONTAG, Susan. Contra a interpretação*. Traduzido por Ana Maria Capovilla. Edição. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 243-262.

TÁR. Dirigido por Todd Field. *Standard Film Company*. Estados Unidos e Alemanha. 2022

THOMAS-CORR, Johanna. *In the Dream House by Carmen Maria Machado - review*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2020/jan/05/in-the-dream-house-carmen-maria-machado-review>. Acesso em 12 jul, 2023.

TIBURI, Marcia. A política sexual da casa. *In*: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Tradução de Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 5-10.

VIDAL, Nara. *Eva*. Edição. São Paulo: Todavia, 2022.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Traduzido por Vera Ribeiro. Edição. São Paulo: Círculo do livro, 1985.