

**“OS SINAIS ESTAVAM LÁ TODOS”:
VIOLÊNCIAS E ABUSOS NA
NOVÍSSIMA FICÇÃO PORTUGUESA –
REFLEXÕES EM TORNO DE *APNEIA*,
DE TÂNIA GANHO**

**“THE SIGNS WERE ALL THERE”:
VIOLENCES AND ABUSES IN THE BRAND
NEW PORTUGUESE FICTION – REFLECTIONS
ON *APNEIA*, BY TANIA GANHO**

Jorge Vicente Valentim¹

RESUMO

Este trabalho apresenta, num primeiro momento, uma breve reflexão sobre a relevância da efabulação do tema da violência e de seus respectivos ecos, seja na tônica da representação de abusos das mais diversas ordens, seja na efabulação da dinâmica dos seus efeitos colaterais. Em seguida, propõe-se uma leitura do mais recente romance da escritora portuguesa Tânia Ganho, *Apneia* (2020), destacando as representações de violências e abusos contra personagens femininas e infantis. Para tanto, tomaremos como suporte teórico alguns pressupostos de pensadores das Ciências Humanas, como Hannah Arendt (1985), Judith Butler (2021), Marie-France Hirigoyen (2010) e Zygmunt Bauman (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Violências. Abusos. Representações ficcionais. Novíssima ficção portuguesa. Tânia Ganho.

ABSTRACT

This work presents, at first, a brief reflection on the relevance of fabulating the theme of violence and its respective echoes, whether in terms of the representation of abuse of the most diverse orders, or in the fable of dynamics of its side effects. Then, a reading of the most recent novel by the Portuguese writer Tânia Ganho, *Apneia* (2020), is proposed, highlighting the representations of violence and abuse against female and child characters. To do so, we will take as theoretical support some assumptions from Human Sciences thinkers, such as Hannah Arendt (1985), Judith Butler (2021), Marie-France Hirigoyen (2010) and Zygmunt Bauman (2008).

KEYWORDS: Violences. Abuses. Fictional representations. Brand new Portuguese fiction. Tânia Ganho.

Apnéia. S.f. med suspensão momentânea da respiração. Antônio Houaiss. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 254.

Ela caiu em si e abraçou-o. Seria assim que se criavam pessoas neuróticas, pensou, pessoas que se habituavam a viver imersas na violência? Pessoas para quem era normal a bofetada psicológica seguida de um gesto de carinho? O seu cansaço deixava-a sem filtros.
Tânia Ganho. *Apneia*, p. 466.

Abordar a violência nunca foi uma tarefa tranquila e de fácil desenvoltura. Mesmo com todas as fortunas críticas disponíveis nas mais diversas áreas das Humanidades, essa questão sempre suscitou dificuldades, para não dizer repulsas, sobretudo quando, no momento de analisar uma determinada obra literária sobre este viés, os atos efabulados são dirigidos a personagens representativas ora de classes sociais desfavorecidas, ora de grupos étnicos demarcados por uma segregação injusta, para além daquelas que trazem à cena as questões de gênero nos seus mais diferentes matizes (mulheres, personagens lgbtqi+ e crianças, por exemplo).

Para mim, especificamente, um professor e pesquisador homossexual, cisgênero e oriundo do Rio de Janeiro, cidade por demais conhecida pela turbulência urbana (como toda grande metrópole, aliás, acaba se destacando), já tive a oportunidade de presenciar diversas cenas de violência, vivi de perto muitas delas, sofri *bullying* e vi-me, não poucas vezes, no meio do escárnio coletivo seja no trabalho, seja na rua ou mesmo no ambiente familiar. Sem querer minimizar ou normalizar tais atos, em outras palavras, a violência não me é estranha, ainda que, em muitas situações, sobretudo na atualidade, eu continue me surpreendendo com a capacidade humana de exercer a intolerância e a truculência sobre o outro, por motivos mais banais.

Mesmo tendo visto, vivido e, mais atualmente, lido sobre o tema, por causa do trabalho de investigação sobre a novíssima ficção portuguesa, alguns títulos não deixam de me inquietar, sobretudo pela forma como conseguem efabular situações tão incompreensíveis e as dimensionar no universo da criação literária. Nesse sentido, se a ficção brasileira contemporânea constitui um manancial onde abundam exemplos e casos muito bem conseguidos — quem não se recordará, por exemplo, de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins; de *Histórias de amor* (1997), de Rubem Fonseca; ou, ainda, de *Nossos ossos* (2013), de Marcelino Freire; ou mesmo *Marrom e amarelo* (2019), de Paulo Scott, para além de outros títulos que fazem com que Tânia Pellegrini aponte a maneira “inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como organizadora da própria ordem social brasileira e como um elemento constitutivo da cultura”, daí que “como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial, estão profundamente marcadas por ela” (PELLEGRINI, 2008, p. 179)? —, não menos a ficção portuguesa nascida a partir dos anos 2000, ou seja, florescida no século XXI, traz no seu bojo exemplos paradigmáticos dessa percepção de uma presença inevitável da violência no cotidiano sócio-afetivo.

Ao abordar o romance português das últimas décadas, Miguel Real — talvez, um dos mais atentos leitores da novíssima ficção portuguesa — chama a atenção para a relevância da violência, enquanto instrumento importante no *constructo* ficcional de um autor como António Lobo Antunes. No entanto, não deixa de ser curioso o fato de o mesmo crítico não dar uma atenção especial ao tema e nem sublinhar, diante das possibilidades que o(a) s autore(a)s português(a)s do século XXI podem oferecer.

Num breve olhar, não são poucos os casos em que a violência emerge como um demarcador sócio-cultural no contexto português. Já mesmo nos anos posteriores à Revolução dos Cravos, três exemplos podem ser apontados como obras de destaque pela forma como revelam as reações de seus/suas protagonistas diante de cenas de truculências, abusos e hostilidades. No meu entender, *Emma* (1984), de Maria Teresa Horta, sobressai pela forma como expõe as violências perpetradas dos homens sobre as mulheres, de forma repetida de geração em geração. Mas, ao contrário de sua homônima oitocentista — *Emma Bovary* —, a *Emma* de Maria Teresa Horta não toma cianureto ou ameaça se matar. Ela mata o seu agressor, o seu marido. Ou seja, ao contrário de sua avó e sua mãe, ela é uma mulher que mata, em defesa do seu próprio corpo, de sua liberdade e de sua vida. Também *A costa dos murmúrios* (1988), romance de Lídia Jorge, por demais abordado pela crítica sob este viés, expõe uma série de brutalidades no cenário das guerras de libertação em Moçambique, para além do próprio corpo da protagonista (Evita/Eva Lopo), que incide como uma voz resistente aos desmandos machistas. Por fim, *Ursamaior* (2000), de Mário Cláudio, debruça-se sobre e efabula um assassinato ocorrido no Porto, reiterando a violência urbana e as suas reverberações dentro do sistema carcerário, com uma cena antológica de um estupro coletivo num presídio masculino.

Se, como nos faz crer Isabel Cristina Rodrigues (2014), a novíssima ficção portuguesa mantém uma relação de aproximação e, ao mesmo tempo, de afastamento com a tradição literária alicerçada em nomes como José Saramago, António Lobo Antunes, Agustina Bessa-Luís, dentre outros, criando uma espécie de espaço “entre-dois” (RODRIGUES, 2014, p. 106), então, gosto de pensar que, na esteira daquela violência já encenada em décadas anteriores, alguns/algumas autores(a)s da atualidade parecem beber nessa mesma fonte, exacerbando e levando até às últimas consequências não apenas os distintos modos como a hostilidade se espalha e se mantém, mas também os diferentes medos sentidos por quem sofre a agressividade.

Assim, não será à toa que alguns títulos, na esteira daquilo que Miguel Real (2012) irá designar como uma prática cosmopolita do romance português atual — qual seja, de uma ficção que não se restringe ao universo e aos leitores portugueses, mas extrapola as fronteiras geográficas com uma amplitude na abordagem dos principais temas da atualidade — irão reiterar esse *modus operandi* nos mais variados cenários ficcionais. Romances, como *O coração dos homens* (2006), de Hugo Gonçalves, surpreendem pelo despojamento com que descreve cenas explícitas de violência misógina e machista. Confesso que este texto já me pegara desprevenido pela forma *avant la lettre* com que lida com a “masculinidade tóxica”², termo delineado nos últimos anos, e que surge nas suas páginas, reconfigurando as múltiplas masculinidades abarcadas no mundo atual. Aliás, a violência machista e misógina será igualmente um dos aspectos efabulados no romance *Deus Pátria Família* (2021), sobretudo, na composição de uma das personagens, um *serial killer* com um perfil específico de vítima: mulheres jovens em situação vulnerável são assassinadas e abandonadas com vestes que remontam aos ofícios religiosos. E ele próprio, o criminoso, sofrera no passado a violência física perpetrada pelo amante da mãe e a pedofilia de um padre que deveria zelar pela sua estabilidade e educação.

De igual modo, valendo-se da abjeção como um dos elementos da construção actancial, Gonçalo M. Tavares investe nos espaços hospitalares confinados, em *Jerusalém* (2004), e evoca com pertinência as barbáries cometidas pelo regime nazista sobre os judeus e o horror ostentado por agentes médicos sobre seres humanos indefesos. Também João Pinto Coelho, em *Perguntem a Sarah Gross* (2015), não poupa os detalhes traumáticos causados pelas barbáries dos campos de concentração e pela perseguição aos judeus executados pelos nazistas, sobretudo, às mulheres que tiveram de conviver dia após dia com os seus torturadores.

Outro romance que também evoca as atrocidades dos regimes ditatoriais é *As longas noites de Caxias* (2019), de Ana Cristina Silva. Nele, a autora volta-se para a recuperação de tempos de autoritarismos e impressiona pelo rigor com que investe na efabulação da tortura e dos agentes femininos da PIDE, responsáveis pela sua manutenção com requintes de brutalidade, sobre mulheres perseguidas pelo Estado Novo Salazarista. E se as décadas anteriores ao 25 de Abril de 1974 fornecem matéria para as narrativas preo-

cupadas em perceber as atrocidades cometidas sobre os menos favorecidos e os silenciados, não menos os tempos democráticos parecem ter aliviado a cota de violência sobre a mulher e sobre as crianças. Nesse sentido, *A construção do vazão* (2017) e *As crianças invisíveis* (2019), de Patrícia Reis, pintam cenários familiares, onde sobejam os abusos contra menores e as mais variadas formas de violência de gênero.

Como se pode perceber, diante desse breve quadro, a ficção portuguesa do século XXI longe está de ser entendida como um conjunto despreocupado com as questões sociais mais prementes. E, nesse elenco de possibilidades, bem recentemente, uma obra chamou a minha atenção não só pela ousadia em abordar temas tão sensíveis e complexos, como a violência de gênero, o abuso sexual de menores e a pedofilia, mas também pelos mecanismos articulados na trama narrativa para prender a atenção do leitor, fazendo-o seguir adiante até o fim do volume, ainda que, muitas vezes, a repulsa venha à tona diante das sequências narradas. Refiro-me ao impactante romance *Apneia*, de Tânia Ganho³.

Trata-se, na minha perspectiva, de uma daquelas obras que, nos moldes explicados por Roland Barthes, só é possível “ler levantando a cabeça” (BARTHES, 1988, p. 40), tal a confluência de reflexão e interrogação que suscita no leitor. Ao final, as sensações de desgaste, impotência e incômodo vão se intercalando à medida que as ideias vão confluindo e a dinâmica narrativa ganha compreensão no universo do leitor. Mas, o que há de tão surpreendente nas quase 700 páginas desse denso e longo romance?

Em primeiro lugar, acredito que a forma como a narrativa se estrutura, com capítulos relativamente curtos, na medida em que, na sua grande maioria (com exceção de alguns pouquíssimos capítulos), procuram não ultrapassar uma média de cinco a seis páginas no máximo, contribui para a assimilação das situações descritas ao longo da trama. Isto porque somos levados a entrar aos poucos e de forma muito gradativa nos espaços privados da célula familiar composta por Alessandro, um empresário italiano que se casa com Adriana, uma jovem artista plástica portuguesa, que se encontra num momento de conclusão do seu mestrado com um estudo comparativo entre literatura e artes plásticas. Da união matrimonial dos dois, nasce Edoardo, uma criança que, com o decorrer do tempo, vai desenvolvendo traumas, em virtude dos gestos de impaciência, intolerância e violência do pai. Todo o enredo envolve o período de sua infância até a adolescência, momento em que são revelados os segredos que traumatizam o jovem e como este se revolta contra o pai e acaba se aproximando mais da mãe.

Numa das cenas iniciais, o narrador descreve um desentendimento entre o casal por causa da maneira como Alessandro se refere aos pais idosos, desejando que sofram um acidente e morram, para que ele não precise tomar conta deles. Sem acreditar no que ouvira, Adriana exige do marido uma retratação e este, por sua vez, num rompante, grita-lhe uma série de impropérios e sai com o filho pequeno no colo, sem dar qualquer notícia à

mulher. Nessa sequência, o leitor percebe que não está diante de uma história comum de mais um caso de briga de casal. Na verdade, ao devassar a privacidade da casa dos dois, o narrador parece já dar pistas das aproximações que pretende desenvolver com a personagem feminina:

Quando finalmente Alessandro regressou, às três da tarde, trazia um sorriso embaraçado, o bebé choroso ao colo e a mão esquerda sem aliança.

Com os olhos inchados e sem abrir a boca, Adriana tirou-lhe Edoardo dos braços e sentou-se na cama, reconfortando o filho, enquanto Alessandro ia ao carro procurar a aliança debaixo dos bancos, porque, com a raiva, a atirara e ela desaparecera.

Quando se sentaram para jantar, já os contornos da discussão se tinham esbatido e ela própria começara a questionar a sua reacção. Talvez tivesse, de facto, reagido de maneira excessiva, não era possível ele ter querido dizer que desejava que os pais morressem num acidente de viação, só para resolver o problema de quem trataria deles na velhice e na doença. O argumento era tão absurdo, que deu por si a retribuir os sorrisos de troça de Alessandro com um encolher de ombros e um riso nervoso.

— És mesmo exagerada — disse ele, e deu-lhe uma palmadinha no braço, gesto que, por um instante, a fez sentir-se um cão. (GANHO, 2021, p. 20)

Ora, já nesta sequência inicial, é possível detectar algumas pistas sobre a construção das personagens e das situações que envolvem a violência de Alessandro sobre Adriana e, posteriormente, sobre Edoardo. Ao longo de todo o romance, ficamos diante de uma personagem feminina temerosa de se colocar contra o marido, a ponto de desenvolver pensamentos de autodepreciação, como se estivesse levando tudo para um ponto de exagero e paranoia, além de reforçar os gestos de importunação, desvalorização e desrespeito do marido sobre a sua condição de mulher e de mãe. Não me parece à toa, por exemplo, que a palmadinha no braço transmita a sensação de que o homem a considera inferior, daí a sua sensação de se sentir um cão.

Não serão poucas vezes, portanto, as devassas do narrador sobre os pensamentos e as perspectivas de Adriana, em que ela própria põe em dúvida as suas reacções e os seus temores, tentando minimizar e adiar o inevitável. Por mais que a focalização na heterodiegese aponte para uma possível neutralidade na forma de narrar, sugerindo aquela “distância crítica do antigo realismo” (PELLEGRINI, 2008, p. 190), o romance de Tânia Ganho não cai na armadilha de uma não identificação com a matéria narrada, posto que, na cena acima, a maneira como o narrador vai se aproximando de Adriana e imprimindo nas instâncias actanciais os seus medos, as suas dúvidas e, acima de tudo, as suas ansiedades, revela-se como um narrador observador extremamente sensível com a matéria moldada pela efabulação.

“À distância do futuro, tudo parece um prenúncio” (GANHO, 2021, p. 45), declara a voz narrante, antes de revelar mais uma das insensibilidades do marido. Antes mesmo do casamento, ao sofrer um acidente em casa, bater a cabeça e quase desmaiar, Adriana fica surpresa com a indiferença de Alessandro e com a sua forma imperturbável de não parar o que estava fazendo e socorrer a companheira. Num primeiro momento, Adriana recusa-se a perceber que todas essas pistas escondem uma natureza perversa, violenta e implacável: “Os sinais estavam todos lá. [...] Adriana vira os sinais — os símbolos — e decidira não lhes dar importância. Rotulara-os de excentricidades e idiosincrasias, stresse e ciúmes. Existe um rótulo complacente para tudo aquilo que queremos justificar” (GANHO, 2021, p. 46-47).

Ao vasculhar meticulosamente as cenas íntimas da vida familiar, o narrador vai descortinando um cenário onde a “violência perversa” — ou seja, aquele tipo de agressividade que se instala “quando o afetivo falha, ou então quando existe uma proximidade excessivamente grande com o objeto amado” (HIRIGOYEN, 2010, p. 21-22) — se instaura e contamina a trajetória de mãe e filho. Isto porque se o movimento perverso reside na total falta de afetividade e sintonia entre Alessandro e Adriana, por outro lado, é o amor incondicional desta por Edoardo, seu filho, que a fará se movimentar, mais adiante, de forma destemida.

Todo o declínio afetivo surge metaforizado na imagem da planta, do hibisco deixado no pórtico da casa da Atalaia, espaço destinado à vida em família das três personagens, e quando este começa a espelhar os vestígios de que o casamento já não sustentava o frescor dos anos iniciais. As relações com a vizinhança são reduzidas aos gestos mínimos de educação e bom convívio, no entanto, o narrador é enfático ao decretar: “talvez o ar do seu casamento já estivesse tão estagnado e fétido, que contaminasse o espaço em redor” (GANHO, 2021, p. 22).

Acompanhando as mudanças espaciais do casal, o hibisco sugere uma espécie de metáfora daquilo que um dia cresceu e que cedeu ao sufocamento do cotidiano. Ainda que a planta não tenha florescido, a ponto de se conseguir identificar a sua espécie, o fato de se indicar uma flor que necessita de cuidados, sobretudo, por causa de temperaturas frias capazes de lhe causar danos irreparáveis, não me parece uma informação gratuita, afinal, na trama, o hibisco parece absorver e manifestar a frigidez das relações afetivas de Adriana e Alessandro. Mesmo com todos os cuidados desta, em limpar as folhas do vaso e regar a terra, a planta não resiste às investidas das obras da casa e morre asfixiada:

Quando finalmente pintaram a fachada, o hibisco que talvez nem fosse um hibisco e que já era maior do que Edoardo, morreu, asfixiado por uma camada de tinta branca e cinzenta, porque os pintores lavavam as trinchas na torneira mesmo ao lado. **Para Adriana, a morte do hibisco foi o símbolo e o prelúdio da morte do seu casamento.** (GANHO, 2021, p. 41; grifos meus)

Ao que tudo indica, o distanciamento entre Alessandro e Adriana torna-se a tônica de um relacionamento fadado ao fracasso, cabendo ao filho o papel do único fio capaz de os ligar e à mulher a função de mantenedora da família. Não por acaso, o narrador, mais uma vez, devassa a privacidade do casal e revela a fragilidade daquela união: “A sua vida sexual com Alessandro era insípida, totalmente desprovida de imaginação. Ao fim de um ano, a frustração tornou-se gritante, mas, por essa altura, já tinham um filho. Adriana achou que a sua obrigação, enquanto mãe, era lutar pelo sucesso do casamento” (GANHO, 2021, p. 69).

Sem quaisquer traços de apego ou sinais de uma estabilidade emocional, apenas “a noção de que não teriam um futuro juntos” (GANHO, 2021, p. 27), a separação torna-se o único caminho possível a ser trilhado pela protagonista. A partir daí, tudo muda. A insensibilidade de Alessandro transforma-se em agressividade e o seu espírito irritadiço dá lugar a um temperamento vingativo, cujo alvo principal é Adriana, mas que tem Edoardo, o filho, o meio de execução para o seu plano violento.

Nesse momento, o narrador fornece novos sinais não só da construção narrativa, mas também do próprio título da obra, na medida em que todos os esforços por obter a guarda do filho, fora do alcance de um homem que revela uma face desconhecida e amedrontadora, dependem uma energia de Adriana, comparável apenas às demandas físicas de uma intensa atividade esportiva:

Todo o processo de luta pela guarda do filho era uma maratona e, enquanto Alessandro tinha a resistência de um corredor de fundo, Adriana foi, durante anos, incapaz de fazer outra coisa que não *sprints*. E, no fim de cada *sprint*, estava esgotada. Demorou muito tempo a transformar-se em maratonista, a dominar a arte da respiração bradicárdica (GANHO, 2021, p. 34).

Se o fato de a protagonista cultivar o hábito de atividades esportivas (Adriana corre e nada, e motiva o filho a praticar os mesmos esportes) leva o narrador a se valer da imagem para comparar e desenhar as diferenças entre ela e o marido, não podemos deixar de observar que o fato de não dominar uma espécie de respiração contribui para pensarmos as razões da estruturação do romance, afinal, os capítulos pequenos não poderiam ser entendidos como breves respirações ou tentativas destas, num cotidiano marcado pelo assombro, pelo medo e pela asfixia? Ao mesmo tempo, parece que cada cena contida nas partes de curta extensão guarda um bocado da violência suportada até às últimas consequências pela mulher.

Nesse sentido, o leitor consegue vislumbrar gradativamente a trajetória de uma mãe subjugada por um “homem de poder, propenso ao secretismo” (GANHO, 2021, p. 24) e ele próprio parece também sentir os efeitos colaterais dessa respiração ofegante e entrecortada. Mas, para além desta possibilidade de leitura e compreensão da estrutura romanescas, não será a tentativa de Adriana em controlar a sua respiração, seja na natação,

seja na corrida, uma forma de vencer a apneia imposta pelo desgaste de todo o processo de separação? Não à toa, é o próprio narrador que adverte: “Um processo de guarda nos tribunais portugueses é uma corrida de fundo” (GANHO, 2021, p. 313).

Gosto de pensar que cada cena narrada nos capítulos de *Apneia* encerra uma breve asfixia que o leitor vai devassando junto com o narrador. Assim, é o próprio cansaço de Adriana diante do cansativo comportamento de Alessandro que também vai tomando conta do narrador que, de maneira constante, se aproxima da protagonista e desvela o seu cotidiano, passo a passo. Deste modo, parte por parte, o leitor vai acompanhando o longo e desgastante percurso de uma mãe com seu filho:

a) os sentimentos de remorso e a expectativa de uma separação amigável, alimentados pela complacência desmedida de Adriana:

Até um dia fazerem as pazes, pensou, até ele a perdoar por ter pedido o divórcio. No fim de contas, a culpa era sua. Ela abandonara-o, destruíra a fachada perfeita que ele tanto se empenhara em construir. Ferira-lhe o orgulho, cabia-lhe a si apaziguá-lo. A fúria dele era compreensível. (GANHO, 2021, p. 57)

b) o machismo do marido revestido por uma xenofobia declarada e a sua pretensa superioridade em relação à Adriana, não apenas pelo fato de ela ser mulher, mas também por ser portuguesa:

Ele mandou-a pedir orçamentos a pelo menos três empresas de mudanças. Discorreu um ror de minutos sobre o porquê de três orçamentos e não menos. Algumas das empresas não responderam aos pedidos ou perderam tempo com e-mails inúteis, e Alessandro atribuía a culpa a Adriana, que, «típica portuguesa» que era, tinha «pendor para a dispersão» e não conseguia obter informações de maneira rápida e concisa. «O cliente é rei, tens de apertar com as pessoas ao telefone.» Ela tentava explicar-lhe que, em Portugal, a agressividade não dava frutos, quem quisesse um serviço bem feito tinha de saber conversar, ouvir, pedir; as exigências não o levariam a lado algum.

Cinquenta por cento das discussões em que Adriana e Alessandro se envolviam eram arquivadas na gaveta das “Diferenças Culturais”. Adriana destituía-as de importância, esvaziava-as do seu carácter violento, dizendo para si própria que não eram uma questão de personalidade, mas sim de nacionalidade. Tornava-se mais fácil rotular de italiano o comportamento explosivo de Alessandro do que reconhecer que a agressividade era um traço do carácter dele. Complicado era justificar os restantes cinquenta por cento de disputas, porque dificilmente se poderia considerar uma característica italiana a aversão de Alessandro por decotes, minissaias e maquilhagem. (GANHO, 2021, p. 78-79)

c) o desequilíbrio e a impaciência de Alessandro em relação a tarefas da casa, sobretudo, quando esta se encontrava em obras:

Na recta final das obras, o orçamento da casa começou a derrapar. O enervamento de Alessandro era constante e a pressão para que Adriana fosse firme com o empreiteiro aumentava a cada visita à Atalaia. As discussões tornaram-se mais frequentes e violentas. Alessandro decidiu que os roupeiros seriam feitos pelo construtor, mas compraria ele os puxadores, as portas seriam de abrir e não de correr, e os rodapés seriam brancos como as portas e não iguais ao soalho flutuante. Adriana imaginou a quantidade de puxadores que ele a obrigaria a ver nas semanas seguintes e sentiu tédio por antecipação. A casa só estaria pronta em Julho, mas ele queria sair do apartamento das escadas no final de Maio e mudar-se, nesse interregno, para um apartamento em Lisboa que pertencia ao irmão de Adriana e que acabara de ficar vago, porque o inquilino decidira emigrar. (GANHO, 2021, p. 93)

d) a truculência verbal dos processos judiciais redigidos pelos advogados do marido e a insatisfação de Adriana diante de um sistema burocrático que emperra e impede uma resolução rápida e favorável ao pequeno Edoardo e, em contrapartida, dá espaços para a violência do marido se manifestar em misoginia e machismo:

Durante dois anos, houve requerimentos todas as semanas, ou quase todas as semanas. A frequência era suficientemente massacrante para ela sentir que passava os dias a ler os e-mails do seu advogado e os textos descabelados da advogada de Alessandro, e a alinhar respostas com muitas alíneas, umas atrás das outras, desmontando cada acusação, cada crítica. Era uma ocupação a tempo inteiro, e o seu trabalho — a pintura, o mestrado —, um passatempo que ela relegava para o serão. O tom dos requerimentos era sarcástico, humilhador, pontuado por frases exclamativas: «Finalmente fez-se luz no espírito da Requerente!» Adriana não sabia que se podia excluir tanto em linguagem jurídica. Não sabia que ainda se podia dizer impunemente em tribunal uma frase vitoriana como «a Requerente não é nenhum anjo do lar», sem que a própria juíza fizesse ver que já em 1931 Virginia Woolf matara o Anjo do Lar. Não sabia que um homem moderno ainda ousava levantar-se numa conferência de pais, em pleno gabinete de uma juíza, e bradar que não estava disposto a continuar a pagar impostos por causa de uma mulher que já não lhe «pertencia». (GANHO, 2021, p. 129)

e) as expressões grosseiras a ela dirigidas, colocando em xeque, inclusive, a sua sanidade mental, e a decisão de Adriana em não ceder ao terrorismo imposto pelo espírito vingativo do marido:

Ceder à depressão era render-se a Alessandro, pisar o cadafalso e colocar ela própria a corda ao pescoço. Era aceitar o rótulo de desequilibrada e ver cópias das suas receitas psiquiátricas surgirem inexplicavelmente apenas a um requerimento. Recusava-se a dar essa arma a Alessandro. (GANHO, 2021, p. 133)

f) o assédio sofrido por Adriana, concretizado pelo advogado da família:

O seu computador era antigo, as ligações por Skype tinham uma imagem desfocada, tremida, mas não tão má que ela não percebesse, ao primeiro olhar, que ele estava sentado num sofá, com um enorme quadro abstracto por trás, de roupão de seda estampada, um copo de uísque numa mão e um cigarro na outra. [...] Quis desligar, durante a totalidade da chamada não houve um segundo em que não quisesse desligar, mas na sua mente passava um refrão em loop: «É o meu advogado, preciso dele, preciso dele para não perder o meu filho, não posso antagonizá-lo.» Foi cúmplice do que aconteceu. O medo castrou-a, impediu-a de clicar no botão e pôr fim à chamada. Ficou paralisada, incapaz de desviar os olhos do ecrã, incapaz de mover a mão, de proferir uma frase, um coelhinho encandeado pelos faróis de um automóvel. Uma coelhinha. Fez um shut-down completo, o cérebro, as emoções. Foi devorada por um vazio enorme, por um vazio enorme, sobrava apenas o refrão obsessivo, «preciso dele, preciso dele para não perder o meu filho». Deixou-o masturbar-se num ecrã cuja imagem de má qualidade a poupou a demasiados pormenores e lhe atenuou a repugnância. Ele satisfez-se, desligou, e ela passou a noite em branco, com nojo, nojo dele, nojo de si própria. Nojo do medo. (GANHO, 2021, p. 153-154)

g) a violência somada aos abusos do pai sobre o filho, os discursos de ódio e xenofobia, fazendo com que Adriana tenha de desfazer toda a agressividade do marido, reverberada nos gestos hostis e repetitivos de Edoardo:

Durante a fase de residência alternada, as suas semanas com Edoardo assentavam num movimento de Sísifo, repetitivo e desgastante, em que Adriana tinha de desconstruir o que Alessandro destruía, para depois reconstruir e ver novamente destruir. Havia dias em que se sentia arcaica, velha de séculos. Nunca sabia o que a esperava às quatro da tarde, quando visse o filho, mas seria certamente mais do mesmo: medo, esperança, desespero. Ainda ia tendo capacidade de lambar as feridas dele, mas até quando, perguntava-se, até quando. (GANHO, 2021, p. 157)

A guarda partilhada transformava a vida de ambos numa espécie de bipolaridade não diagnosticada. (GANHO, 2021, p. 176)

O que mais a chocava aos sábados, depois de Edoardo ter passado uma semana inteira com o pai, era a violência. A violência das palavras e gestos do filho e, por reflexo, dos seus. Ao fim de umas horas a ouvir acusações descabeladas em que, na boca de Edoardo, Adriana sentia a intensidade do ódio de Alessandro, dava por si a enervar-se e a ter de sair da divisão onde estivessem, para respirar fundo e não gritar com ele, repetindo para si própria: «Ele não tem culpa, ele não

tem culpa, ele não tem culpa.» Nesses dias, tinha vontade de sair porta fora e fugir. Vontade de dizer a Alessandro: Toma, fica com o miúdo, não aguento tanta violência. (GANHO, 2021, p. 184-185)

O pai fundira-lhe o medo do “outro”, dos negros, ciganos, árabes, dos pobres, sem-abrigo, plantando nele as sementes do racismo, da xenofobia. Destruindo a simplicidade com que, antigamente, Edoardo olhava para as pessoas e as descrevia como brancas, beges ou castanhas, de cabelo amarelo, vermelho ou preto, e todas as cores eram banais, sem conotações nem preconceitos. (GANHO, 2021, p. 387-388)

h) as sensações de impunidade e de indiferença, sem falar nas sugestões de uma má vontade e uma incompetência cristalinas, transmitidas pelos tribunais judiciais, que tratam as crianças como marionetes e as mães, como deslocadas da realidade, num triste retrato de situações constrangedoras e de pura misoginia a que muitas mulheres são submetidas:

Foi nesse dia que Adriana percebeu que o tribunal não fazia ideia de quem era o verdadeiro Alessandro; também o juiz estava sob o efeito dele, preso nos tentáculos do polvo. E, frustrada, percebeu igualmente que tudo o que escrevia nos requerimentos era menosprezado pelos magistrados, tratado como um discurso hiperbólico; o juiz ainda só não conseguira diagnosticar se as hipérboles eram fruto de uma personalidade emotiva ou de uma mente calculista.

A voz de Adriana não tinha o selo da autoridade, as suas palavras careciam de peso. Ela era a «senhora» e Alessandro, o «senhor doutor», embora tivessem as mesmas habilitações académicas. Ela era uma mãe histérica e possessiva e ele, um pai extremo. (GANHO, 2021, p. 238)

Mas a clarividência surgiu a *posteriori*. No gabinete, Adriana sentiu-se encolher na cadeira, reassumindo a sua vulnerabilidade de menina que se escudava na figura protectora. Uma espécie de regressão ao modo submisso que Alessandro lhe impusera ao longo dos anos. (GANHO, 2021, p. 557-558)

i) as inúmeras tentativas de Alessandro em controlar o corpo da mulher e da criança, tentando transformar Edoardo numa espécie de autômato subserviente à sua vontade, a ponto de não deixar Adriana criar laços afetivos com Duarte, um biólogo especialista no estudo do ciclo das cagarras, com quem a protagonista tem um breve romance:

Foi do próprio Edoardo a ideia de irem passar novamente um fim-de-semana à ilha. Antes de escolherem a data, Adriana certificou-se de que nem o Pinto, nem o Murta estavam de serviço. O primeiro, com os seus modos bruscos, poderia dar azo a mais celeuma e o segundo ficara tão irritado com a história da mensagem que a sua mulher recebera por Facebook a acusá-lo de a trair com Adriana, que lhe pedira para não aparecer no farol quando ele estivesse a trabalhar; não

queria arranjar mais sarilhos em casa. Duarte combinou com o Neves que Adriana e o filho ficariam instalados num dos quartos do farol e Duarte, noutro, como se lá vivesse habitualmente. Assim, poderiam conviver harmoniosamente, sem que Edoardo se sentisse ameaçado pela presença do biólogo. (GANHO, 2021, p. 301)

j) os medos sofridos pelo filho, diante da insensibilidade do pai, que o coloca para ver filmes violentos e decora o seu quarto com figuras assustadoras, que amedrontam Edoardo desde a mais tenra idade, além de uma crueldade explícita ao trazer uma pizza para dentro do quarto do hospital, logo depois da operação do filho, com a nítida intenção de provocação:

— Se já não jogas ao *GTA* — perguntou-lhe ela, desconcertada —, o que é que se passa em casa do teu pai, para voltares assim, tão violento?

Edoardo encolheu os ombros, baixou os olhos. (GANHO, 2021, p. 497)

Adriana observou-o, perguntando-se se ele não teria percebido o que a enfermeira dissera em português. Dando-lhe o benefício da dúvida, traduziu a advertência. Alessandro não respondeu. Daí a pouco, saiu do quarto. Regressou passado meia hora. Com uma pizza grande. Adriana e Edoardo olharam para ele, pasmados.

— *Funghi*, a tua preferida — declarou, sentando-se na poltrona ao lado da cama e abrindo a caixa. O cheiro a queijo derretido e massa acabada de sair do forno encheu o quarto.

Edoardo olhou para a pizza e da pizza para o pai, perplexo. Fitou a mãe.

— Queres? — perguntou Alessandro ao filho.

Adriana teve vontade de o esmurrar. Contou até dez, mentalmente. A sua mãe levantou-se e foi procurar a enfermeira. Sentindo um desejo avassalador de pedir desculpa a Edoardo, desculpa por não poder protegê-lo daquela crueldade, Adriana deu-lhe a mão. O menino abanou a cabeça, com as faces escarlates. (GANHO, 2021, p. 511)

k) a descoberta de Adriana da tentativa de sequestro de Edoardo por Alessandro, bem como das solicitações fraudulentas do marido de segunda via de passaporte e da carteira de vacinação, num plano orquestrado para retirar a criança do país e leva-la diretamente para o Oriente Médio, onde seria impossível para uma mulher reaver os seus direitos maternos:

Durante meses, ele incutiu em Edoardo a ideia de que seria maravilhoso celebrar os doze anos em Nova Iorque, ou em Los Angeles. Mas Adriana instalou-se dentro da cabeça dele e sabia, todo o seu corpo lho dizia, que o verdadeiro destino de Alessandro era os Emirados. Um destino escolhido a dedo, onde uma mulher, uma mãe, não tinha direitos, não

podia recorrer às autoridades locais para reivindicar a guarda de uma criança, sobretudo uma criança do sexo masculino. Nos Emirados, o acesso de Adriana ao próprio filho ser-lhe-ia negado, se o pai o decidisse. O plano era genial, pensou. (GANHO, 2021, p. 544-545)

l) a transformação imediata de Adriana, de uma mulher pacífica em uma mãe em guerra não só contra um sistema, que se recusa a ajudar a si e ao seu filho em perigo, mas também contra o machismo, a violência verbal e psicológica de Alessandro, como uma espécie de reação protetora sobre ela e Edoardo:

Se Alessandro conseguisse levar Edoardo para um país árabe, Adriana sabia que não veria o filho durante muito, muito tempo. E quando voltasse a vê-lo, não seria o mesmo, nada seria como antes. Alessandro encarregar-se-ia de corromper Edoardo, de o vergar. Mãe e filho seriam dois desconhecidos. Chegara a hora de reconhecer que não existia uma solução pacífica para lidar com um pai como Alessandro. Sete anos depois, chegara a hora de regressar a tribunal.

Finalmente sentia raiva e, com a raiva, força. Não seria a vítima, a histórica, a deprimida. Não seria Anne, Sylvia. Seria «a bruxa possuída» de Sexton, *assombrando o ar negro, mais corajosa à noite*. Seria Lady Lazarus, a feiticeira de Plath: *Cuidado./ Das cinzas/ Me ergo com o meu cabelo ruivo/ E devoro homens como ar*.

Seria ela própria, Adriana, sem medo. (GANHO, 2021, p. 546)

m) a percepção chocante da capacidade de Alessandro em planejar e executar um ato de “violência perversa” (HIRIGOYEN, 2010, p. 47) sobre seu próprio filho e os efeitos colaterais sentidos por Edoardo:

Adriana achava curioso que, numa época em que se falava tanto de terrorismo, *bullying* e violência doméstica, numa época pautada pela maldade gratuita, as pessoas não estivessem preparadas para aceitar a ideia de que um pai pudesse querer mal a um filho. Que um pai pudesse *fazer* mal a um filho. Deliberadamente, por vingança ou perversão. «Pai é pai», diziam-lhe os ingênuos. «Um pai não deixa que nada de mal aconteça ao próprio filho.» E ela dava por si a explicar e, de cada vez que explicava, baixava a voz, e os exemplos eram sempre dolorosos, por mais que os repetisse. E, depois da dor, o embaraço por ter tido de partilhar a dor. (GANHO, 2021, p. 542)

Quantas crianças se tornariam depressivas, suicidas, rebeldes, delinquentes, por causa do ódio de um progenitor. (GANHO, 2021, p. 553)

n) o amadurecimento precoce de Edoardo, concretizado pela experiência da violência psicológica e física, confirmando, mais uma vez, a sensação de sufocamento e de apneia, como um dos mecanismos necessários de sobrevivência e resistência à agressividade do outro, do próprio pai:

Os pormenores que o angustiavam vinham à tona como bolhas de ar, rompendo a superfície, e ele partilhava-os. O pedopsiquiatra dizia que já nem precisava de uma introdução para que Edoardo se abrisse; o menino sentava-se e falava, queixava-se disto e daquilo, relacionava acontecimentos entre si, analisava factos. A evolução era extraordinária, como se ao dealbar dos doze anos e da puberdade correspondesse um salto intelectual incomensurável. (GANHO, 2021, p. 567)

o) a perseguição, as ameaças e o *stalking* de Alessandro sobre Adriana e Edoardo, assediando o adolescente nos espaços de convívio, como a escola e a própria casa, e a força desesperada da mãe em buscar uma rápida e efetiva “medida judicial que protegesse o filho de visitas indesejadas” (GANHO, 2021, p. 622):

Edoardo enviou uma mensagem ao pai por telemóvel: «Não te quero ver na escola, nem no bairro, nem em lado nenhum.» Ao final do dia, recebeu a resposta de Alessandro: uma fotografia de um cão com as patas enfaixadas e o texto «Eis o que acontece quando se atravessa a estrada sem olhar... duas pernas partidas!!! Coitada da cadela dos vizinhos. Um beijo, meu amor». (GANHO, 2021, p. 627)

Alessandro prefere criar toda uma envolvência de terror, fazendo aparições fantasmagóricas, que não podem ser provadas nem punidas. Impõe a sua presença, sem nunca se mostrar. Eles sabem que ele pode estar dentro do prédio, dentro da escola, nas ruas que percorrem, mas é a palavra deles contra a de Alessandro. Não têm provas. Nunca terão provas. Nunca saberão se Alessandro tencionava realmente raptar Edoardo e levá-lo para fora do espaço Schengen, porque Adriana lutou em todas as frentes para o evitar, sujeitando-se ao diagnóstico de «paranóica». Nunca saberão se ele os vigia, se os segue, porque ele se limita a deixar indícios da sua passagem pelos locais que frequentam. (GANHO, 2021, p. 651-652)

p) a transformação das dúvidas sobre a natureza da violência de Alessandro imposta sobre Edoardo em certeza, diante da constatação do ato hediondo do pai sobre o filho. A reação natural de repulsa de Adriana, somada à sua revolta, cola-se à perspectiva do narrador que, diante da abjeção do próprio ato *per se*, não consegue esconder o sentimento de asco que o leva adiante na tarefa de narrar o inenarrável:

Quando Edoardo diz, repetidamente, «pedófilo, ele é pedófilo», há qualquer coisa dentro dela que bloqueia, incapaz de computar a palavra. Uma espécie de dissociação. Aquela palavra não pertence à sua vida, não faz sentido na boca de Edoardo, não se aplica ao seu marido. O seu cérebro rejeita-a. O corpo mergulha numa espécie de dormência que cria uma distância abissal entre si e os seus sentimentos. Será um efeito do antidepressivo, pensa, será o fármaco que não me deixa sentir? Assiste, atordoada, à fúria do filho. Tenta mitigá-la, racionalizando-a, organizando-a sob a forma de vocábulos: Que aconteceu na Atalaia, no último fim-de-semana? Conta-me.

«Nada, nada, não aconteceu nada», repete Edoardo, «mas ele é um pedófilo de merda nojento filho da puta». O garoto é um disco riscado e ela quer levantar a agulha e libertá-lo daquele sulco em que caiu, mas não consegue. [...]

Que aconteceu naquela casa? Nada? Tudo? O horror? Quantos anos teria de esperar para saber a verdade, a extensão do mal? Dez, vinte? Meses, semanas?

O trauma é um ruído com que as vítimas vivem de manhã à noite, o ruído da violência sempre presente, ao acordar, ao deitar, e pelo meio, a tentativa de ser normal. A normalidade ansiada e que, a cada momento de insegurança ou frustração, se percebe que está longe de ser uma realidade.

O pedopsiquiatra, a sua psicóloga, o seu irmão dizem-lhe: o tempo, o tempo das revelações, tem de ser o dele, e pode nunca chegar. Edoardo pode preferir nunca contar o que aconteceu. Houve algo que o aterrorizou no pai. O quê o quê o quê o quê o quê. (GANHO, 2021, p. 617-618)

O inspector voltou para o gabinete e sentou-se. Estendeu-lhe as folhas. Ela assinou-as, incapaz de ler o texto naquele momento. Nada do que dissera era importante, comparado com o que Edoardo contara. A imagem de Alessandro enfiando-se dentro da cama do filho, seminu, tocando-lhe, instalara-se-lhe no cérebro e impunha-se, repugnante, mesmo com os olhos abertos e os papéis diante de si e a figura expectante do inspector.

— Porque é que ele não queria que eu soubesse? — murmurou.

— Para não a magoar — disse o inspector.

Não se recorda do caminho para casa. Lembra-se de ter anoi-tecido no trajecto, e da voz de Edoardo, disparando frases às rajadas, «consegui contar tudo, mamma», eufórico, sob o efeito da adrenalina. Ela respeitou o pedido do inspector e não lhe disse que sabia o que era o «tudo»; esperou, paciente, que ele desse o passo final e lhe contasse o que contara à Polícia Judiciária. Fê-lo dois dias depois, com os olhos cheios de lágrimas, mas profundamente aliviado, porque o inspector não só acreditara nele, como lhe explicara que a culpa não era dele, a culpa nunca era da criança. Ao longo dos meses seguintes, Adriana repetiria esse mantra vezes sem conta: A culpa não foi tua, dirigindo-se ao filho, mas também a si, reflectida no espelho. A culpa não foi tua.

O nojo é pegajoso, cola-se-lhe às recordações, conspurcando todas as memórias. Cobre a memória do belo, destrói-a. Sobre o álbum fotográfico mental do casamento derrama-se uma mancha de óleo que alastra e fede. Não resta nada. (GANHO, 2021, p. 633-635)

Se todas as citações acima indiciam uma violência pulverizada nos mais diversos graus (a psicológica sobre Adriana e Edoardo, além da de gênero e a sexual; a propagação de discursos de ódio contra moradores

de rua, homossexuais, árabes e ciganos) de maneira concreta e direta, sobre os corpos das personagens, não podemos deixar de considerar também um outro tipo de violência sentida por eles. Esta, menos explícita, mas igualmente nefasta nos seus efeitos, encontra-se nos tribunais e nos meandros judiciais. Trata-se, no meu entender, de uma espécie de violência institucional e institucionalizada, que dá aos homens plenos poderes de isenção sobre a agressividade cometida e impõe às mulheres e às crianças situações penosas e constrangedoras:

Assim que a porta se abre, ao fundo do corredor sombrio, ouvem o choro de Edoardo, entrecortado por soluços, ganhando volume a cada passo. Levantam-se os três de um salto e, aflita, Adriana olha para a advogada e para o irmão, interrogando-se em voz alta: «Que aconteceu?!» Aproximam-se do limiar, no instante em que o menino, escoltado pela funcionária de capa negra, entra na salinha, destroçado. Precipita-se para a mãe, fungando:

— Eles torturaram-me, *mamma*, não acreditaram em mim!
—, arquejando, chora de raiva. — Trataram-me como se eu fosse mentiroso! (GANHO, 2021, p. 641).

As cenas narradas em *Apneia*, por mais impactantes que possam parecer, destacam-se e chocam, não apenas pela situação *per se*, mas também porque não estão distantes de uma realidade vivida por pessoas que dependem da boa vontade dos agentes judiciários, e nem sempre podem contar com as respectivas paciências. Em entrevista a Paulo Nóbrega Serra, é a própria autora que alerta para este detalhe. Ao ser arguida sobre o tempo de coleta de dados no Tribunal de Família e Menores de Lisboa e no Ministério Público, além de outros órgãos, Tania Ganho sublinha: “A pesquisa ocupou-me mais tempo que a escrita. Só escrevo quando consigo pôr-me na pele das minhas personagens, ter a certeza do que pensam, sentem, fazem” (*apud* SERRA, 2021).

Talvez, por isso, por tentar se aproximar dessa realidade, a esperança no final do túnel não poderia ficar ausente. Na verdade, o encontro com a promotora pública, responsável por investigar a ausência de pagamento de pensão para o filho e a sua descoberta do abuso perpetrado por Alessandro sobre Edoardo, constitui um caso à parte na trama narrativa (“Meses mais tarde, pensaria novamente: Bem-haja quem trabalha com zelo na justiça”; GANHO, 2021, p. 616).

Graças a ela, a protagonista pode vislumbrar um outro horizonte possível. No entanto, se atentarmos para as cenas efabuladas nos espaços dos tribunais, não será difícil perceber os mecanismos de entrave e de agressão performatizados pelos sujeitos de toga. Aqui, vale a pena recuperar o pensamento de Hannah Arendt, quando, ao dissertar sobre as diferentes formas de domínio do homem sobre outros homens (e, por conseguinte, sobre as mulheres), assinala as origens desta forma predatória de controle no poder absoluto exercido em diferentes momentos pelos Estados-Nações europeus. Ao identificar o domínio do homem sobre todas as coisas, ela é cirúrgica ao declarar:

Hoje devemos acrescentar a mais nova e talvez a mais formidável forma desse domínio: a burocracia ou o domínio de um intrincado sistema de órgãos na qual homem algum pode ser tido como responsável, e que poderia ser chamado com muita propriedade o domínio de Ninguém. (Se, de acordo com o pensamento político, identificarmos a tirania como um tipo de governo que não responde por seus próprios atos, o domínio de Ninguém é claramente o mais tirânico de todos, uma vez que não existe alguém a quem se possa solicitar que preste contas por aquilo que está sendo feito. É esse estado de coisas tornando impossível a localização da responsabilidade e a identificação do inimigo, que figura entre as mais; potentes causas da inquietação rebelde que reina em todo o mundo, de sua natureza caótica, e de sua perigosa tendência a descontrolar-se. (ARENDT, 1985, p. 20-21)

Ainda que a ênfase da filósofa alemã esteja direcionada à “violência nos domínios da política” (ARENDT, 1985, p. 19), o seu ensaio abre um caminho interessante de reflexão para a obra em análise, na medida em que os movimentos de Adriana nos tribunais de justiça, a forma como a burocracia atravança o seu futuro e o do seu filho e os mecanismos que apenas reforçam a perspectiva dominante de Alessandro não deixam de se enquadrar neste “domínio de Ninguém”, onde a voz da mulher, a perspectiva da mãe e o sofrimento da criança, a maior vítima da violência perpetrada por um pai possessivo e predador sexual, são relegados a papéis pejorativos e negativos, afinal, a mulher é sempre a agente do descontrole, e a criança mostra-se incapaz de dizer a verdade.

É preciso, no entanto, compreender que *Apneia* não promove uma demonização dos agentes da justiça, antes, procura acompanhar de perto as angústias e os medos daqueles que dependem de um processo burocrático lento e insensível diante das necessidades dos indivíduos. Estes acabam pagando um preço muito alto devido à demora de soluções práticas e efetivas. Nesse sentido, o medo propicia a presença e confirma um espaço ocupado pela violência.

Ao analisar os medos presentes no mundo contemporâneo, Zygmunt Bauman é preciso e cirúrgico ao declarar que “O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta” (BAUMAN, 2008, p. 11). No caso de *Apneia*, o medo emerge de dentro do próprio seio familiar, e este, por sua vez, se encontra marcado pela quebra e pela ruptura da estabilidade. Ainda assim, é preciso compreender que o romance não lança uma campanha negativa em relação ao processo de divórcio. O problema ocorre quando, por detrás da separação, se oculta a mácula da violência, seja ela física e/ou psicológica, alimentada e favorecida pela lentidão dos processos judiciais.

Recorro, novamente, a Bauman, porque, em *Medo líquido*, o sociólogo polonês descreve de forma exata algumas situações efabuladas na trama de Tânia Ganho. Segundo ele,

Os perigos dos quais se tem medo (e também os medos derivados que estimulam) podem ser de três tipos. Alguns ameaçam o corpo e as propriedades. Outros são de natureza mais geral, ameaçando a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento (renda, emprego) ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice. Depois vêm os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo — a posição na hierarquia social, a identidade (de classe, de gênero, étnica, religiosa) e, de modo mais geral, a imunidade à degradação e à exclusão sociais. (BAUMAN, 2008, p. 10)

Ora, ao verificar os passos da trama de *Apneia*, não será difícil perceber que os três medos acima delineados se encontram na estrutura romanesca. Se, por um lado, o discurso de ódio de Alessandro sobre árabes, ciganos, moradores de rua e negros insufla um medo desproporcional e injustificado em Edoardo, a ponto de ele repetir para Adriana o mesmo conteúdo, e esta ter de reensinar o filho a saber compreender e respeitar a diferença, não entendo tal articulação da personagem como um medo do outro ou uma ameaça sobre o seu corpo e a sua propriedade. Na verdade, este é instaurado pelas atitudes de um marido possessivo, “um predador sexual” (GANHO, 2021, p. 636), muito inteligente e perspicaz, a ponto de ocultar uma faceta da própria mulher e dos seus pais.

Também o medo diante da ameaça de Alessandro sobre a durabilidade e a confiança de Adriana e Edoardo na ordem social mais ampla leva a mãe a insistir na interferência positiva da justiça, recorrendo ao Ministério Público, a fim de garantir os direitos da criança não só à pensão alimentar, mas, sobretudo, à segurança no direito de ir e vir, sem sobressaltos ou temores. Graças a essa atitude, vem a revelação impactante de uma violência levada até às últimas consequências: Alessandro é um pedófilo, e abusa do filho, sempre que este se encontra sob sua guarda.

Por conseguinte, é o próprio medo do perigo e da ameaça de Alessandro sobre o lugar no mundo ocupado por Adriana e Edoardo que leva mãe e filho a se refugiarem na ilha, almejando afastar-se completamente do espectro de um marido violento e vingativo. Interessante observar que, diante da força truculenta do ex-marido, Adriana opta por um caminho adverso ao adotado por Alessandro. Enquanto este se refere à ex-esposa com termos depreciativos e de baixo calão, manda-lhe e-mails agressivos, fala mal de si para o filho e procura coloca-lo sempre contra ela, criando situações falsas de despreparo emocional e abandono, Adriana opta por aquilo que Judith Butler irá chamar de “não-violência” (BUTLER, 2021, p. 13).

Não são poucos os momentos em que o narrador expõe as diferenças de comportamento entre Alessandro e Adriana. Enquanto o primeiro opta pela agressividade desmesurada, a segundo resiste com um silêncio firme e contundente:

No espaço de uns meses, Alessandro conseguiu que toda a escola deixasse de dirigir a palavra a Adriana. A história da ruptura — a versão dele — propagou-se e ela reduziu-se ao silêncio, como fizera tantas vezes ao longo do casamento, incapaz de falar da sua vida privada, das suas razões, incapaz de expor a sua intimidade, a violência que habitava no centro dessa intimidade. Pareceu-lhe mais correcto coser os lábios/ e não deixar escapular-se uma palavra ou uma pedra morta. Assumiu a sua condição de proscrita. (GANHO, 2021, p. 59)

Nesse instante, Adriana tomou consciência de que Edoardo ocuparia o lugar que ela deixara vago na casa da Atalaia. Edoardo substituí-la-ia, preencheria a sua função: a de espelho do pai. Alessandro já começara a sujeitá-lo aos seus jogos mentais, como a sujeitara a ela, só que, agora, o faria a um ritmo mais intensivo. O primeiro passo seria convencer o filho de que o pai era a vítima, manipulá-lo para que sentisse pena. O segundo seria persuadi-lo de que a culpada pelo sofrimento do pai era a mãe.

A santificação do pai ocorreria em simultâneo com a demonização da mãe. (GANHO, 2021, p. 62)

Enquanto ele berrava, Adriana apercebeu-se de que desligara, porque, de repente, o seu cérebro só captava uma ou outra palavra — *puttana, malata di mente* — a torrente de impropérios. A sua mente foi ocupada por uma ideia fixa, irreprimível: tinha de fugir. Tinha de fugir, senão morreria naquele carro, às mãos de Alessandro. Talvez não literalmente, mas emocionalmente. O seu instinto de sobrevivência reagiu. (GANHO, 2021, p. 172)

O que a chocava, mais do que a possibilidade da perfídia de Alessandro, era a sua própria capacidade de imaginar essa perfídia. O instinto de sobrevivência obrigara-a a identificar e antecipar os esquemas mentais perversos de Alessandro, para se proteger e defender deles, e afligia-a a dúvida se essa sua capacidade significaria que era igual a ele. Se seriam um monstro com duas cabeças, enredando o filho nas suas tramas de ódio e subjugação, até se tornarem um mítico cérbere. (GANHO, 2021, p. 287)

Num meio social em que tantos casais pagavam fortunas para assegurar que os filhos fossem bilíngues, trilingues, Alessandro esforçava-se por reduzir o filho ao monolinguismo, matar a língua materna, matar a mãe. (GANHO, 2021, p. 386)

Ao se recusar a utilizar os mesmos mecanismos de Alessandro (mentiras, dissimulação, manipulação e xingamentos), Adriana empreende uma força contrária, muito mais preocupada em defender o filho. Sua atitude em não tornar pública “a violência que habitava no centro dessa intimidade” (GANHO, 2021, p. 59) explica, inclusive, a opção da autora em criar uma narrativa a partir da heterodiegese. De certo modo, é isto que impulsiona o narrador de *Apneia*, não só dar voz aos sufocados por um sistema burocrático

e às vítimas das mais variadas formas de agressividade, mas também colar-se nas suas perspectivas e revelar os seus temores, suas ansiedades e suas formas de resistência. Daí que os gestos da protagonista podem ser compreendidos na dimensão de “uma posição moral, uma questão de consciência individual ou das razões invocadas para uma escolha individual de não se envolver de um modo violento” (BUTLER, 2021, p. 23).

Acredito, nesse sentido, que a trama criada por Tânia Ganho sublinha uma personagem aparentemente fraca, mas que, na verdade, é tomada por uma força protetiva e de autopreservação, muito longe daquele lugar destinado à mulher como sendo o “sexo frágil”. Se há alguma fragilidade no início da trama, esta é transformada em força, no momento em que descobre os planos obscuros de Alessandro. A partir daí, ela entra numa luta pelo filho com todas as energias possíveis, mesmo reconhecendo, tal como o narrador faz questão de sublinhar, que “Um divórcio litigioso é uma carnificina” (GANHO, 2021, p. 177).

Mas, para além desta reação, Adriana é uma personagem artista, é a pintora capaz de representar a si própria em posições de nudez, completamente despida de qualquer obstáculo, e é também a escritora pesquisadora, na preparação de uma dissertação de mestrado sobre pintura, literatura e autorretrato, em obras de autoras e artistas plásticas. Na minha perspectiva, todo o seu exercício reflexivo sobre mulheres que se autorrepresentam em tempos de violência sobre elas cometida constitui uma forma de Adriana compreender a sua própria identidade e os percalços de sua trajetória como mãe e mulher. Escrever sobre mulheres que se autorretratam não deixa de ser uma forma de escrever sobre si própria.

Não será por acaso, portanto, que o romance de Tânia Ganho traz um elenco considerável de artistas notáveis, tais como as escritoras Anne Sexton, Sylvia Plath, A. S. Byatt e Rebecca Solnit; as pintoras surrealistas Leonora Carrington (com *Down Below*, “um texto autobiográfico em que a pintora relata o esgotamento nervoso que sofreu quando o seu companheiro, Max Ernst, foi enviado, pela segunda vez, para um campo de concentração, e ela acabou por ser encarcerada num manicómio em Espanha”; GANHO, 2021, p. 364) e Dorothea Tanning (com o quadro “Aniversário”, de 1942, obra em que “se auto-representa com os seios expostos, envergando uma saia que parece feita de folhas e gravetos, mas que, ao perto, se vê que são corpos femininos desnudos”; GANHO, 2021, p. 193).

Além destas, a fotógrafa Francesca Woodman; a pintora Frida Kahlo (“Interessava-lhe a forma como Kahlo canalizara para a pintura as suas dores e sofrimento, emergindo, não como uma vítima vulnerável, mas como uma sobrevivente intrépida. Com o coração partido e a coluna fracturada, soubera reinventar-se”; GANHO, 2021, p. 200); a performer Marina Abramovic (com *Rhythm 0*, conhecida apresentação de 1974 em que a artista “permaneceu imóvel durante seis horas, de tronco nu”; GANHO, 2021, p. 217); as escritoras norte-americanas Siri Hustvedt (com o seu livro de memórias, *The shaking woman*, de 2010) e Meg Wolitzer.

Artista reconhecida nacional e internacionalmente, Adriana estabelece um jogo especular com a sua própria criação, na medida em que a sua exposição em Sydney chama-se “O Eu Narcísico”. Gosto de pensar, nesse sentido, que, se por um lado a relação com Duarte apazigua o sofrimento e o desgaste passado com Alessandro, por outro, é na arte que ela encontra o verdadeiro ponto de equilíbrio, refúgio e, ao mesmo tempo, catarse. Não por acaso, na esteira de uma declaração de Paula Rego recuperada em pensamento, ela “gostaria de examinar, através do meio mais explícito da escrita, o medo e o sentimento de luto e expropriação inerente a um divórcio. Queria fazer alquimia: transformar a dor em literatura” (GANHO, 2021, p. 348).

Do mesmo modo que as artistas por ela estudadas, Adriana também “escrevia para sentir que recuperava o controlo de sua narrativa, que se lhe escapava a cada audiência em tribunal, a cada promoção da procuradora, a cada despacho do juiz” (GANHO, 2021, p. 348). Para escrever sobre si própria é necessário observar com atenção àquelas que vieram antes dela e expuseram, a partir de diferentes manifestações artísticas, os sofrimentos e as violências impelidas sobre elas. Ela não seria, portanto, a primeira, mas, a partir do conhecimento de si própria transformado em escrita, parece que a protagonista quer deixar registrada a memória da sobrevivência.

Enquanto Alessandro insufla o medo do corpo do outro, como se este fosse um agente deturpador da harmonia e da estabilidade social, Adriana aprende com o seu próprio corpo e com a arte reconhecer as diferenças e assumir uma autonomia, gestos reprimidos pela agressividade do ex-marido. Talvez, por isso, ela procura ensinar o filho a gostar-se do que vê diante do espelho:

A pintura ajudou-a a perder a vergonha, era um exercício de despudor a que se forçara, no início, como a natação. Na piscina, tinha de percorrer uns metros entre os balneários e o tanque de água, de fato de banho, de pele exposta, sob a luz forte e impiedosa do dia ou do néon, sob os olhares dos outros utentes, homens, mulheres, gente feia, gente bonita, gente. Para pintar, despia-se, esquadrinhava o seu reflexo no espelho, despojava-se do preconceito e do medo. Com o tempo, a nudez na pintura e na piscina tornou-se natural, perdeu a mácula.

Gostar do seu corpo fora um processo, um lento processo de reaprendizagem que, agora, ela tentava transmitir ao filho. Ensinava-o a gostar, também ele, do seu corpo. Para isso, tinham ambos de se libertar do olhar clínico e impiedoso de Alessandro. (GANHO, 2021, p. 477)

Ora, gosto de pensar, neste sentido, que a construção de Adriana como uma personagem artista aponta para um caminho alternativo e possível diante de cenários violentos e despóticos. Isto porque a sua reação, seja pela arte, seja pelo silêncio, não entrando no mesmo caminho de mentiras

e vingança de Alessandro, pode ser entendido como uma autêntica expressão da “força da não-violência” (BUTLER, 2021), tal como o mais recente ensaio de Judith Butler nos adverte. Partindo, portanto, daquela premissa de que “quando qualquer um de nós comete atos de violência, está, nesses e por esses atos, a construir um mundo mais violento” (BUTLER, 2021, p. 27), Adriana repudia a truculência e a agressividade de Alessandro e aposta numa educação ética, baseada no afeto, na segurança e na firmeza.

A casa da Atalaia, bem como os tribunais por onde esta passa com o filho, podem ser lidos como um “campo de força da violência”, nos moldes descritos por Judith Butler, afinal,

[...] quando o mundo se apresenta como um campo de força de violência, a tarefa da não-violência consiste em encontrar maneiras de viver e de agir nesse mundo, de tal modo violência seja limitada ou aperfeiçoada, ou a sua direção contrariada, precisamente nos momentos em que parece saturar esse mundo e não oferecer qualquer saída. O corpo pode ser o vetor dessa viragem, mas também o discurso, as práticas coletivas, as infraestruturas e as instituições (BUTLER, 2021, p. 20).

Deste modo, na minha perspectiva, o corpo abusado e violentado de Edoardo e o autorrepresentado na pintura de Adriana emergem em *Apneia* não só como vetores de uma viragem possível, mas como imagens discursivas na contramão da violência instaurada por Alessandro. Mãe e filho constroem e consolidam um pacto de defesa e sanidade que a truculência do ex-marido não poderia suportar. Muito atenta à coerência e à lógica da construção romanesca, Tânia Ganho não opta pela passividade absoluta ou pela indiferença, antes, a sua personagem compreende que a não-violência não significa uma completa ausência de força. Por isso, o desfecho trágico não poderia ser outro. É preciso defender a vida, nem que, para isso, seja necessário eliminar o agressor:

Edoardo imita-a. E exclama, enlevado. A imensidade do céu a abrir-se por cima deles é redentora. No topo da escarpa, sentindo o vento desanuviar-lhes a mente e oxigenar-lhes o corpo, ouvindo as gaiotas que rodopiam em redor, libertam-se do fardo que os verga há tantos anos. Àquela altitude, sozinhos na ilha remota, alaga-os uma sensação de bem-estar e esperança. Fecham os olhos. Adriana move o braço e dá uma palmadinha afectuosa na mão do filho.

— *Ma guarda come è bello!* — exclama uma voz escarninha.

Alessandro. Adriana e Edoardo dão um salto como se tivessem levado uma descarga eléctrica. Edoardo põe-se de pé de um pulo, recua uns passos, tropeçando nas pedras soltas; Adriana senta-se, atabalhoada, não se consegue levantar, arrasta-se para trás, de rabo na manta, até ganhar forças e ímpeto para se erguer. Puxa Edoardo para trás de si, interpondo-se entre pai e filho.

— Mãe e filho unidos, que bonito — diz Alessandro, soltando uma gargalhada desdenhosa. A loucura ressoa-lhe na voz, baixinho, ainda não se apoderou dele por inteiro, mas começa a emergir.

Nas costas de Adriano, Edoardo grita:

— Pedófilo de merda! Deixa-nos em paz! — Adriana sente-o tremer, de medo e raiva. — Quero que tu morras!

Ela abre os braços para ele não sair de trás de si. [...]

Adriana recua, tropeça nos pés do filho, que cambaleia para trás.

— Estás a assustá-lo, Alex — diz. — Ele tem saudades tuas, quer estar contigo, não estragues tudo — insiste. Vamos à Judiciária, eu digo que é tudo mentira, eu inventei tudo.

— Agora é tarde de mais — riposta Alessandro. — O mal está feito.

— Não — teima Adriana; as sinapses formam um tufão dentro do seu crânio e deixam-na zozna. — O Edoardo ainda não foi ouvido pelas perícias. Estás a ouvir-me? Ainda não houve perícias. — Alessandro levanta os olhos inexpressivos e fixa o filho por cima do ombro dela. Edoardo faz que sim com a cabeça, abafando um soluço. — Ele vai às perícias e explica que eu inventei tudo e o obriguei a mentir. Guarda a arma, por favor.

Alessandro estica o braço e aponta o revólver à cabeça de Adriana. Edoardo solta um grito e sai de trás dela.

— Eu vou contigo — berra. — Eu vou contigo.

Adriana tenta puxá-lo pelo braço, mas ele avança para o pai, de mãos abertas. Ela vê o abismo, a falésia que termina abruptamente. Um bando de gaivotas levanta voo e grita por cima deles. Alessandro estremece e levanta a cabeça para as seguir.

Ela precipita-se para ele como um animal desembestado, Edoardo imita-a, agem em unísono como uma criatura com duas cabeças, quatro braços. As suas mãos aterram no peito de Alessandro e empurram-no com toda a força, canalizando para esse gesto anos e anos de medo e sofrimento. O tempo suspende-se entre o momento em que lhe tocam e o momento em que tomam consciência de que ele desapareceu, despenhou-se. O ímpeto fê-los cair de joelhos, Adriana sente as palmas das mãos na terra, as arestas das rochas a enterrarem-se-lhe na carne. Ao seu lado, Edoardo está caído de bruços, a arfar. Vira-se e procura a mão dela. Não sabem quanto tempo ficam assim, estendidos no solo pedregoso, mudos, a olhar para o céu azul, seguindo as gaivotas lá no alto. (GANHO, 201, p. 681-684)

Numa sequência ágil e de nítido pendor cinematográfico, a cena da morte de Alessandro decreta um fim definitivo a série de agressões cometidas pelo ex-marido: “A violência psicológica, os anos de humilhação em tribunal, os abusos, os pesadelos” (GANHO, 2021, p. 686). Mas, o mais importante nesse processo é que a legítima defesa de Adriana e Edoardo possui uma testemunha: “O faroleiro Murta testemunhara a ocorrência, do cimo do farol, pelos binóculos, e o seu depoimento fora inequívoco: Alessandro apontara uma pistola à ex-mulher e ao filho. Adriana e Edoardo não tiveram alternativa, a não ser defender-se” (GANHO, 2021, p. 686).

Na verdade, se a arte de Adriana, a sua escrita, a sua forma como reeducar Edoardo, fora dos extremos de violência concretizados por Alessandro, revelam, na esteira do pensamento de Butler (2021), que os meios por ela escolhidos para reagir constituem “um modo de resistência a formas sistêmicas de destruição associado ao compromisso para a construção de um mundo que honre a interdependência global do tipo que incorpora ideais de liberdade e igualdade económica, social e política” (BUTLER, 2021, p. 28), então, a reação imediata de defesa do filho acaba por extrapolar a inação e a passividade.

Por mais chocante que possa parecer, é a morte de Alessandro que garante à mãe e ao filho uma estabilidade emocional, que nunca puderam sentir. Por isso, empurrar o ex-marido e fazê-lo despencar para a morte são atos reveladores de uma preocupação das personagens num futuro de liberdade e equilíbrio. O fato de ambos provocarem a morte do agressor confirma, mais uma vez, que “a não-violência não emerge necessariamente de uma parte da alma pacífica ou calma. Muitas vezes é uma expressão de fúria, indignação e agressão” (BUTLER, 2021, p. 28). Talvez, por isso, a sensação do leitor seja a de que os meios encontrados por Adriana e Edoardo indicam que, apelando para uma atitude extremada de fúria em autodefesa, “as formas de resistência não-violentas poderem e deverem ser agressivamente procuradas” (BUTLER, 2021, p. 28).

Longe de apelar para um *happy end*, a escritora portuguesa tem plena consciência da complexidade da matéria ficcional do romance e demonstra tal sensibilidade ao mover as suas criaturas para uma busca pelo equilíbrio psicológico: “Adriana redescobre gradualmente, muito devagar, a liberdade de decidir. Edoardo regozija-se com essa liberdade” (GANHO, 2021, p. 687).

Gosto de pensar, neste sentido, que, do mesmo modo como Adriana escreve e pinta com o objetivo de “Criar para combater o destruir” (GANHO, 2021, p. 49), Tânia Ganho escreve sobre a violência doméstica e a de gênero, sobre o abuso sexual e a pedofilia não para fazer um discurso laudatório ou mesmo um apanágio desses fenômenos. Trata-se, no meu entender, de uma obra que não dispensa o enfrentamento direto com o problema, com todas as possibilidades que a licença poética permite.

Apneia não é um romance panfletário, nem de propaganda política. *Apneia* é um romance necessário que aborda temas problemáticos, complexos e altamente presentes não apenas na sociedade portuguesa, mas num cenário global muito mais amplo. Por isso, ainda que reconheçamos alguns espaços descritos, na verdade, ele não é apenas sobre uma mulher portuguesa e o seu filho. Tal como a sua criatura, a criadora de *Apneia* compõe um denso e tenso romance para combater a destruição que tais males operam nas mais diferentes células familiares:

A arte de sobreviver não passa pelo esquecimento; consiste em aprender a viver com o que magoa e, aos poucos, ir desmontando a dor e separando os seus componentes como quem desarmadilha pacientemente uma bomba. Um dia, sobrarão apenas as peças, arquivadas em caixas. (GANHO, 2021, p. 689)

Posso mesmo desafiar qualquer leitor a uma pergunta inevitável: quem de nós nunca encarou ou não conhece uma Adriana, um Edoardo, vítimas de um Alessandro? Na minha perspectiva, portanto, aqui reside a consolidação de uma poética romanesca cosmopolita (REAL, 2012), porque, ainda que a trama se passe em território português, o seu conteúdo diz respeito a uma abrangência que ultrapassa as fronteiras geográficas. Aqui reside o seu impacto e a sua potência, porque não minimiza os problemas, as ansiedades, os medos e as violências, mas também não entra num exercício de puro pessimismo, daí que Adriana e Edoardo sejam criaturas movidas pela “força da não-violência” (BUTLER, 2021), com gestos de resistência, em que, para sobreviver, é preciso valer-se da emoção do momento e da reação de legítima defesa em favor da vida.

Nesse sentido, o romance *Apneia* de Tânia Ganho promove uma espécie de magnetismo atávico no leitor, na mesma direção das melhores produções contemporâneas, tal como explicado por Tânia Pellegrini:

A literatura, como sabemos, ao imobilizar ou fixar a vida por meio do discurso, transforma-a em representação. Nesse sentido, como ela permite fazer também uma espécie de teste dos limites da palavra enquanto possibilidade de tradução de uma dada realidade, em se tratando de uma matéria como essa, a exploração das possibilidades de transgressão ditada pelas situações mais extremas — o sexo, a doença, a violência, a morte — cria temas “necessários” para o escritor (não mais para o etnógrafo) que, por meio deles, garante um interesse narrativo (para o leitor) escorado na antiquíssima catarse aristotélica, em que o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa são movimentos inerentes à sedução atávica atraindo para o indizível e o interdito, para as regiões desconhecidas da alma e da vida humanas. (PELLEGRINI, 2008, p. 189)

Concluo, portanto, com a certeza de que estamos diante de mais uma obra que confirma aquelas “novas identidades de escrita” (SILVA, 2016, p. 6), que a novíssima ficção portuguesa faz nascer no cenário literário de

língua portuguesa do século XXI. E com essa mesma sensação contraditória, mas extremamente saudável, de “aceitação e recusa”, de “terror e piedade”, retomo Roland Barthes (1988) para pensar que só é possível ler *Apneia*, de Tânia Ganho, levantando a cabeça, graças à tradução ficcional operada pela escritora portuguesa de temas absolutamente necessários ao nosso cotidiano, ao nosso tempo, ainda que sobrecarregada de situações extremas.

Como bem nos assinala o narrador, *Apneia*, de Tânia Ganho, é um romance sobre a “arte de sobreviver”, por isso, torna-se urgente não esquecer, mas lembrar e alertar sobre a matéria. E a obra em questão constitui uma sinalização positiva para todos, não apenas aos que sofrem com diferentes tipos de violência, mas também aos que assistem: é possível resistir com a não-violência, é possível sobreviver sem perder a esperança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEMANY, Carme. Violências. Tradução de Naira Pinheiro. In: HIRATA, Helena *et al.* (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 271-276.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: Editora da UnB, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BUTLER, Judith. *A força da não-violência*. Tradução de Hugo Barros. Lisboa: Edições 70, 2021.

GANHO, Tânia. *Apneia*. 3ª. ed. Lisboa: Casa das Letras, 2021.

GOUVEIA, Aline. Mulher é, de fato, o sexo frágil? Especialistas analisam máxima patriarcal. *Correio Brasiliense*, 08/03/2023. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2023/03/5078763-mulher-e-de-fato--o-sexo-fragil-especialistas-analisam-maxima-patriarcal.html> Acesso em 29 de maio de 2023.

HIRIGOYEN, Marie-France. *Assédio moral*. A violência perversa no cotidiano. 12ª. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos*. Estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho, 2012.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. *Guavira*, Campo Grande, no. 19, 2014. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/21> Acesso em 20 de maio de 2023.

SERRA, Paulo Nóbrega. Entrevista a Tânia Ganho. *Palavras sublinhadas*, 03/08/2021. Disponível em: <https://palavrassublinhadas.com/entrevista-a-tania-ganho-so-escrevo-quando-consigo-por-me-na-pele-das-minhas-personagens/> Acesso em 28 de maio de 2023.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Desassossego*, São Paulo, v. 8, n. 16, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430> Acesso em 30 de abril de 2023.

VILLODRES, María López. Sete exemplos de masculinidade tóxica que você reconhecerá no seu dia a dia. *El País*, Brasil, 22/01/2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/22/estilo/1548175107_753307.html Acesso em 26 de maio de 2023.

VIZZOTTO, Márcia; PEREIRA, Marina Couto. Hibisco: do uso ornamental ao medicinal, 2008. Artigo em Hypertexto. Disponível em: http://www.infobibos.com/Artigos/2008_4/hibisco/index.htm. Acesso em 28 de maio de 2023.

Recebido para avaliação em 31/05/2023.

Aprovado para publicação em 15/06/2023.

NOTAS

1 Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da UFSCar. Coordenador do Grupo de Estudos sobre a Novíssima Ficção Portuguesa (GENFIP/CNPq/UFSCar). Bolsista Produtividade do CNPq. Presidente da ABRAPLIP – Gestão 2022-2023.

2 Conceito definido por María López Villodres (2019) como uma espécie de masculinidade hegemônica, que se impõe pela agressividade na resolução dos problemas e pela invulnerabilidade em relação às mulheres e às dissidências sexuais. Tal postura reitera uma hierarquia do patriarcado, cujos sentimentos dos homens são reprimidos como uma forma de legitimização do poder.

3 Nascida em Coimbra, Tânia Ganho é Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, tendo trabalhado durante vários anos em legendagem para televisão e cinema. Foi assistente convidada na Universidade de Coimbra, onde leccionou tradução literária, área a que se dedica há mais de 20 anos. Traduziu autores como Hervé Le Tellier, Angela Davis, Siri Hustvedt, Maya Angelou, Leila Slimani, Chimamanda Adichie, Amor Towles, David Lodge e Alan Hollinghurst, entre muitos outros. É autora dos romances *A vida sem ti* (2005), *Cuba Libre* (2007), *A lucidez do amor* (2010), *A Mulher-Casa* (2012) e *Apneia* (2020), com o qual se destacou como finalista do Prémio Livro do Ano 2020, da Editora Bertrand, e do Prémio Fernando Namora 2021. Tem vários contos publicados na revista *Egoísta*.

4 De antemão, adianto que a noção de violência aqui adotada vai ao encontro da definição esboçada por Carme Alemany, para quem, “as violências contra as mulheres devido ao seu sexo assumem múltiplas formas. Elas englobam todos os atos que, por meio de ameaça, coação ou força, lhes infligem, na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos, com a finalidade de intimidá-las, humilhá-las, atingi-las na sua integridade física e na sua subjetividade” (ALEMANY, 2009, p. 271). Dentre as variadas maneiras de manifestação da violência, para além das citadas, ainda incluo a violência de gênero.

5 Segundo Márcia Vizzotto e Marina Couto Pereira (2008), o hibisco necessita de uma série de cuidados, seja para uso ornamental, seja para uso medicinal. As duas espécies são distintas e exigem do seu cultivador atenção e observação no plantio e na manutenção. Mais informações, consultar o artigo em destaque.

6 Ainda que a narrativa não indique exatamente o nome da ilha, Tânia Ganho revela a sua inspiração na Ilha de Berlenga, na costa portuguesa, na altura da cidade de Peniche. Como a própria autora sugere, essa ilha inominada, onde Adriana conhece Duarte, é o “espaço onde o tempo se suspende e onde Adriana consegue respirar, deixar para trás a violência da sua relação com Alessandro” (*apud* SERRA, 2021).

7 Termo condicionado popularmente à condição da mulher, mas que, na verdade, camufla um discurso machista, misógino e preconceituoso, que, de acordo com Aline Gouveia, constitui uma “construção social inserida dentro de uma lógica de relação de poder” (GOUVEIA, 2023).