

## REPRESENTAÇÕES INTERMEDIA DA VIOLÊNCIA SOBRE A MULHER EM *PSSICA* DE EDYR AUGUSTO

Pedro d'Alte

**Resumo:** O presente artigo traz ao centro da análise, o diálogo interartes entre a obra literária *Pssica* (2015) de Edyr Augusto e a sua adaptação fílmica, disponível na plataforma Netflix, a partir de 2025 e que possui o mesmo título. Em termos de estrutura, o exercício organiza-se em duas partes distintas. A primeira intenta constituir um aporte teórico que contextualize e balize as propriedades da negociação intersemiótica dos diferentes sistemas. Seguidamente, centra-se o escopo de análise nas representações que radicam na violência de género. É de crer que o exercício intelectual permita, globalmente, constituir tanto a Literatura como o Cinema como espaços de visibilidade, de denúncia e de reflexão sobre a violência de género percebendo-se a forma como estas encenações contribuem para a percepção do público sobre os contextos sociais abordados. É de crer que permite, ainda, a contribuição para o estudo de imagótipos femininos, nas literaturas em português, e para o conhecimento dos seus espaços culturais e lusófonos.

**Palavras-chave:** Relações de poder. literatura brasileira contemporânea. Edyr Augusto. Violência de género. Imagótipos femininos.

### INTERMEDIA REPRESENTATIONS OF GENDER-BASED VIOLENCE IN *PSSICA* BY EDYR AUGUSTO

**Abstract:** This article foregrounds the interartistic dialogue between Edyr Augusto's literary work *Pssica* (2015) and its film adaptation, released on Netflix in 2025 under the same title. Structurally, the study is divided into two distinct sections. The first establishes a theoretical framework that contextualizes and defines the dynamics of intersemiotic negotiation across different systems. The second turns to an analysis of representations rooted in gender-based violence. The aim of this intellectual endeavor is to position both Literature and Cinema as global arenas of visibility, denunciation, and reflection on gender violence, while examining how such portrayals shape public perceptions of the social contexts they address. Furthermore, the study seeks to contribute to research on female imagotypes in Portuguese literatures and to the broader understanding of cultural and Lusophone spaces.

**Keywords:** Power relations. contemporary Brazilian literature. gender-based violence. female imagotypes.

### REPRESENTACIONES INTERMEDIA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN *PSSICA* POR EDYR AUGUSTO

**Resumen:** Este artículo se centra en el diálogo interartístico entre la obra literaria *\*Pssica\** (2015) de Edyr Augusto y su adaptación cinematográfica, disponible en Netflix a partir de 2025, que lleva el mismo título. Estructuralmente, el ejercicio se organiza en dos partes distintas. La primera tiene como objetivo proporcionar un marco teórico que contextualice y defina las propiedades de la negociación intersemiótica de diferentes sistemas. A continuación, el ámbito de análisis se centra en las representaciones enraizadas en la violencia de género. Se cree que este ejercicio intelectual permitirá, globalmente, la constitución tanto de la literatura como del cine como espacios de visibilidad, denuncia y reflexión sobre la violencia de género, percibiendo cómo estas representaciones contribuyen a la percepción del público de los contextos sociales abordados. También se cree que contribuirá al estudio de los tipos de imagen femenina en la literatura en lengua portuguesa y a la comprensión de sus espacios culturales y lusófonos.

**Palabras-clave:** Relaciones de poder. literatura brasileña contemporánea. Edyr Augusto. violencia de género. imaginario femenino.



## 1. INTRODUÇÃO

Edyr Augusto Proença, natural de Belém, no Pará, é um escritor e jornalista brasileiro, nascido em 1954. O autor tem obras traduzidas para diferentes idiomas. À presente data, escreveu os seguintes romances: *Os éguas* (1998), *Moscow* (2001), *Casa de Caba* (2004), *Um sol para cada um* (2008), *Selva concreta* (2014), *Pssica* (2015) e *Belhell* (2020). Em 2015, foi agraciado com o Prémio Caméléon, em Lyon, na França.

A produção romanesca do autor tende a interessar-se pelos dramas de grupos e centros urbanos periféricos da Amazónia. Em 2025, a plataforma Netflix apresentou, precisamente, uma adaptação audiovisual da trama *Pssica*.

Alicerçado na teoria literária e no plano crítico da intermedia, o presente exercício convoca as duas encenações, a literária e a fílmica, com diferentes objetivos nucleares: (i) analisar o modo como a violência sobre a mulher é representada; (ii) situar e contextualizar a violência de género num quadro social e antropológico; (iii) contribuir para a construção de teoria literária sobre estéticas representativas da violência de género.

## 2. SOBRE A ADAPTAÇÃO DE *PSSICA* PARA A TELEVISÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A série televisiva *Pssica* conta, na sua direção, com a colaboração de Quico Meirelles e de Fernando Meirelles. A Gazeta do Povo escreve: “o roteiro foi desenvolvido por Bráulio Mantovani (também roteirista de Cidade de Deus), Fernando Garrido e Stephanie Degreas, tendo por eixo uma trama que entrelaça as histórias de três personagens centrais cujas vidas se cruzam: Janalice, uma adolescente vítima de uma rede de tráfico humano; Preá, o

filho de um líder de um gangue de criminosos fluviais; e Mariangel, uma mãe impulsionada por uma vingança implacável após a morte de sua família”<sup>i</sup>.

Inspirada na obra literária *Pssica*, a série corporiza, conforme se antevê, um diálogo entre diferentes meios, numa força intersemiótica, operando-se trocas entre dois sistemas sígnicos distintos e, inclusivamente, autónomos<sup>ii</sup>. Porque série e livro partilham do mesmo título e porque o espectador acede a referências explícitas e referenciais ao romance (“baseado no romance de...”), é legítimo aceitar que ambos os objetos culturais apelam a prototípicos traços de tradução: “a tradução seria definida como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura” (Diniz, 2005, p. 19).

No entanto, aqui reside um primeiro jogo: a fina fímbria que tem que ver com a autonomia da representação. Isto é, o caminho negocial entre a inspiração pelo texto e a criação singular e autónoma dum outro universo. Assim, por um lado, importa ressaltar a lição de Cardoso que sublinha a necessidade de se salvaguardar a especificidade da representação, reprimindo a ideia de que uma materialização se sobrepõe à outra em termos de qualidade e de valoração:

**Por estarmos ante linguagens diferentes, a relação** entre Literatura e Cinema deve ser vista como uma rede na qual os textos se comunicam entre si e ainda com os outros. Gerard Genette, depois Laurent Jenny e, mais recentemente, Yanick Mouren, refletindo sobre os conceitos de intertextualidade, explicam as relações dialógicas entre dois ou mais textos autónomos. Em que um não depende do outro para existir. Nunca devemos propor critérios de comparação adotando aspectos valorativos. Nem o texto de origem nem o de chegada, no trânsito intersemiótico, é melhor ou pior, se comparados um ao outro. São diferentes. Para analisá-los, devemos propor critérios específicos e adequados à linguagem em que se estruturam. (Cardoso, 2011, p. 6).

Por outro lado, é inegável que um grande afastamento entre a versão fílmica e a narrativa textual original poderá fazer com que o espectador sinta que o texto original foi violentado e, desta forma, o filme não lhe suscita respostas emocionais que lembrem ou evoquem o texto-fonte (McFarlane, 1996).

No caso de *Pssica*, – promovendo-se, agora, um diálogo de aproximação interartes –, há, de facto, particularidades que abeiram as duas encenações: a literária e a fílmica. Desde logo, o romance exhibe uma construção estética e temática propícia a uma representação cinematográfica. Num plano macro, isto é, tematicamente, Belo et al. (2022) entendem a narrativa de *Pssica* como romance policial por apresentar algumas peculiaridades: a premissa de ter ocorrido um crime e a de haver um detetive para realizar uma investigação, a fim de solucionar o enigma e deter o criminoso (2022, s.p.)<sup>iii</sup>. Nesta lógica, é legítimo supor que a série tem as condições de receção adequadas, pois, qualquer catálogo das principais plataformas de *streaming* permite perceber que o público acolhe favoravelmente produções ambientadas em cenários de crime, de mistério e de suspense.

Num plano mais restrito, no que tange o estilo da escrita, a técnica compositiva abeira toda a narrativa das fórmulas do neorrealismo luso e brasileiro. Fala-se, primeiramente, de uma economia de linguagem, de uma redação crua que surge inteiramente centrada no verbo e que possui uma força vertiginosa, totalmente impelida para uma ação despida de informação acessória. Implicitamente, este tipo de redação prevê um narrador que não esclarece situações periféricas nem contribui, amplamente, para o desenho dos espaços interiores das personagens.

Dito de outro modo, o relato concorre para uma sequência fílmica repleta de ação, favorecendo a paisagem exterior em detrimento do universo interno das personagens<sup>iv</sup>. De certo modo, esta particularidade esbate a distância entre as duas materialidades, a palavra e a imagem, na construção de um

artefacto cultural<sup>v</sup>. Ao prescindir de uma elaboração profunda do espaço interior das personagens, o narrador consubstancia-se, mormente, como uma entidade focada nos aspetos externos e visíveis da personagem, seja no seu comportamento, seja na sua aparência, seja na sua ação. No fundo, um enfoque nos aspetos sensoriais igualmente acessíveis por meio dos fotogramas que, holisticamente, compõem o filme.

A observação destas particularidades compositivas e temáticas, centradas no lado de fora, naquilo que se faz mais visível, não equivale a dizer-se que tanto a película quanto a narrativa se eximam do exercício intelectual e crítico. Aliás, o neorealismo surge como movimento engajado e reflexivo, inserido no seu próprio tempo e com possibilidades de criação de diálogos disruptivos<sup>vi</sup> para com um público atual, social e historicamente localizado e que recebe o artefacto cultural (Custódio, 2017). Inevitavelmente, as duas materializações requererão, tal como em qualquer código cultural, um diálogo com a comunidade que as recebe e que as deve criticar.

### **3. SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA SOBRE A MULHER**

O título exhibe força temática ao evocar uma expressão popular do Pará, “pssica”, que significa azar ou maldição. Ainda que o leitor seja desconhecedor da língua e deste lugar periférico, as próprias personagens esclarecem sobre a aceção do dito de mau agouro: “Dói, ainda. Eu te roguei uma praga, Portuga. Uma pssica pra vocês não serem felizes. Pra ela voltar pra mim” (Augusto, 2015, p. 35).

Este jogo simbólico, operado à boleia da palavra “pssica”, apresenta dois níveis de leitura. O primeiro, mais imediato, imbui-se numa estratégia universal, na qual o autor dá uma pista inicial para que o leitor da obra suspeite que a trama irá apresentar uma personagem malfadada, sem sorte.

Um segundo nível opera no miolo da narrativa e é mais subtil. Neste, a expressão surge interrompida: “psssh” (p. 5). A coordenada de leitura serve como prenúncio para a desgraça que se abaterá sobre a personagem. É um recurso que não passou despercebido aos criadores da série televisiva e que foi mimetizado no discurso audiovisual.

De facto, na série televisiva, o som ‘psss’ surge como separador de cenas densas e com impacto negativo na vida da adolescente. A este, também surge associada uma diferente cromia que enfatiza o separador.

Efetivamente, a expressão “psssh” surge na moldura inicial do livro e precede, conforme se fez ver, a primeira violação sexual sofrida pela jovem: “A casa em silêncio. Deita no sofá. O sono demora. Um susto. Uma respiração... Psssh. Cala a boca. A tia. Tia porra nenhuma, sussurra. A casa é minha. Tu tem de pagar pra ficar, tá? Calma. Calada. Vai pegar porrada e ainda digo que tirou onda comigo. Calada. Isso. Janalice morde a almofada. Acaba e vai.” (Augusto, 2015, p. 5). Ainda que a narração se assuma curta e direta, ela tem a extensão necessária para veicular duas linhas de interpretação nucleares: explicitamente, a ideia do homem como centro de poder financeiro e relacional; implicitamente, a crença de que o vídeo vazado é decisor do traço comportamental feminino. Isto é, doravante terá que se comportar como prostituta.

Em sentido lato, existe uma dimensão operacional que alude à crença da legitimação da violência. Com efeito, ambientes familiares e contextos sociais onde predomine a violência tendem a gerar, eles mesmos, indivíduos que assumem a violência como modo legítimo de resolver conflitos, sendo este tipo de assunção mais frequente no género masculino (Lichter & McCloskey, 2004; Caridade, 2008).

É inevitável perceber, logo no primeiro capítulo, o ascendente da construção da figura do homem como entidade que arruína o destino da mulher,

evocando precisamente a dimensão masculina da violência. Numa primeira instância, o pai espanca a filha e decide o envio da menina para casa da tia. Num segundo momento, o tio começa a apoderar-se sexualmente da sobrinha, fazendo com que a mesma se sinta desprotegida em casa, precipitando as constantes saídas para a rua e a consequente exposição a grupos e a comportamentos de risco, externos à morada.

Há, neste particular, uma evidente prova do que Azevedo *et al.* afirmam: “the most common form of violence against women is perpetrated by an intimate partner or family member of the male sex” (2025, p.2)<sup>vii</sup>. É igualmente grave e flagrante que, em estudos realizados em 2023, no Brasil, uma em cada cinco mulheres sofreu violência doméstica nos últimos doze meses (Vasconcelos, 2025).

Ante o exposto, a narrativa absorve como que uma psique brasileira, um estado de coisas que acolhe uma sequencialidade de violências masculinas sobre a mulher e que permite aferir a ideia de que as figuras masculinas agem numa lógica de dominação patriarcal na qual a mulher surge como um sujeito social submetido ao homem, ao seu controlo e vontade (Santos & Izumino, 2005; Pinto, 2014). Autiello escreve o seguinte:

**Tal dinamismo tornou suscetível o lugar da mulher** na Amazônia, pois engendrou uma sociedade patriarcal e permissiva à exploração da mulher e ao mercado do sexo, contexto da origem do crime recorrente do tráfico de meninas e mulheres, no qual (ainda hoje) aliciadores e traficantes prosperam diante de graves problemas econômicos das famílias, das desigualdades e vulnerabilidades de gênero que marcam profundamente as trajetórias do feminino amazônico (Autiello, 2020, p. 46).

Ana Paula Araújo, na sua obra *Abuso: a cultura do estupro no Brasil*, aborda, precisamente, a temática da violação no seio familiar, destacando que parte destes crimes se tornam “cifra negra”: a gíria policial para designar todos os casos que se sabem existir, mas que nunca vão avante por falta de provas

ou, mesmo, de denúncia. Em muitas situações existe a conivência dos familiares (Araújo, 2020). Em *Pssica*, pode ler-se: “O nome é Tião, mas o apelido é esse. Comia a filha todos os dias, e a mulher sabia! Ora, qual é o problema? A pequena foi se queixar pro bispo” (Augusto, 2015, p. 22).

Paralelamente, urge tornar evidente, no panorama geral de violência, um ascendente da crueldade sexual, tanto no romance como na série de televisão. Atente-se que a legitimação deste tipo de violação alberga a crença de que a jovem deve cumprir a satisfação sexual do violador, pois a rapariga havia tido um comportamento “pornográfico” com o namorado. Dito de outra forma, tinha filmado o ato com o companheiro e o vídeo havia sido tornado público e consumido por diferentes homens, até chegar, no caso da série televisiva, ao pai. Curiosamente, quando inserido no seu grupo de pares, o pai mostra-se agradado e excitado com o comportamento da menina exibida na tela. O comportamento mantém-se até perceber que a menina é, em verdade, a sua filha. Os restantes amigos não compreendem quando o progenitor, sem causa aparente, passa a reprimir o visionamento do vídeo<sup>viii</sup>.

É pertinente, neste âmbito, recordar a lição de Despentes (2016), no seu Teoria King Kong e que alude, entre outros, à relação da pornografia com a constituição da masculinidade: “todos [os homens entrevistados] contam ter descoberto o pornô antes da idade mínima legalmente estabelecida. Nessa fatia de população pesquisada, nenhum dos homens declarou ter ficado envergonhado com isso. Pelo contrário, a descoberta do material pornográfico se associa a uma lembrança agradável, constitutiva da masculinidade de diversas maneiras” (Despentes, 2016, p. 76).

Tanto a sequência fílmica como a narrativa dão a conhecer uma ignorância operacional face à noção de consentimento, de espaço privado e de preservação do corpo – aspetos tão inexistentes nos filmes pornográficos. Paralelamente, é inegável a existência de ecos de um patriarcado alheio de

culpa: “Para as massas, se a mulher é cuidadosa e não se desvia das regras comportamentais do seio social, certamente terá menores chances de se tornar vítima de violência sexual. Implica dizer que, para o senso comum, normalmente a mulher só é estuprada se der algum motivo, o qual geralmente está imbricado com sua moral sexual (Lima, 2012, p. 17). Não é descabido notar que, perante o vídeo do felação, a sociedade apenas condena a menina. Dito de outra forma, é a rapariga quem tem que abandonar o lar e quem fica sujeita ao vexame público: “Mas, tu sabes, essas meninas de hoje em dia” (Augusto, 2015, p. 11).

É passível de se estabelecer um paralelo com outra encenação fílmica, deste mesmo ano de 2025, da mesma plataforma de *streaming*: a *Netflix*. Fala-se de *Mrs. Playmen*, a série que representa a vida de Adelina Tattilo, editora de uma revista erótica italiana equiparada à americana *Playboy* de Hugh Hefner. Na série, uma modelo de uma pequena vila italiana é violada após os rapazes a terem visto nua, na revista. Segundo o violador, o comportamento da modelo permitia-lhe o abuso sexual. Após queixa na polícia, a família do transgressor oferece um dote compensatório, um “reparo matrimonial” que consistia no casamento entre a vítima e o violador, de forma a restituir a honra perdida da mulher.

Massuchetto (2021), ao perspetivar o panorama de crimes de género na Europa, destaca, precisamente, o afirmado: “Às mulheres vitimadas, a ocorrência de um estupro era um fator de quebra de posição social (...). Assim (...) os interesses se cruzavam: de um lado o desejo de controle de uniões constituídas de modo alheio à ordem social e, de outro, o desejo de restauração da honra, após uma situação de violação e humilhação em que

socialmente a culpabilização recaía sobre a mulher” (Massuchetto, 2021, p. 5).

Retomando o contexto brasileiro, recorde-se, sobre este assunto, o capítulo “O que diz a Lei” de Ana Paula Araújo que denuncia o modo como a lei brasileira incorpora o machismo, o patriarcado e permite a fácil desculpabilização do ato de violação, sendo o principal motivo, a ausência de uma definição clara e operacional de estupro<sup>ix</sup>. Curiosamente, em nenhum momento a violação é associada a duas questões que, frequentemente, surgem em estudos sobre o estupro. A primeira diz respeito às preocupações e ânsias presentes na Antiguidade Grega e que tinham que ver com a manutenção da legitimidade dos laços de sangue e do nome: “this anxiety, which for the most part focused not upon the identity of a child’s father, but upon the status of its mother and the question of whether she was competent to bear a legitimate child in view of her origin or in view of the nature of her relationship with the child’s father” (Ogden, 2002, p. 25).

Perante o que se tem vindo a explicar, verifica-se a total ausência da proteção familiar e a “erosão” das paredes de casa da tia expõe Janalice, ainda mais, a ambientes de droga, de promiscuidade e de ruína humana:

**Não tenho dinheiro. Dionete sai na frente. Oferece.** Alguém dá um dinheiro. Pronto. Agora vamos. Entram na Riachuelo. Vai direto a um homem grisalho. Dá o dinheiro. Um beijo na boca. Abraça e apalpa sua bunda, ali, na frente de todos. Dionete estende a mão. Ele entrega umas bolinhas em plástico preto. Janalice olha em volta para homens e mulheres magros, roupas imundas, olhos vidrados (Augusto, 2015, p. 6).

De modo algo expectável, dá-se uma segunda degradação da personagem e Janalice experimenta drogas: “Fuma. Quer? Ah, deixa de ser assim. Só um pouquinho. Janalice prova. Tonta. Delícia. Puxa de novo” (p. 6). Após perder o controlo sobre as suas ações, a jovem fica completamente exposta:

**Dionete agora está deitada sobre o pênis do**

namorado. Janalice fica olhando. O namorado pede que ela chegue mais. Ele toca em seus seios durinhos. Agora é Dionete quem lhe toca a vagina. Não sabe o que fazer. A droga a deixou meio aérea. O velho suga seus seios. Dionete a empurra para ele, que a penetra. Por trás, Dionete mexe em seu ânus e Janalice se deixa levar pelo sexo (Augusto, 2015, p. 6).

De modo vertiginoso, Augusto coloca Janalice numa espiral negativa rumo a um inferno em vida, ainda que, a espaços, existam situações ambivalentes e de alguma paradoxalidade.

É disso exemplo o sentimento perante o seu agressor e que é descrito de modo diametralmente oposto: i) “Janalice pulou da cama. Tentou esconder-se no banheiro. Não tinha porta. Aquele homem foi chegando lentamente. Senhor do lugar. Encolheu-se junto a uma parede. Gritou nome de santos. Dos pais. Ele a levantou, chorando. Aquele cheiro, nunca mais esqueceria. E tinha muita força. Deitou-a no chão e a possuiu violentamente. Serviu-se à vontade. Janalice sentiu dor, humilhação, impotência. Tentou resistir.” (Augusto, 2015, p. 13); e, numa segunda moldura, pode ler-se: “irou seu corpo de barriga para baixo. Subiu e meteu a boca em seu ânus. Jane não sabia mais o que fazia. Bloqueava qualquer sensação. Mesmo as contrações de prazer que sentia, involuntárias. Massagem nas costas. Na nuca, deixou escapar um gemido (...). Agora misturava asco e prazer” (idem, p. 13). E servem, ainda, como exemplo, todas as situações nas quais a personagem colhe benefícios no alojamento, no tratamento e, mesmo, joias.

A movimentação de Janalice por rotas de crime brasileiras e internacionais serve para expor os crimes, em si, mas, também, para tornar palpável outros preconceitos e estereótipos operacionais radicados no género<sup>x</sup> e na cor de pele. Tais preconceitos geram comportamentos distintos.

No que tange a questão racial, é pertinente relembrar que, na série televisiva, a menina é raptada porque um político corrompido se sente entediado com a

presente “oferta” de mulheres daquele espaço de prazer e clama por algo diferente. Aliás, na narrativa, pode ler-se algo semelhante: “Essa região não tem lei. Aqui mesmo, em Melgaço, Portel, Breves, há boates, todas com quartos, quatinhos, só espacio para una cama. As meninas são vendidas. E ainda há pais que vendem sus hijas porque estão com fome. Vendem por quinhentos reais, no meio de la calle. Tem niños se vendendo por três reais à vista de todos, nada escondido. Sabe o que es pior? Prefeito, vereadores, empresários, formam una quadrilha. Pagam alto para deflorar as virgens!” (Augusto, 2015, p. 20). Assim, retomando, desde logo a pele branca da personagem principal é um chamariz.

Torna-se evidente, ao longo da narrativa, que o leitor é forçado a notar a existência de uma valorização extrínseca da cor de pele de Janalice, assim como das suas características incomuns: “um colar de pérolas. Para mim? Sim, branquinha” (Augusto, 2015, p. 14); “branquinha, certinha, com seios grandes e uma boceta raspadinha, era o grande troféu da noite (...) façam seus lances” (Augusto, 2015, p. 29); “Préa estava em choque. Mulher assim, só mesmo nas revistas e nos filmes pornôs. E agora estava na sua frente. Um rosto angelical, cabelos louros, corpo branquinho e aqueles seios!” (idem).

O retrato físico de Janalice opera numa zona cinzenta. Paradoxalmente, é a beleza branca dela que, ao jeito de uma Vénus de Milo, alimenta o primitivo desejo masculino e aguça uma fome de posse que é permitida, transversalmente, pela prostituição e pelo tráfico humano. Escrito de outro modo, é a própria beleza que a atrai para este submundo criminal. Por outro lado, a singularidade da sua beleza também lhe permite chegar a um “mercado de luxo”, a um nicho que, em teoria, lhe serve melhor e a protege. Porém, e mais digno de relevo, são as suas características distintas das outras mulheres que permitem, aos políciais e a todos os interessados, ter

pistas muito mais concretas sobre o seu paradeiro, concorrendo para uma eventual libertação.

Não deixa de ser curiosa uma última observação: o rapto de uma menina branca e loura é o único crime ao qual se tenta dar solução na trama. Todas as outras violações, incestos, assassinatos e crimes correlatos são branqueados.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Indubitavelmente, o romance de Augusto contribui para debates contemporâneos sobre o flagelo da violência de gênero e, muito concretamente, para dar visibilidade aos dramas experienciados por comunidades residentes em contextos sociais demasiado desfavorecidos e periféricos, conforme é do seu estilo e da sua opção estética. Fala-se, aqui, do enfoque em cenários de ampla degradação moral e social e onde se concretizam as piores atrocidades humanas.

O romance de Augusto e a série televisiva possuem um hiato de dez anos e, é de crer, que a sua revisitação muito tenha que ver com a atenção mediática conferida à sua encenação fílmica e ao próprio poder que as plataformas de *stream* vão manifestando para agregar públicos.

Tanto a obra como a série televisiva lucram com a sinergia. Favorecidos por um diálogo entre artes, permitem, conforme se viu, a complexidade estética e a constituição de um espaço de reflexão sobre o tema. Neste sentido, é inegável que tanto a Literatura quanto o Cinema se afirmam como instrumentos de denúncia e de possível transformação. É também inegável que, apesar da sinergia, ambos se constituem como objetos autónomos, sendo disso prova, algumas dissemelhanças pontuais como o gênero das personagens e alterações no roteiro. São opções estéticas e de encenação

que relembram que “o receptor [implicado] não é um ser dissociado do contexto. Hoje, já não é possível mais ler poesia, conto, novela ou romance, quando transmutados para os meios audiovisuais, sem levar em consideração as interferências que incidem sobre o processo de recepção, quer quanto às equivalências, associações, inferências, quer quanto às adulterações, mutilações, distorções que os textos sofrem no trânsito intersemiótico” (Cardoso, 2011, p. 3).

O que é comum é, sobretudo, a constituição destes espaços como não-lugares. De facto, Belém, pelas possibilidades combinadas de violências e de invisibilidades sociais, torna-se um não-lugar para grande parte das personagens. Isto é, verifica-se a impossibilidade de o espaço se constituir como lugar identitário, relacional ou histórico concorrendo para a disforia, para a invisibilidade e para o branqueamento final da personagem (Augé, 2012; d’Alte, 2022, 2024).

Cabe ao leitor ou espectador, o compadrio ou a crítica, sendo oportuno relembrar a já existência de inúmeros estudos sobre a condição da mulher nestes contextos e as demasiadas evidências recolhidas sobre o sofrimento feminino. Despida a invisibilidade dos fenómenos, resta à sociedade responder à denúncia artística do flagelo.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. Não lugares. Campinas: Papirus. Autiello, S. M. Da casa ao macrobordel: o remanescente colonial da escravidão e os necro(negócios) gore do Brasil contemporâneo, no romance *Pssica*. Tintas. **Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, v. 9, 2012, p. 45-58.

AZEVEDO, L.; OLIVEIRA, N. & OLIVEIRA, R.. Reports, excess risk and spatial distribution of domestic violence against women, Brazil, 2015-2020. **RESS**, Revista do SUS, v. 34, 2025, p. 2-16.

ARAÚJO, A. P. **Abuso: a cultura do estupro no Brasil**. Rio de Janeiro: Globo livros, 2020.

CARDOSO, J. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. **Revista Literatura em debate**, v. 5, n. 8, 2011, p. 1-15.

CARIDADE, S. **Violência nas relações de intimidade**: Comportamentos e atitudes dos jovens. Universidade do Minho: Braga, 2008.

BELO, G.; AMORIM, L.; OLIVEIRA, L; AMORIM, T. & MOREIRA, W. **A representação da criminalidade na narrativa de Pssica de Edyr Augusto**. Conedu – VII Congresso Nacional de Educação, 2022.

CUSTÓDIO, M. Neorealismo e o anúncio da palavra-ação. **Diadorim**, v. 19, n. 1, pp. 84-91, 2017.

D'ALTE, P. **A poesia macaense de José dos Santos Ferreira**. In: Moraes, C.; Ling, S. & Han Y. (eds.). Sentimentos orientais na literatura de Macau em língua portuguesa: arte e poesia (7-28). Universidade de Aveiro: UA editora, 2022.

D'ALTE. P. **Imagótipos femininos nas literaturas em português a Oriente**. Macau: Casa de Portugal, 2024.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

JAKOBSON, R. **Essais de linguistique générale**. Paris: Éditions de Minuit, 1963.

JUNIOR, V. V. Transgressões do corpo: sexo e violência na Amazônia. **Revista Estação literária**, Londrina, v. 18, pp. 230-232, 2017.

LICHTER, E.L.,; MCCLOSKEY, L.A. The effects of childhood exposure to marital violence on adolescent gender-role beliefs and dating violence. **Psychology of Women Quarterly**, v. 28, pp. 344-357, 2004.

LIMA, M. T. C. **O estupro enquanto crime de gênero e suas implicações na prática jurídica**. 2012. Monografia (Graduação em Direito)-Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2012.

MASSUCHETTO, V. C. História, delito e relações de gênero: um panorama sobre o delito de estupro na Europa. **Cadernos Pagu**, v. 61, pp. 1-7, 2021.

MCFARLANE, B. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

OGDEN, D. **Rape, adultery and protection of bloodlines in classical Athens**. In Pierce, S. (ed.). *Rape in Antiquity*. Wales: The classical press of Wales, 2002.

REIS, C. **O discurso ideológico do Neo-Realismo Português**. Coimbra: Almedina, 1983.

VASCONCELOS, N., GOMES, C. S.; SOUZA, J. B.; ANDRADE, F. M.; BERNAL, R. T.; MACHADO, E.L.; RIBEIRO, A. P. & MALTA, D. B. Who are the adult women exposed to violence in Brazil? **Revista de saúde pública**, v. 59, n. 8, pp. 1-15, 2025.

---

**Notas:**

<sup>i</sup> A notícia pode ser acedida em: <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/faroeste-amazonico-pssica-faz-sucesso-netflix-gambiarra-estatal/> [consultado a 21 de outubro de 2025].

<sup>ii</sup> Numa primeira instância, verifica-se um certo sentido unidirecional previsto por Jakobson, produzindo-se uma transferência do código literário para o universo do cinema (Jakobson, 1963).

<sup>iii</sup> Do ponto de vista comercial, também se justifica o interesse. De facto, qualquer cinéfilo perceberá que os anos de 2024 e 2025 têm sido particularmente pródigos no lançamento de séries relacionadas com a inteligência artificial e, para o caso concreto, com assuntos relacionados com a violência, variados crimes e assassinos em série.

<sup>iv</sup> É interessante notar a rutura da visão Amazónica como lugar de verde exotismo. Antes a narrativa centra-se na criminalidade, descentrando o lugar-comum da Amazónia como lugar de beleza natural.

<sup>v</sup> Segundo Diniz, “cinema e literatura têm, entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensórios, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como a música e imagem visual. Porém, o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema” (Diniz, 2005, p. 21).

<sup>vi</sup> Carlos Reis refere: “O Neo-realismo não procura dar só a realidade, mas também transformá-la” (1983, p. 41).

<sup>vii</sup> O estudo de Azevedo, Oliveira e Oliveira (2025) cinge-se aos casos reportados de violência doméstica sobre mulheres, no Brasil, no período compreendido entre 2015 e 2020.

<sup>viii</sup> O comportamento masculino contrasta com a atitude feminina da professora: “A professora

põe a mão na boca. Sai. O que tem no celular? Janelice assiste a uma cena de felação que ela protagoniza, junto a seu namorado, Fenque, com direito a closes de sua genitália, a pedido dele” (Augusto, 2015, p. 5).

<sup>ix</sup> De modo a evitar-se um excesso de recortes, cinge-se a exemplificação a três casos: i) “nos Códigos Penais Brasileiros de 1830, 1890 e 1940, o estupro era considerado um crime relativo aos costumes, ou seja, que atentava contra os valores da sociedade, e não contra a pessoa. A vítima em si era tão julgada quanto o delito” (Araújo, 2020, p. 275); ii) “Em 1890, a pena para estupro de uma prostituta era menor que a que havia para o estupro da chamada “mulher honesta”, e se o estupro se casasse com a vítima, estava tudo certo” (idem, p. 276); iii) Foi em 2009 que o Brasil ganhou uma lei mais clara e mais abrangente para reger o crime de estupro. O artigo 213 do Código Penal Brasileiro define atualmente o crime de estupro como “constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso”, com pena de seis a dez anos de prisão. Explicando melhor os termos utilizados no texto jurídico, “conjunção carnal” é a penetração vaginal em si, por um homem usando o pênis. Já o “ato libidinoso” engloba outros tipos de abuso, desde a penetração com objetos até o sexo anal forçado. Nada disso era enquadrado como estupro pela lei antiga, que considerava esses atos apenas como “atentado violento ao pudor”, o hoje extinto artigo 214 (ibidem).

<sup>x</sup> Conforme se tem vindo a desenhar, todo o livro se consubstancia exemplo sobre a violência de gênero. Porém, pode lembrar-se o episódio no qual os ratos-d’água sobem a bordo e começam a sua atividade: Depois de separarem mulheres para um lado e homens para o outro, “Mael gostou de uma mulher que estava com o marido. Quer morrer? Não te mexe. Vê como se fode uma boceta! Seu merda! Vem cá, caralho! Rasgou a roupa da mulher. Empurrou-a de cara na parede. Ela chorava. Meu pau vai te fazer parar de chorar. Meteu de uma vez. O marido lagrimava de raiva. Ele se serviu. Ela aguentou calada. Os olhos no marido. Porra, caralho. Égua da mulher escrota! Os outros riam” (Augusto, 2015, p. 15).

## **SOBRE O AUTOR:**

### **Pedro d’Alte**

Pós-doutor em Estudos Portugueses, na Universidade Aberta, em Portugal, onde desenvolveu o tema da representação feminina nas literaturas em português, a Oriente. Colabora com a Universidade Politécnica de Macau. É investigador no Centro de Estudos Globais, da Universidade Aberta, Portugal.

ORCID: 0000-0001-7264-9106.

E-mail: [pedrodalte@outlook.pt](mailto:pedrodalte@outlook.pt)

**Artigo recebido em:** 13 mar. 2026. | **Artigo aprovado em:** 25 maio 2026.