

Representações da Agência Feminina na Ficção de Julian Barnes

Ricardo Nuno Albuquerque Leite Oliveira

Tese de Doutoramento em Literaturas e Culturas Modernas

Julho 2026

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Literaturas e Culturas Modernas, realizada sob a orientação científica do
Professor Associado com Agregação Rogério Miguel Puga

Aos meus pais,

a quem tanto deve ter custado durante 5 anos não poderem perguntar: “Como vai a Tese?”

AGRADECIMENTOS

À Olga e à Leonor.

À Ruth e à Rita.

Ao José. À Sofia, à Florbela e à Isabel. Ao Pedro. À Sara e à Carla. À Lia. À Mariana e à Jéssica.
Ao Ricardo. À Mafalda.

Ao Coronel Carlos Gomes e ao Major Pinto.

À Professora Teresa Pinto Coelho, em quem este percurso encontrou o seu início e sem a qual este trabalho não teria sido possível.

E ao Professor Rogério, pela orientação rigorosa, pela generosidade e pela paciência que ultrapassaram o papel formal de orientador.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação da agência e condição femininas nos romances *Metroland* (1980), *Before She Met Me* (1982), *Staring at the Sun* (1986), *Talking it Over* (1991), *The Sense of an Ending* (2011) e *Elizabeth Finch* (2022), de Julian Barnes, verificando de que modo o *corpus* selecionado ficciona, de forma realista, e questiona os constrangimentos que a sociedade patriarcal impõe quer às mulheres, quer também aos homens. Estudiosas como Judith Butler, Elaine Showalter, Naila Kabeer, Lois McNay, bell hooks e Kimberle Crenshaw, entre outras, analisaram quer a luta constante da mulher para conquistar cada vez mais agência no seio das suas comunidades, quer a forma como a mulher, apesar da evolução na sua condição de agente, vê a sua voz e atividade serem silenciadas. Utilizando conceitos sobretudo dos *Gender Studies* e dos *Women's Studies*, nomeadamente os de agência feminina e empoderamento, sinónimo cada vez mais comum de capacitação, a nossa análise das obras de Julian Barnes abordará temas como os papéis sociais da mulher, feminilidade, (in)visibilidade da mulher e o seu poder informal, estabelecendo pontos de contacto entre os referidos romances do autor. Assim, pretende-se identificar não apenas as manifestações de resistência e afirmação das personagens, mas também as barreiras sociais, culturais e históricas que determinam e condicionam as suas ações e escolhas, revelando o conflito sentido pela mulher entre ceder às normas sociais para se integrar e evitar conflitos, e a luta para se libertar dessas imposições e afirmar a sua autonomia.

PALAVRAS-CHAVE: Julian Barnes, romance, agência feminina, empoderamento, poder informal, feminilidade, masculinidade.

ABSTRACT

This thesis analyses both the representation of female agency and condition in the novels *Metroland* (1980), *Before She Met Me* (1982), *Staring at the Sun* (1986), *Talking it Over* (1991), *The Sense of an Ending* (2011) and *Elizabeth Finch* (2022), by Julian Barnes, and how the author's writing realistically fictionalises and questions the constraints imposed on women and men by patriarchal society. Authors such as Judith Butler, Elaine Showalter, Naila Kabeer, Lois McNay, bell hooks and Kimberle Crenshaw, among others, have analysed women's constant struggle to conquer an increasing agency within their communities, as well as how women, despite the evolution in their status as agents, have seen their voices and activity silenced. Using concepts mainly from Gender Studies and Women's Studies, especially those of female agency or empowerment, our analysis of Julian Barnes' works will address themes such as women's social roles, femininity, women's (in)visibility and their informal power, establishing points of contact between the author's novels. Thus, the aim of this work is to identify not only the manifestations of resistance and affirmation of the female characters, but also the social, cultural, and historical barriers that determine and constrain their actions and choices, revealing the conflict between conforming to social norms to fit in and avoid conflict, and the struggle to break free from these impositions to assert their autonomy.

KEYWORDS: Julian Barnes, novel, female agency, empowerment, informal power, femininity, masculinity.

Índice

Introdução.....	1
1. Enquadramento Teórico: Para uma Definição de Agência Feminina	21
2. Agência e Empoderamento na Ficção Realista de Julian Barnes.....	38
3. <i>Mater Familias</i>	73
4. O Corpo	96
4.1 O corpo feminino percecionado pelo olhar masculino.....	103
4.2 A beleza como performance	112
4.3 Corpos em resistência - a subversão das normas de feminilidade.....	116
4.4 Corpos em transformação: envelhecimento e redefinição	123
5. Agência Feminina e Sexualidade	128
5.1 Resistência silenciosa	133
5.2 Negociação consciente.....	143
5.3 Rutura e afirmação	147
5.4 Subversão e controlo.....	151
6. A Agência da Mulher Prostituída.....	156
6.1 Discurso masculino sobre prostituição sem voz feminina	160
6.2 Intimidade fabricada e objetificação profissionalizada	167
6.3 Moral sexual e silêncio feminino	169
7. Coragem e Sustentação da Agência	173
Conclusão.....	183
Bibliografia	192

Introdução

As décadas de 60 a 80 do século XX no Reino Unido foram marcadas por transformações profundas nas concepções de género, sexualidade e identidade. A revolução sexual e a segunda vaga do feminismo desafiaram normas tradicionais associadas à masculinidade e à feminilidade, ao mesmo tempo que crises económicas e tensões políticas alimentavam um discurso conservador centrado na defesa de um ‘modo de vida’ britânico supostamente em declínio (Kent, 1999, pp. 343-344). Esse ambiente de mudança social, que se prolongou pela década de 80, constitui o pano de fundo cultural em que Julian Barnes (n. 1946) publica os seus primeiros romances¹. Nesse período, a ficção britânica assume com frequência os traços do pós-modernismo, caracterizado pela fragmentação narrativa, pela multiplicidade de pontos de vista e pela irónica recusa de uma verdade única e linear (Hutcheon, 1988; McHale, 1987; Ceia 1998). Estas estratégias narrativas põem em causa a ideia de um narrador objetivo e sublinham que toda a representação, histórica ou ficcional, é filtrada por perspetivas individuais, subjetivas e condicionada por contextos sociais e culturais. Nos romances de Barnes, estas estratégias coexistem com uma atenção persistente às relações interpessoais, à experiência quotidiana e às tensões sociais concretas, mostrando como a memória, a identidade, a feminilidade e a masculinidade surgem como construções parciais, instáveis e sujeitas a revisão.

A representação da mulher na literatura não está isenta de preconceitos sociais que, consciente ou inconscientemente, espelham e perpetuam normas e expectativas culturais sobre o papel social da mulher² (Moi, 1985; Plain e Sellers, 2007). No

¹ As obras de Barnes publicadas no século XXI, nomeadamente *The Sense of an Ending* (2011), *Levels of Life* (2013) e *The Only Story* (2018), apresentam um tom mais sombrio e introspetivo do que os romances iniciais. Esta mudança decorre não apenas da escolha de narradores masculinos mais velhos (entre os 60 e os 70 anos), mas também da centralidade que estas narrativas atribuem às questões da memória, do arrependimento e da mortalidade, refletindo uma consciência mais aguda do fim da vida e das suas perdas (Chalupský, 2021).

² Em *Sexual Politics*, Millett (1970) analisa o modo como a literatura tem historicamente retratado as mulheres em papéis que servem para inspirar ou apoiar os protagonistas masculinos, reforçando assim as desigualdades de género. A autora argumenta que tais representações reduzem as mulheres a figuras passivas cuja função principal é facilitar o crescimento masculino, seja intelectual, emocional ou moral. Na leitura das obras de D.H. Lawrence, a autora destaca o facto de as personagens femininas serem retratadas em papéis subordinados, servindo de catalisadores para o desenvolvimento do protagonista masculino, “passivas, dóceis e ansiosas por servir as necessidades do homem” (Millett, 1970, p. 9, nossa tradução). Do mesmo modo, na obra de Henry Miller as mulheres são objetificadas e as suas complexidades são ofuscadas pela sua função como instrumentos para o prazer e

entanto, essa representação tornou-se uma questão crítica e até uma estratégia ativista (Rooney, 2006; Plain e Sellers, 2007) com a emergência da teoria e crítica literárias feministas, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, uma vez que as novas formas de retratar a mulher questionam o modo como eram até então caracterizadas em textos literários, principalmente por escritores masculinos (Gilbert e Gubar, 1979; Felski, 2003)

Embora a literatura feminista já existisse antes dos anos 50 do século XX, dois textos feministas influentes surgiram no início da segunda metade do século. Publicados com mais de uma década de intervalo, *Le Deuxième Sexe* (1949), de Simone de Beauvoir, e *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, são duas obras seminais no pensamento feminista contemporâneo. Em *Le Deuxième Sexe*, Beauvoir desconstrói a concepção tradicional da mulher como “o outro” em relação ao homem, contestando as narrativas históricas, biológicas e sociais que a caracterizavam como intrinsecamente inferior. Esta crítica profunda às estruturas patriarcais constitui um momento de rutura, ao colocar a sexualidade no centro da reflexão política, configurando um avanço radical na análise feminista (Moi, 2008, p. 209). *The Feminine Mystique* discutia, entre outras questões, o facto de muitas mulheres desejarem ser bem-sucedidas em áreas que não se restringissem apenas ao papel de mães ou trabalho doméstico, e pretenderem ter empregos como os homens ou frequentar o ensino superior. Esses estudos, ao denunciarem os constrangimentos impostos às mulheres e ao reivindicarem novas possibilidades de existência, contribuíram para a transformação do imaginário social sobre o papel da mulher, criando as condições para uma mudança significativa na forma como as personagens femininas passaram a ser representadas na ficção (Rosen, 2000; Dyhouse, 2016). Personagens que eram retratadas como figuras subordinadas, e surgiam apenas como auxílio à jornada ou ao desenvolvimento das personagens masculinas, ganharam progressivamente centralidade e complexidade. O aumento da consciência e aceitação dos direitos das mulheres e da igualdade de género ao longo dos séculos XX e XXI contribuiu para transformar a forma como as mulheres são representadas na literatura e no teatro, num processo de crescente visibilidade,

crescimento masculinos, por vezes destituídas de ação. Este modelo recorrente limita a agência e a densidade das personagens femininas, reproduzindo e legitimando formas de desvalorização das experiências das mulheres.

recuperação e valorização das experiências femininas (Showalter, 1977, 1990, 2009). No século XX, as protagonistas femininas passaram a ser representadas como sujeitos com agência e capacidade de decisão próprias, exercidas no interior de constrangimentos sociais, em contraste com representações anteriores em que essa autonomia surgia frequentemente limitada por estruturas de poder masculinas. A concepção de agência como prática exercida sob sanções culturais e desigualdades estruturais é desenvolvida por McNay (2000, p. 10). Esta transformação ocorre num contexto mais amplo de reconfiguração das condições sociais e políticas associadas às lutas feministas (Fraser, 2013, pp. 1-3). Quando as personagens femininas são capazes de agir e tomar as suas próprias decisões e influenciar os que as rodeiam, possuem agência.

Para aprofundar a noção de agência no contexto literário, importa compreender o conceito no âmbito da teoria feminista e dos estudos de género. A capacidade de ação autónoma e de influência - central para entender o papel das personagens femininas - remete para o conceito de agência tal como teorizado por McNay (2016), que define agência como a capacidade de um indivíduo agir de forma relativamente autónoma e intencional, distinguindo-se de comportamentos automáticos ou condicionados por forças externas. Esta abordagem associa agência a conceitos como autonomia, livre-arbítrio, escolha e consciência crítica. McNay salienta que um momento decisivo na teorização da agência feminina surge com a terceira vaga do feminismo³, e sublinha a necessidade de repensar a agência de modo a reconhecer formas negligenciadas ou invisibilizadas de agência feminina, sem regressar a modelos voluntaristas de autonomia soberana. Embora se possa relacionar agência

³ As diferentes vagas do feminismo ajudam a contextualizar os avanços e tensões no pensamento feminista contemporâneo. A primeira vaga, entre os séculos XIX e início do XX, focou-se no sufrágio feminino e nos direitos legais das mulheres, visando remover os obstáculos jurídicos à igualdade (Evans, 2015, pp. 1-7). A segunda vaga, entre as décadas de 60 e 80 do século XX, destacou a desigualdade sexual e a opressão na esfera privada, defendendo direitos como o aborto e a igualdade salarial, mas foi criticada por privilegiar as experiências de mulheres brancas de classe média, descurando as realidades de mulheres racializadas e de classes populares, o que motivou o surgimento de vozes feministas negras, indígenas e de cor, como Lorde e hooks, e o desenvolvimento de análises interseccionais, posteriormente sistematizadas por Crenshaw (Crenshaw, 1989; Lorde, 1984; hooks, 1984). A terceira vaga, iniciada nos anos 90 do mesmo século, acentuou e diversificou o debate em torno da interseccionalidade, incorporando a sexualidade afirmativa, o ecofeminismo, o transfeminismo e o feminismo pós-moderno, reunindo uma multiplicidade de posições, frequentemente divergentes (Gillis, Howie e Munford, 2007, pp. 1-5). A quarta vaga, geralmente situada a partir da década de 2010, é caracterizada pelo uso de tecnologias digitais e pelo ativismo online, mantendo o compromisso com a interseccionalidade e os direitos sexuais e reprodutivos, sendo frequentemente entendida como resposta à insuficiência política da vaga anterior (Evans, 2015, pp. 1-7).

com conceitos como livre-arbítrio ou autonomia, é também necessário recordar que a forma como as potencialidades da agência humana se manifestam varia de acordo com o contexto cultural em que o indivíduo se insere, uma vez que a capacidade de agir é sempre mediada pelas normas e relações de poder dominantes que moldam qualquer situação, comunidade ou cultura, e alguns indivíduos ou grupos podem manifestar mais agência do que outros (McNay, 2016, pp. 39-44). Discussões recentes sobre agência têm igualmente insistido na necessidade de compreender a ação como um fenómeno gradual e multifacetado, não limitado a formas plenamente deliberativas ou explicitamente verbalizadas de autonomia. Pacherie (2026, pp. 19-20, 37-38) sublinha que a agência pode manifestar-se através de diferentes graus de controlo, de orientação da ação para determinados objetivos e da capacidade de ajustar o comportamento às circunstâncias, mesmo quando não envolve formulações explícitas de intenção ou afirmações diretas de autonomia. Esta perspetiva torna-se particularmente relevante para a análise de personagens cuja intervenção ocorre através da gestão da disponibilidade, do controlo da informação, da redefinição silenciosa das condições da relação ou de formas discretas de resistência quotidiana.

A agência, enquanto conceito central neste trabalho, tem sido amplamente debatida, assumindo diferentes dimensões relevantes para a análise das personagens femininas na ficção de Barnes nos romances *Metroland* (1980), *Before She Met Me* (1982), *Staring at the Sun* (1986), *Talking it Over* (1991), *The Sense of an Ending* (2011) e *Elizabeth Finch* (2022). De acordo com Kabeer (1999), agência é a capacidade de definir objetivos e agir de acordo com eles, ultrapassando a ação observável ao englobar significado, motivação e propósito. A autora destaca ainda que a agência nem sempre é perceptível, podendo manifestar-se em contornos subtis, como nas interações domésticas em que figuras femininas podem deter poder de decisão. Kabeer distingue entre escolhas de primeira ordem, estruturantes do projeto de vida (casamento, maternidade, carreira), e escolhas de segunda ordem, inseridas nesse quadro e ligadas ao quotidiano (1999, p. 437). McDonough (2017) complementa esta visão ao conceptualizar a agência como um ato potencialmente transgressor, em que o sujeito privilegia aquilo que considera eticamente correto em detrimento de normas hegemónicas, assumindo o risco de sanções sociais (2017, p. 11). Já Bradford et al. (2008) concebem a agência como tridimensional, envolvendo escolha consciente, ação transformadora e responsabilização ética pelos atos

praticados (2008, p. 31). Como veremos, estas definições complementares permitem-nos abordar a agência feminina nas obras de Barnes considerando não apenas as decisões explícitas e visíveis das personagens, mas também as suas estratégias de resistência, as negociações silenciosas e os gestos de transgressão ética que reconfiguram simultaneamente a sua posição nos contextos sociais e o seu papel na narrativa que lhes dá forma. As teorias de agência enfatizam a capacidade de ação autónoma, mesmo em contextos restritivos, e essa é uma dinâmica que se materializa de forma singular nas personagens femininas de Barnes. Embora quase sempre secundárias na estrutura narrativa, as personagens femininas exercem um poder informal⁴ nos espaços de ambiguidade e negociação deixados pelas estruturas patriarcais⁵, convertendo a sua posição aparentemente periférica numa influência substantiva. A lucidez que demonstram, em contraste com a imaturidade dos protagonistas masculinos, permite ler a agência feminina como resistência quotidiana, em que o verdadeiro protagonismo ocorre não no centro do poder, mas nas suas

⁴ A noção de poder informal aproxima-se do que Scott (1990) descreve como formas de resistência que operam fora das esferas públicas e institucionalizadas. No âmbito dos estudos feministas, este conceito adquire particular relevância, dado que historicamente as mulheres foram excluídas dos espaços de poder formal, sendo forçadas a construir formas alternativas de agência e de influência no seio de sistemas patriarcais (Fraser, 1990, pp. 60-62). O ‘poder nas sombras’, embora não seja imediatamente visível ou reconhecido nos termos tradicionais do poder político ou económico, constitui uma dimensão crucial de empoderamento feminino, permitindo que as mulheres negociem, resistam ou subvertam as normas de género que as limitam (Kabeer, 1999, pp. 437–438). Trata-se de um poder que se manifesta em espaços privados, em redes de sociabilidade e em práticas discursivas, nas quais as mulheres constroem margens de manobra, ampliam a sua autonomia e influenciam decisões familiares, comunitárias ou relacionais (Batiwala, citado por Sciocco e Folcio, 2020, p. 8). A partir da perspetiva feminista, este tipo de poder informal pode ser entendido como uma forma de ‘agência relacional’, em que as mulheres utilizam os recursos disponíveis dentro das estruturas sociais existentes para maximizar o seu bem-estar, o das suas famílias ou comunidades, sem necessariamente desafiar de forma explícita a ordem patriarcal (Kandiyoti, 1988, pp. 274–275). O poder informal não deve ser entendido como mera aceitação da subordinação. Em Mahmood (2005, pp. 153–154, 157–158), práticas que aparentam conformidade podem constituir formas de ação, na medida em que a agência não se reduz à oposição explícita, mas inclui modos de agir moldados pelas próprias normas que estruturam o comportamento. Este poder, muitas vezes exercido através de práticas quotidianas e interações, é reconhecido como parte de um processo de empoderamento gradual, no qual o ‘poder interior’ se transforma em capacidade de negociação e influência. Assim, o poder informal é um elemento central para compreender como as mulheres constroem e exercem poder em contextos em que o acesso a posições formais lhes é negado ou condicionado por normas de género restritivas, servindo de alicerce para formas de resistência coletiva ou individual (Cornwall e Edwards, 2010, pp. 1–2, 5–8). Neste sentido, analisar o poder informal sob a lente feminista permite ampliar a compreensão do poder para além das arenas formais de decisão, evidenciando a sua presença nas práticas de resistência quotidiana e nas formas de negociação que as mulheres mobilizam para conquistar maior controlo sobre as suas vidas (Fraser, 1990, pp. 71-74; Scott, 1990).

⁵ Utilizamos o conceito ‘patriarcado’ cientes de que este não está apenas diretamente associado ao conceito de masculinidade, sendo “gender-complicated” (Claridge e Langland, 1990, p. 3) e “multivalente” (Erickson 23 e Allman, 1999, p. 22); pois nem sempre os poderosos são (apenas os) homens, nem as vítimas apenas mulheres, e toda a comunidade ajuda a elaborar esse construto.

margens, através das personagens femininas, da chamada sombra social, que se tornam, elas mesmas, 'protagonistas informais'.

A agência das personagens femininas de Barnes, que resistem à normatividade patriarcal a partir das suas contradições, encontra eco em concepções de empoderamento que privilegiam a dimensão relacional, simbólica e subjetiva do poder. Quando essas personagens recorrem à feminilidade, à inteligência emocional ou à palavra como formas de influência, tal não se limita à reprodução de estereótipos de género, podendo constituir uma forma de agência que participa na construção de uma subjetividade feminina, simultaneamente ativa e regulada por normas culturais de feminilidade, tal como descritas por Gill (2007, pp. 149-152). Essa estratégia recusa o papel de passividade tradicionalmente associado às mulheres, desafiando estruturas de género que as posicionam em papéis dependentes e subordinados. Ao invés de rejeitarem frontalmente as estruturas que as constroem, as personagens femininas de Barnes operam dentro dos limites do patriarcado, reconfigurando-os por meio de pequenos gestos de resistência e de silêncios estratégicos. Tal prática remete para a noção de (auto-) empoderamento como processo contextual e relacional avançada por Rowlands (1995), que inclui não apenas o acesso à tomada de decisão, mas também a capacidade de influenciar decisões e de se perceber como sujeito capaz de agir dentro de estruturas limitadoras (1995, p. 87). De igual modo, Kabeer (1999) sublinha que o empoderamento implica a expansão da capacidade de fazer escolhas, incluindo formas de agência que não se reduzem a ações observáveis, mas abrangem também processos como negociação, resistência ou reflexão (pp. 437-438). Na ficção de Barnes, este paradoxo manifesta-se em personagens que, mesmo inseridas em dinâmicas de dependência emocional ou em papéis sociais convencionais, desenvolvem formas de resistência e agência que remodelam, de forma quase impercetível, as dinâmicas de poder à sua volta. Assim, a ficção de Barnes prefigura uma verdade sociológica relevante: mesmo em contextos em que as estruturas sociais parecem rígidas, a agência feminina persiste como um ato criativo de reinterpretar e reconfigurar as regras que a constroem, transformando espaços de limitação em possibilidades de ação inovadora e autodeterminação (McNay, 2000, p. 5). Esta atenção às relações entre experiência individual, estruturas sociais e construção narrativa continua igualmente presente na obra mais recente de Barnes. Numa entrevista concedida a propósito de *Departure(s)* (2026), o autor voltou

a descrever a sua ficção como espaço de cruzamento entre memória, experiência vivida e invenção narrativa (Razzall, 2026), aspeto particularmente relevante para compreender a forma como os romances aqui analisados articulam intimidade, agência e condicionamento social.

Detemo-nos de seguida na apresentação do *corpus* por nós seleccionado e nos temas e enredos principais desses romances.

*Metroland (M)*⁶ é um “Bildungsroman”⁷ (Guignery, 2006, p. 8) que ficciona a formação (*Bildung*) de Christopher Lloyd, um jovem que cresce nos subúrbios de Londres (a “Metroland”) durante a década de 60 do século XX. O romance está organizado em três secções distintas, cada uma dedicada a uma fase específica da vida de Chris. Na adolescência, Chris e o seu melhor amigo, Toni, surgem como jovens intelectuais e contestatários que consideram a existência suburbana monótona e previsível, profundamente fascinados pela cultura francesa, ridicularizando os valores da vida burguesa e nutrindo aspirações de libertação artística, amorosa e boémia (Guignery, 2006, pp. 8-10). Em 1968, Chris parte para Paris para prosseguir os estudos, onde inicia uma relação com Annick, uma mulher francesa que, aos seus olhos, encarna o imaginário parisiense de boémia, erotismo e evasão que alimentara na juventude (Taunton, 2011, pp. 12-14, 20-22). Na idade adulta, Chris encontra-se casado com Marion e a viver a vida suburbana que em tempos desprezara (F. M. Holmes, 2008, p. 50), o que o leva a refletir criticamente sobre os seus antigos ideais e a realidade presente. Enquanto Toni permanece fiel a uma postura rebelde e idealista, Chris adota uma existência mais tranquila e convencional, permitindo ao romance apresentar perspetivas contrastantes sobre o crescimento pessoal, a maturidade e o compromisso (Taunton, 2011, pp. 17-23). A obra explora, assim, temas como o idealismo juvenil, a memória retrospectiva, a desilusão e o contraste entre rebeldia e conformidade, interrogando os processos de transição entre a juventude e a vida adulta (Childs, 2013, pp. 19-21, 27-31). Embora centrado na história de vida de Chris, *M* permite também uma análise crítica das personagens femininas,

⁶ Ao longo do presente trabalho, que compara várias obras de Julian Barnes, cada obra é identificada, na primeira vez que a referimos, com o título completo, seguido da sigla entre parênteses. Nas menções subsequentes, utilizamos apenas a sigla do título.

⁷ Sobre o conceito *Bildungsroman*, ver Puga (2016), *O Bildungsroman (romance de formação): Perspectivas*.

nomeadamente de Annick e Marion, na forma como representam diferentes possibilidades de feminilidade e de agência dentro do universo ficcional de Barnes. Annick é caracterizada pelas liberdades sexual e intelectual, apresentando Chris a um estilo de vida alternativo que, embora inicialmente celebrado, acaba por ser visto através de uma lente masculina que associa a figura de Annick à função de mediação da experiência e da descoberta, mais do que à condição de sujeito autónomo. Marion, por outro lado, é caracterizada pelas estabilidade e domesticidade, sendo 'interpretada' por Chris em termos de conforto e previsibilidade (F. M. Holmes, 2008, p. 57), ainda que a sua própria voz e desejos sejam pouco explorados na narrativa. Essa configuração permite refletir sobre as limitações e os silêncios que caracterizam a representação das personagens femininas no romance, sugerindo que, apesar de surgirem como agentes no enredo, a sua agência é mediada pela percepção de Chris, e evidenciando o modo como o olhar masculino estrutura e condiciona a experiência feminina, mesmo em contextos de aparente liberdade.

Before She Met Me (BSMM) é um romance psicológico que explora temas como o ciúme, a obsessão e os perigos de uma imaginação distorcida (Guignery, 2006, p. 17), articulando estas questões com as representações de género e a percepção masculina sobre a autonomia sexual feminina. A narrativa centra-se em Graham Hendrick, um professor de História de meia-idade que se divorcia da sua primeira mulher, Barbara, após reconhecer a sua insatisfação conjugal, iniciando de seguida uma relação com Ann, por quem se apaixona. Embora o início da relação com Ann seja marcado por entusiasmo e novidade, Graham torna-se progressivamente obcecado com o passado amoroso e sexual da mulher, passando a reconstruir de forma obsessiva as suas relações anteriores (Moseley, 1997, pp. 56-60). O ciúme de Graham intensifica-se ao descobrir que Ann participou em filmes que contêm cenas de cariz erótico, o que o leva a visualizar repetidamente essas cenas e a convencer-se de que Ann preferiria os encontros do passado à relação atual. À medida que a paranoia de Graham se adensa, ele perde a capacidade de distinguir entre realidade e fantasia, consumido pela ideia de que o passado sexual de Ann diminui a sua importância na vida dela (Guignery, 2006, p. 25), conduzindo a um desfecho trágico marcado pela violência. O romance enfoca-se predominantemente na espiral obsessiva de Graham, mas permite uma análise crítica da representação da figura feminina, sobretudo no modo como Ann é constantemente confrontada com

a vigilância e o controlo masculino sobre o seu corpo e a sua sexualidade oprimida pelo parceiro. A personagem feminina torna-se o ponto de projeção das inseguranças de Graham, permitindo questionar de que forma o romance expõe as limitações da masculinidade contemporânea e os mecanismos através dos quais a agência feminina é interpretada, controlada ou ameaçada pelo olhar masculino.

Staring at the Sun (SatS) explora a vida, a memória, a mortalidade e a procura de significado através da experiência de Jean Serjeant, a protagonista. O romance traça o percurso de Jean desde a infância em Inglaterra, antes da Segunda Guerra Mundial, até à velhice, já no século XXI. Embora leve uma vida aparentemente convencional, Jean surge como uma personagem em permanente questionamento, para quem o casamento, longe de constituir uma resposta estável, se revela insuficiente perante a incerteza moral e existencial que atravessa o romance (M. Pateman, 2002, pp. 36, 40). À medida que envelhece, a sua curiosidade sobre a morte, a natureza da felicidade e humanidade intensifica-se, conduzindo a uma reflexão profunda sobre o sentido da existência (Guignery, 2006, p. 59). A narrativa culmina numa projeção especulativa de uma sociedade futura onde a morte é abordada de forma aberta e a eutanásia é completamente normalizada. O romance permite analisar de que forma a personagem feminina constrói a sua agência ao longo das várias fases da vida, questionando as normas de género, as expectativas sociais e os constrangimentos impostos às mulheres na esfera privada e pública. Jean exerce um poder informal ao resistir silenciosamente às convenções sociais e ao reivindicar o direito de questionar as estruturas morais e existenciais que a rodeiam, mesmo sem recorrer a gestos de rebeldia explícita. Neste sentido, *SatS* evidencia a forma como a protagonista pensa, sente e interpreta a realidade e constrói autonomia ao interrogar o significado da sua própria vida, num contexto social e histórico em que as convenções de género e as normas patriarcais frequentemente limitam as possibilidades de ação e de questionamento por parte das mulheres.

Talking It Over (TIO) explora temas como o amor, a traição e a divergência de perspetivas. A narrativa tem como eixo central o triângulo amoroso composto por Gillian, Stuart e Oliver, sendo a narrativa apresentada a partir das vozes alternadas dos três protagonistas num estilo direto e coloquial que convida o leitor a confrontar múltiplas versões dos mesmos acontecimentos, ou seja, pontos de vista distintos e

em simultâneo. Stuart e Oliver, amigos de longa data apesar das suas personalidades contrastantes - Stuart, reservado e prático, Oliver espirituoso e extravagante (Guignery, 2006, p. 73) - veem a sua relação posta à prova quando Gillian, uma restauradora de arte, se casa com Stuart, enquanto Oliver se apaixona por ela e decide, de forma persistente, conquistá-la. O romance evidencia a fragmentação da verdade ao apresentar versões concorrentes dos mesmos acontecimentos, moldadas pelo interesse próprio de cada personagem, que tende a justificar as suas ações e a posicionar-se como a parte lesada, expondo conflitos entre desejo, lealdade e traição (Moseley, 1997, pp. 136-137). O contraste entre o charme eloquente de Oliver e a franqueza de Stuart estrutura o conflito central do romance, colocando Gillian numa posição em que tem de gerir simultaneamente os seus desejos e os compromissos que construiu. *TIO* tem sido lido como uma exploração das relações homosociais masculinas e dos modos como o desejo é estruturado por relações de poder, sendo o triângulo amoroso um dispositivo através do qual os homens reconfiguram a sua posição relativa, frequentemente reduzindo a mulher a objeto de negociação (Hateley, 2001, pp. 1-2), mas a presença de Gillian permite ao leitor refletir sobre agência feminina no contexto dessas relações afetivas. Gillian não é apenas um objeto de disputa entre os dois homens, e, ao longo do romance, revela gradualmente a sua opinião (voz que se torna audível), oscilando entre o desejo de estabilidade e o anseio por uma vida mais intensa, reavaliando continuamente as suas próprias escolhas. Através de Gillian, *TIO* desafia o leitor a considerar de que forma a voz feminina se constrói e procura afirmar a sua autonomia em contextos de relações afetivas marcadas por assimetrias de poder, questionando o leitor sobre quem, efetivamente, detém o controlo da narrativa.

The Sense of an Ending interroga a memória, o arrependimento e a forma como os indivíduos reconstroem o passado para o tornar inteligível a si próprios, mesmo quando essa reconstrução assenta em recordações incompletas ou distorcidas (Özçelik, 2023, pp. 64-67). O romance tem como protagonista Tony Webster, um sexagenário já reformado, que, ao visitar os acontecimentos da juventude, se vê compelido a questionar a fiabilidade das suas recordações. Durante a adolescência, Tony integrava um grupo restrito de amigos intelectuais, destacando-se entre eles Adrian Finn, um jovem enigmático e brilhante. Na universidade, Tony manteve uma breve e conturbada relação com Veronica, vindo esta, mais tarde, a

iniciar um relacionamento com Adrian. Pouco tempo depois, Adrian suicida-se em circunstâncias que permanecem ambíguas. Décadas mais tarde, Tony recebe uma carta inesperada informando-o de que Sarah Ford, mãe de Veronica, lhe deixara em testamento o antigo diário de Adrian. Este acontecimento desencadeia uma jornada de autodescoberta dolorosa (Heidarzadegan e Töm, 2019, pp. 158-159), na qual Tony tenta compreender o que realmente sucedeu no passado e refletir sobre o impacto das suas ações e omissões. Os encontros com Veronica e os esforços de Tony para recuperar o diário confrontam-no com a possibilidade de que a sua memória tenha sido seletiva, levando-o a reconhecer que poderá ter sido mais cúmplice em acontecimentos passados do que anteriormente admitira a si próprio. Veronica permite-nos analisar o tema da agência feminina na medida em que é frequentemente representada de forma enigmática ao resistir às tentativas de Tony de controlar ou reinterpretar o passado, evitando fornecer explicações completas e confrontando-o com a parcialidade da sua percepção. Essa resistência e o controlo seletivo da informação que possui sobre o passado permitem a Veronica manter uma autonomia narrativa num espaço dominado pelo olhar masculino. A sua postura, por vezes interpretada como frieza ou hostilidade, pode ser lida como uma forma de autoproteção e afirmação de agência, recusando a redução da sua história pessoal às interpretações convenientes de Tony.

Elizabeth Finch (EF) articula ficção, filosofia e reflexão histórica, tendo como figura central uma mulher que deixa uma marca intelectual duradoura no narrador. A obra centra-se em Neil, um ator e escritor mediano, que se inscreve num curso de educação para adultos ministrado por Elizabeth Finch, uma pensadora reservada, independente e intelectualmente brilhante, cuja presença desafia os alunos com discussões filosóficas e históricas, particularmente sobre figuras como Juliano, o Apóstata. Anos após o término do curso, Elizabeth morre, deixando a Neil os seus cadernos e papéis, o que desencadeia a sua obsessão em reconstruir a vida de Elizabeth e compreender o seu legado intelectual. O romance estrutura-se em três partes: as memórias de Neil sobre Elizabeth, um extenso ensaio sobre Juliano, o Apóstata, e as reflexões finais nas quais Neil explora a influência da protagonista na sua própria percepção do mundo. *EF* aborda temas como memória, admiração e liberdade intelectual, centrando-se no impacto duradouro de uma figura intelectual e articulando-se como uma reflexão sobre o conhecimento, a história e o alcance

transformador das ideias (Byers, 2022). Narrado a partir da perspectiva de Neil, a obra oferece uma representação significativa de uma personagem feminina que exerce agência intelectual no seu meio. *EF* estimula o questionamento crítico do conhecimento histórico e das ideias estabelecidas (Hitchings, 2022), mantendo a sua independência e controlando cuidadosamente as fronteiras entre a sua vida privada e o seu papel como formadora intelectual. A sua reserva em partilhar aspetos íntimos da sua vida, aliada ao rigor e à liberdade com que expõe as suas ideias, configura uma forma de poder silencioso, que influencia profundamente aqueles que a rodeiam, sem recorrer a estratégias de afirmação ostensiva. Neste sentido, Elizabeth torna-se um símbolo de agência feminina que utiliza o espaço do discurso e da reflexão crítica como meios de poder, reclamando a autonomia do pensamento como forma de agência dependente das relações e das condições sociais que possibilitam o seu exercício (Mackenzie, 2014, pp. 41-45).

O *corpus* foi selecionado por abranger diferentes fases da carreira literária de Barnes, desde os primeiros romances da década de 80 do século XX até à sua produção mais recente, bem como por integrar distintos dispositivos narrativos, nomeadamente a narração na primeira pessoa masculina, a centralidade episódica de protagonistas femininas, e múltiplas modalidades de agência feminina, incluindo sexualidade, maternidade, autoridade intelectual e disputa da memória. Esta seleção permite uma análise comparativa e transversal das formas como a agência feminina é representada e condicionada ao longo da obra.

A forma como algumas das personagens femininas de Barnes são construídas nos romances levanta questões fundamentais, especialmente quando colocadas em contraste com as declarações do próprio autor sobre o seu processo criativo⁸. Tal como observa Moi (1985, pp. 43-47), a análise das representações femininas na ficção mostra a repetição de imagens limitadas ou distorcidas, organizadas por convenções ideológicas, revelando a persistência de estruturas que condicionam a

⁸ Em 1986, numa entrevista ao jornal *The Times*, Barnes afirmou que “Writing a book from a woman’s point of view seemed to be part of the necessary education of being a novelist.” (Banner, 1986, p. 10), e, em 1987, confessava ao *New York Times Book Review*: “I realised my first novel was about a man and told in the first person, the second about a man in the third person, and I thought a woman would be a good progression” (Fuentes, 1987, p. 3). Estas declarações sugerem que a escrita de personagens femininas é entendida sobretudo como uma etapa de progressão técnica no percurso do autor, tratando a figura feminina menos como centro de experiência do que como elemento de variação formal dentro do seu projeto narrativo.

construção do sujeito feminino. Também Gardiner (2002) sublinha que a organização do género assenta em relações de poder que restringem o leque de características culturalmente disponíveis a cada sexo (pp. 90-92). Esta discrepância entre o discurso autoral e a realização literária sugere que a consciência crítica dessas estruturas não impede a sua reprodução, uma vez que a própria representação permanece frequentemente dependente das convenções que as reiteram. A obra de Barnes evidencia, nesse sentido, o que Wittig (1985) identifica como o papel das estruturas linguísticas na produção e organização do género, mostrando que mesmo a escrita mais consciente ou formalmente pós-modernista permanece muitas vezes cativa dessa matriz heterossexual que reproduz, de forma implícita, lugares-comuns narrativos associados à linguagem patriarcal. A complexa relação entre consciência crítica e reprodução de estereótipos não é alheia aos grandes eixos temáticos que percorrem a obra barnesiana. A obsessão, o amor, a memória, a morte, a infidelidade, a relação entre a realidade e a ficção e a irrecuperabilidade do passado são temas que predominam na obra de Barnes, mas em cada romance o autor tenta explorar novas temáticas através de diferentes modos narrativos (Guignery, 2006, p. 1). Se romances como *M*, *SatS* ou *SE* podem ser considerados *Bildungsromane*, outros, como *Flaubert's Parrot* e *A History of the World in 10 1/2 Chapters*, seguem fórmulas menos convencionais e foram descritos como “trans-generic prose text[s]” (J. B. Scott, 1990, p. 58), “part novel and part something else” (Brown, 1991, p.79), “palimpsestically constructed” (R. Todd, 1998, p. 121), “ambitious tragicomic novel” (Guignery, 2006, p. 61) ou “a series of generic experiments patched together” (Childs, 2013, p. 72). Barnes foi também classificado de “fictional experimenter” (F. M. Holmes, 2008, p. 12), “perversely experimental” (Childs, 2013, p. 5), “the chameleon of British letters” (Stout, 1992, p. 69) e “an innovator in the form of the novel” (Poole, 1998, p. 10). Guignery afirma que “the distinctive feature of Barnes's work taken as a whole is its diversity of topics and techniques, which confounds some readers and critics, but enchants others” (2006, p. 1), enquanto McInerney elogia o facto de o romancista ser “an entrepreneur who starts up a new company every time out. (...) He reinvents the wheel; I'm always fascinated to see what shape it's going to be next.” (McInerney, 2001, s.p). Mais recentemente, Magras, ao analisar *The Only Story*, classificou as obras de Barnes como “among the most innovative works of literature of the past 40 years” (Magras, 2018). Descrito por Stout como uma espécie de “challenge addict” (Stout, 1992, p. 68), Barnes explicou as razões para experimentar sempre algo de

novo: “In order to write, you have to convince yourself that it's a new departure for you and not only a new departure for you but for the entire history of the novel.” (Stout, 1992, p. 68). Apesar de ter escrito vários romances relativamente convencionais na sua abordagem a histórias centradas em conflitos pessoais, relações amorosas ou crises de meia-idade, a obra de Barnes manifesta, de modo persistente, uma preocupação com a inovação formal e a exploração das possibilidades narrativas (Guignery, 2006, p. 5). A crítica tem sublinhado a forma peculiar como os seus livros fundem géneros: ficção histórica com digressões ensaísticas, ou narrativas que incorporam pintura e música, ignorando divisões tradicionais: “Barnes is sometimes considered a postmodernist writer because his fiction rarely either conforms to the model of the realist novel or concerns itself with a scrutiny of consciousness in the manner of modernist writing.” (Childs, 2013, p. 86).⁹ Se essa liberdade formal, entre o ensaístico e o ficcional, o histórico e o metatextual, caracteriza a escrita de Barnes, importa examinar como essa subversão de fronteiras se aplica à sua representação das personagens femininas. O presente trabalho tem como objetivo principal analisar a construção ficcional da feminilidade num conjunto representativo das obras de Barnes, e até que ponto essa representação do género feminino é tradicional ou transgressora, se o autor ecoa ficcionalmente, ou questiona estereótipos tradicionalmente associados à mulher - a passividade e a sua objetificação numa sociedade patriarcal; ou se a mulher, sendo maioritariamente uma personagem secundária nas suas obras, é caracterizada como uma figura determinante e pró-ativa, independente, empoderada e com agência, em contraste com a personagem masculina dependente e amiúde presa ao passado, incapaz de distinguir entre razão e paixão, ficção e realidade, ou de reagir perante adversidades e planejar, sozinha, o seu futuro. Apesar de, na grande maioria das obras que constituem o *corpus* desta investigação, os protagonistas serem masculinos, analisaremos de que forma as mulheres são caracterizadas e se são, no fundo, personagens mais fortes e determinantes do que as masculinas (que elas até chegam a guiar, como se nunca deixassem de ser também figuras maternas), o que constitui uma original estratégia por parte do autor, como veremos, ao atribuir-lhes essa agência que exercem do

⁹ Guignery (2006, p. 1) identifica vários elementos associados ao pós-modernismo na obra de Barnes, nomeadamente a utilização e subversão de estratégias realistas, a autorreflexão e a relação simultaneamente celebratória e irónica com a tradição literária, o que abre espaço, no âmbito desta análise, para interrogar não apenas a forma narrativa, mas também os modos de representação de identidade e de género.

background do enredo, como muitas vezes, e em determinados contextos ou comunidades mais tradicionais, acontece no mundo extratextual.

Apesar da dimensão criativa e experimental da sua obra, Barnes tem sido alvo de críticas quanto à construção de algumas das suas personagens femininas, com acusações de simplificação ou superficialidade, por parte de críticos como Levin (1980, p. 42), Hamilton (1986, pp. 20-21) ou Wagner (2018). Estas críticas partem, muitas vezes, de uma expectativa de realismo (também ao nível psicológico) e de um alinhamento com debates identitários atuais que, por vezes, privilegiam obras centradas na “holy trinity” (Berlatsky, 2009, p. 175) da raça/etnia, do género e da classe. Este enquadramento crítico ajuda a compreender a relativa escassez de estudos sobre Barnes em comparação com outros autores contemporâneos, cujas obras abordam, de forma explícita, questões de marginalização racial, social e de género. De facto, embora as personagens femininas de Barnes possam ser analisadas em termos de agência e construção de género, elas são, predominantemente, mulheres brancas, de classe média ou alta, estando ausentes figuras femininas negras, empobrecidas ou duplamente marginalizadas. Nesse sentido, Barnes arrisca ficar “critically passé” (Berlatsky, 2009, pp. 175-176), não apenas porque o seu pós-modernismo estético é interpretado como meramente lúdico ou descomprometido, mas também porque as suas obras não se enquadram facilmente no paradigma crítico dominante, que privilegia obras com mensagens políticas claras e focadas em opressões interseccionais (Berlatsky, 2009, p. 176). Contudo, como a nossa análise procura demonstrar, a suposta simplicidade ou opacidade de personagens como Jean (*SatS*), Veronica (*SE*) ou Elizabeth (*EF*) não reflete uma falha narrativa, mas antes uma escolha estética consciente que serve tanto à visão artística de Barnes como a uma crítica implícita às convenções de género. A construção deliberada dessas personagens, em articulação com a dimensão metaficcional da obra, impede que elas sejam avaliadas apenas segundo critérios de verosimilhança psicológica, orientando antes a atenção para os mecanismos narrativos que moldam aquilo que pode - ou não - ser conhecido sobre elas. O leitor é chamado a avaliar versões contraditórias, a preencher lacunas e a interpretar gestos e silêncios. Nesse processo, as figuras femininas deixam de ser meros elementos do enredo e passam a funcionar como pontos críticos a partir dos quais se interrogam os papéis de género e as formas de agência possíveis no interior

de estruturas que aparentam estabilidade. Neste contexto, a ‘opacidade’ destas personagens pode ser entendida como uma forma de agência discreta, na medida em que essas figuras retêm controlo sobre a informação que disponibilizam às outras personagens e ao leitor, resistindo a interpretações simplificadoras ou à apropriação das suas histórias. O silêncio, a recusa e a contenção tornam-se estratégias de resistência que permitem a estas mulheres afirmar a sua autonomia, transformando a própria construção narrativa num espaço de ação simbólica e relacional (Parpart, 2010; Scott, 1990). Assim, as personagens femininas de Barnes exemplificam de que forma a agência se manifesta não apenas em gestos de rutura visível, mas também na gestão do que se revela ou oculta, reconfigurando os seus papéis a partir das margens do discurso e confirmando a agência feminina como um processo contínuo de renegociação do espaço que ocupam¹⁰.

Partindo de um enquadramento teórico e metodológico, a nossa análise da ficção realista¹¹ de Barnes centra-se na agência e no empoderamento femininos, evidenciando como as personagens articulam diferentes formas de autonomia através de estratégias de resistência, tanto íntima como social, desenvolvidas em múltiplos grupos temáticos. No capítulo 2 analisamos de que forma a agência feminina se manifesta de forma plural, fragmentária e ambivalente, não necessariamente por subversões radicais, mas através de negociações quotidianas e reconfigurações subjetivas que permitem afirmar autonomia em espaços aparentemente restritivos. No capítulo 3 analisa-se a maternidade enquanto modalidade de agência, realçando o impacto silencioso, mas decisivo, das mães na

¹⁰ A ideia de agência feminina enquanto prática que opera através de formas não explícitas de resistência encontra eco em diferentes tradições teóricas. Sobre a agência feminina como uma prática que se manifesta em estratégias subtis de silêncio, contenção e opacidade, ver Butler (1997, pp. 128–140), onde se discute a performatividade e as formas de resistência que se operam no interior das normas que estruturam o género. A importância da abertura semântica e da recusa de formas discursivas estabilizadas é analisada por Cixous (1976, pp. 875–893), que discute a *écriture féminine* como prática de desestabilização das estruturas patriarcais da linguagem. Para a relação entre silêncio, poder e narrativa, ver também Spivak (1988, pp. 82–83, 90–92, 104), que explora como as vozes subalternas surgem frequentemente mediadas por estruturas discursivas que condicionam a sua inteligibilidade e limitam a possibilidade de uma enunciação autónoma. Para uma contextualização sobre personagens femininas e agências discretas na literatura, ver Gilbert e Gubar (1979), que sublinham a relevância das representações femininas enquanto espaços de questionamento dos papéis de género.

¹¹ Entendemos aqui “realista” não como adesão ao modelo do romance realista clássico, mas como representação de conflitos sociais e psicológicos ancorados em contextos históricos e institucionais (casamento, maternidade, relações de amizade masculina, hierarquias de classe), ainda que formalmente mediada por procedimentos pós-modernos, num sentido que privilegia a análise dos contextos relacionais e institucionais em que a agência das personagens se constrói.

formação das dinâmicas familiares, ao evidenciar a complexidade do trabalho invisível que essas figuras desempenham. O capítulo 4, dedicado ao Corpo, investiga a relação entre corpo, poder e agência, analisando como os corpos das personagens femininas são simultaneamente *loci* de constrangimento estrutural e de resistência, sendo moldados por normas sociais e culturais, mas também utilizados como instrumentos de reconfiguração do valor e da autonomia feminina. O capítulo 5 aborda a sexualidade feminina como espaço de negociação entre desejo e normas patriarcais, revelando a sexualidade como território de vulnerabilidade, resistência e reinvenção identitária, em que a agência feminina se afirma, ainda que de forma ambígua ou silenciosa, na forma como as personagens negoceiam os limites impostos e reinscrevem o desejo. O capítulo 6 centra-se na figura da mulher prostituída como ponto de interrogação das dinâmicas de poder e marginalidade, revelando como a prostituição, para além de prática marginalizada, funciona como espelho crítico das relações de género, expondo a mercantilização da intimidade feminina e questionando os discursos patriarcais que a silenciam. Finalmente, o capítulo 7 reflete sobre a liberdade e a coragem como condições essenciais para a agência, destacando personagens femininas cuja resistência não-combativa se transforma em estratégia de sobrevivência e afirmação identitária, evidenciando que a coragem pode residir na recusa silenciosa das normas, na subversão discreta e na preservação de autonomia no interior de estruturas patriarcais. Propomos, assim, uma análise representativa da representação da agência feminina na ficção de Barnes, examinando de que forma essas personagens negoceiam autonomia dentro de estruturas narrativas predominantemente androcêntricas. Partindo do paradoxo inicial entre emancipação e invisibilidade que caracteriza essas figuras, a investigação percorre um arco temporal que vai dos primeiros romances do autor na década de 80 do século XX até à sua produção mais recente, com *EF*, de 2022, revelando continuidades e transformações significativas no tratamento das personagens femininas.

Ao situar a obra de Barnes no diálogo com teorias feministas contemporâneas e com os estudos de género, o presente estudo procura não apenas elucidar as contradições do projeto literário de Barnes, mas também contribuir para um debate mais amplo sobre autoria, género e representação na literatura contemporânea. Partimos de uma conceção ampla de *agência feminina*, distanciando-nos de

definições restritas que a reduzem à mera capacidade de ação explícita ou protagonismo convencional¹². Inspirado nos trabalhos de estudiosos anteriormente mencionados, o já referido conceito de agência é aqui entendido como um espectro de possibilidades narrativas, que engloba desde a resistência silenciosa até à subversão irónica, passando por estratégias de negociação marcadas sobretudo por uma visão do mundo masculina. Tal abordagem permite analisar as personagens femininas de Barnes não apenas pela sua aparente passividade ou marginalização, mas pela forma como operam - e, por vezes, contestam - os limites impostos pela voz narrativa masculina que frequentemente as enquadra. A originalidade deste estudo reside na sua abordagem teórico-crítica, que relê a obra de Barnes à luz de contributos clássicos e contemporâneos dos estudos feministas e de género, preenchendo assim uma lacuna significativa na bibliografia existente. Enquanto a maior parte dos estudos sobre o autor se concentra nos aspetos pós-modernos da sua escrita, na problemática da memória ou na fiabilidade dos narradores masculinos, esta análise propõe um contributo específico da representação do feminino na obra literária do autor. Ao demonstrar como a aparente 'fraqueza' ou 'contenção' de muitas personagens femininas pode ser reinterpretada como uma forma de 'resistência estratégica', o nosso trabalho desafia noções simplistas sobre poder e representação, e propõe uma leitura mais detalhada, centrada nas relações de poder e nas representações de género presentes na ficção bernesiana. Em síntese, ao analisar as diferentes formas, por vezes contraditórias, como a agência feminina se manifesta mesmo em contextos aparentemente desfavoráveis, o estudo abre novas perspetivas para a análise das dinâmicas de género na obra de Barnes.

O presente trabalho encontra-se organizado em duas partes. A primeira corresponde ao Capítulo 1, dedicado ao enquadramento teórico e conceptual da investigação, necessário à contextualização do objeto de estudo. Nessa secção procede-se à definição e problematização dos principais conceitos que fundamentam

¹² Entendemos por definições restritas de agência aquelas que a associam quase exclusivamente à ação intencional e visível do sujeito, seja na tradição liberal (Mill, 1859; Friedan, 1963), em conceções sociológicas de inspiração funcionalista (Giddens, 1979, 1984), ou em certas leituras feministas pioneiras que tendem a privilegiar formas de protagonismo mais explícitas e confrontacionais (Millet, 1970). Estas perspetivas foram posteriormente problematizadas por Butler (1990, 1993), McNay (2000) e Mahmood (2005, pp. 153–154, 188), ao introduzirem modelos de ação dependentes das normas e dos contextos em que se inscrevem, o que permite reconhecer formas de agência menos visíveis, mas ainda assim operativas no interior das normas sociais.

a análise, com especial ênfase no conceito de agência feminina, explorando as suas implicações no âmbito da teoria literária contemporânea, nomeadamente através de uma abordagem interseccional que integra contributos dos estudos de género, dos estudos feministas e dos estudos culturais e literários. Este quadro teórico serve de base conceptual à leitura crítica das obras e permite compreender de que modo a agência das personagens femininas é construída, limitada ou subvertida no universo dos romances de Barnes. A segunda parte abrange os Capítulos 2 a 7, dedicados à análise temática das personagens femininas no *corpus* selecionado. A investigação desenvolve-se através de uma abordagem temática, considerada mais eficaz para articular os diferentes elementos em estudo e identificar padrões recorrentes ou contrastantes nas representações femininas.

Metodologia

Como já afirmámos, a presente tese aborda diversos temas centrais do *corpus* e que se encontram intimamente ligados à condição e à agência femininas, tais como o corpo, a sexualidade, os papéis sociais atribuídos à mulher enquanto parceira ou amante, as expectativas e normas sociais e culturais que recaem sobre as mulheres e os homens, as suas aspirações e percursos profissionais, bem como os conflitos e dilemas associados à maternidade. Cada um destes tópicos será analisado à luz dos referenciais teóricos previamente definidos e já referidos, permitindo uma leitura crítica das ambivalências entre o sujeito feminino, a sua agência e as normas socioculturais que configuram a sua representação. Pretende-se examinar a forma como os romances de Barnes abordam e problematizam questões de género, quer através de uma representação crítica dos estereótipos de género, quer pela introdução de figuras femininas que acentuam, desafiam ou renegoceiam os papéis tradicionais. Tendo em vista os objetivos delineados, esta dissertação procura responder às seguintes questões de investigação, que orientarão a análise crítica dos romances selecionados e permitirão uma leitura aprofundada das tensões entre as normas socioculturais e as formas de agência feminina ficcionalizadas por Barnes:

- como é representada a agência feminina nos romances de Julian Barnes, e de que forma estas representações refletem e questionam os constrangimentos impostos pela sociedade patriarcal?

- de que modo as personagens femininas negoceiam e afirmam a sua autonomia desempenhando (ou não) papéis sociais tradicionais, e que estratégias de poder informal utilizam para resistir ou subverter as normas de género?

- como se articulam os conceitos de agência feminina e empoderamento na ficção realista de Barnes, em particular nos domínios da maternidade, sexualidade e corporalidade feminina?

- quais são as barreiras sociais, culturais e históricas que condicionam e limitam as possibilidades de agência das personagens femininas nos romances de Barnes, e de que forma essas personagens reagem a essas barreiras?

- de que modo os romances de Barnes representam a mulher prostituída e que limites à agência feminina se tornam visíveis nesse contexto, bem como os discursos de poder e desejo que estruturam essas representações?

- que padrões recorrentes e variações podem ser identificados na representação da agência feminina nos romances analisados de Julian Barnes, e de que forma esses padrões revelam tensões persistentes entre autonomia feminina e constrangimentos de género?

- de que forma normas sociais e culturais relativas ao género, à sexualidade, à respeitabilidade e à vida conjugal condicionam as possibilidades de ação das personagens femininas nos romances analisados?

Essas perguntas orientam a nossa leitura crítica dos textos e permitem examinar de que forma o *corpus* articula as experiências femininas e a luta pela agência dentro de estruturas patriarcais, questionando normas e expectativas sociais, mas também evidenciando os desafios e as limitações enfrentados pelas mulheres.

1. Enquadramento Teórico: Para uma Definição de Agência Feminina

Desde a segunda vaga do feminismo, a partir da década de 60 do século XX, a crítica literária feminista tem sublinhado o modo como a literatura não apenas reflete as normas de gênero existentes, mas contribui para moldá-las, consolidá-las e, por vezes, desafiá-las. Trabalhos pioneiros como *The Feminine Mystique* (Friedan, 1963) e *Thinking About Women* (Ellmann, 1968), seguidos por obras como *Sexual Politics* (Millett, 1970) e *A Literature of Their Own* (Showalter, 1977), estabeleceram a literatura não apenas como objeto estético, mas como espaço político, no qual se refletem e disputam relações de poder. Como observa Barry (2002), a crítica feminista é uma das formas mais diretas de influenciar práticas e atitudes quotidianas, ao interrogar as representações literárias que contribuem para a formação de expectativas e papéis de gênero (2002, pp. 117-118). Historicamente, a ficção ocidental contribuiu para a delimitação do que era considerado aceitável para a experiência feminina, recorrendo com frequência a representações que vinculavam a realização das personagens mulheres ao matrimónio, à abnegação ou à função de objeto de desejo. A crítica feminista revelou como essas construções literárias não apenas espelhavam, mas reforçavam hierarquias de gênero, e abriu espaço para a emergência de novas subjetividades ficcionais - mulheres apresentadas como sujeitos de decisão, capazes de definir os termos da sua própria existência, no que diz respeito à conceptualização da agência (McNay, 2016, pp. 41-42). Nesse contexto, a literatura pode ser pensada como um espaço de reconfiguração simbólica onde se interrogam modelos normativos de identidade feminina e se tornam visíveis formas alternativas de experiência e representação (Felski, 2003). Entre o final do século XIX e o início do século XXI, o cânone literário ocidental assistiu a transformações significativas nas representações de gênero, visíveis na obra de autoras e autores como Virginia Woolf, Kate Chopin, James Joyce, Toni Morrison, Angela Carter, Margaret Atwood ou Chimamanda Ngozi Adichie. Estas mudanças não devem ser entendidas como uma evolução linear ou homogênea, mas como respostas dialéticas a transformações sociais mais amplas, incluindo a expansão de direitos civis, a reconfiguração de espaços sociais e a progressiva problematização das hierarquias de gênero. O resultado manifesta-se numa maior complexidade psicológica das personagens femininas e na sua capacidade de negociar, subverter ou redefinir os limites da sua ação dentro da narrativa. Esta perspetiva articula-se com a proposta de Fraser (2013)

de pensar a justiça de género em termos que combinam reconhecimento simbólico e redistribuição material, evidenciando que as desigualdades não se manifestam apenas no plano económico, mas também nas condições de visibilidade e legitimidade. No contexto contemporâneo, amiúde descrito como pós-feminista, a conceptualização do papel da mulher continua a ser objeto de debate crítico. Autoras como Gill e Orgad (2016) e Braidotti (2011) sublinham que estas transformações não implicam a superação das desigualdades de género, mas antes a sua reconfiguração em moldes mais ambíguos, em que liberdade e regulação coexistem. Leituras críticas alertam, assim, contra abordagens redutoras que celebram a agência feminina de forma acrítica, ignorando as persistentes assimetrias estruturais que moldam escolhas, oportunidades e formas de reconhecimento (Banet-Weiser, 2018; Rottenberg, 2014; Phipps, 2020). Reconhecer a heterogeneidade da experiência feminina implica recusar dicotomias simplistas e abordar a representação literária das mulheres como um campo de tensões, onde agência, constrangimento e negociação coexistem. É neste enquadramento teórico que a presente tese se inscreve, partindo do pressuposto de que a literatura não apenas reflete transformações sociais, mas participa ativamente na sua construção simbólica, ao oferecer modelos narrativos através dos quais se pensam a autonomia, a responsabilidade e os limites da ação feminina.

O já referido conceito do “Outro”, tal como formulado por Beauvoir, constitui um marco incontornável no pensamento feminista do século XX, na medida em que problematiza de forma pioneira a assimetria estrutural inscrita na relação binária masculino/feminino. A célebre afirmação da autora “*one is not born, but rather becomes, a woman*” (Beauvoir, 1949, p. 330) sintetiza a compreensão da condição feminina como um processo de construção social e cultural, alicerçado em dispositivos normativos que regulam e delimitam a experiência das mulheres. Neste enquadramento, os papéis de género não decorrem de uma essência natural, mas resultam de processos históricos de socialização e de um sistema epistémico hegemonicamente masculino, que se apresentou como universal e objetivo e que, desse modo, marginalizou e invisibilizou o sujeito feminino. A teorização feminista subsequente não só retomou essas premissas, como também as complexificou. Butler (1990), em *Gender Trouble*, propõe uma conceptualização performativa do género, pondo em causa a sua fixidez e sublinhando a dimensão discursiva e

reiterativa da identidade. Nesta perspectiva, o gênero não é uma essência estável, mas resultado de práticas repetidas que produzem a aparência de continuidade. Ao centrar a análise nesses atos reiterados, Butler evidencia que é precisamente na repetição - e nas variações que nela podem ocorrer - que se abrem possibilidades de resistência e de redefinição da agência feminina, tal como foi definida na Introdução e examinada na obra de Barnes. hooks (1984; 2000) acrescenta a crítica ao feminismo hegemónico, denunciando a centralidade de perspectivas brancas e de classe média, enquanto Crenshaw (1989; 1991) fornece o enquadramento conceptual da interseccionalidade, mostrando como diferentes formas de opressão (gênero, raça e classe) atuam de forma simultânea e interdependente na experiência das mulheres. Fraser (2013), por sua vez, advoga a articulação entre justiça de gênero e redistribuição económica, e Braidotti (2011) propõe um feminismo pós-humano atento às transformações ontológicas, políticas e tecnológicas da contemporaneidade. Em articulação com essas abordagens, Mohanty (2003) alerta para o risco de tratar 'a mulher' como categoria homogénea definida a partir de perspectivas ocidentais. Para a autora, é necessário reconhecer que as experiências femininas variam consoante contexto histórico, cultural e social, não podendo ser reduzidas a um modelo único. A incorporação desta perspectiva permite reformular a análise da agência feminina como prática que assume formas diferentes consoante as circunstâncias em que ocorre. Em vez de entendê-la como atributo fixo ou como sinal universal de emancipação, a agência passa a ser compreendida como conjunto de decisões tomadas dentro de contextos específicos, atravessados por desigualdades de gênero, classe e raça. A autonomia não é, assim, uma condição abstrata, mas algo que se manifesta de modo diverso conforme as condições concretas em que as personagens vivem (Mohanty, 2003)

Entre as autoras que mais diretamente dialogam com a premissa de Beauvoir, Butler problematiza a dicotomia masculino/feminino, revelando como tais categorias se articulam com outras oposições hierárquicas tradicionalmente naturalizadas, como forte/fraco, racional/emocional ou ativo/passivo. O sexo biológico, longe de ser um dado neutro, é ele próprio construído discursivamente e utilizado como fundamento da categoria 'gênero'. Este último não é, portanto, determinado biologicamente, mas formado através de comportamentos repetidos que acabam por parecer naturais. Para Butler (1990), aquilo que entendemos como identidade de gênero resulta da

repetição de atos, gestos e modos de agir que são socialmente reconhecidos como adequados. Nesse sentido, a agência não corresponde a liberdade absoluta nem a autonomia total do sujeito. Qualquer ação individual ocorre dentro de padrões já existentes, que orientam o que é considerado aceitável, coerente ou inteligível. As escolhas não são feitas num vazio; são feitas dentro de regras sociais que precedem o indivíduo. Contudo, a repetição que sustenta a identidade abre também espaço para diferença. Butler argumenta ainda que, quando um comportamento é repetido, nunca o é de forma absolutamente idêntica. Cada repetição pode introduzir pequenas variações - um desvio parcial, uma mudança de atitude, uma decisão que altera o sentido habitual daquele gesto. A agência surge nesse intervalo, ao agir dentro de regras já existentes, mas não as reproduzir exatamente como estavam previstas. A ação, neste quadro, não depende de um ato único e definitivo de rutura, antes se desenvolve ao longo do tempo, através de escolhas que modificam gradualmente o significado das práticas sociais em que o sujeito participa. A resistência pode, assim, assumir a forma de persistência numa conduta que não corresponde inteiramente ao que é socialmente esperado, ou de não conformidade com a leitura que outros tentam impor (Butler 1990). Em *SatS*, a personagem Rachel inscreve-se nesse intervalo entre repetição e variação. A sua relação com o desejo e com a sexualidade não é apresentada como proclamação programática nem como gesto espetacular de rebelião, mas como uma prática que não coincide plenamente com as formas socialmente reconhecidas, visível na forma como afirma o desejo sem o organizar como identidade estável nem o submeter a validação externa. Rachel não se oferece como explicação completa nem aceita enquadrar-se nas categorias que lhe são atribuídas, mantendo uma margem de opacidade que condiciona a forma como pode ser interpretada. Nesse sentido, a sua agência não se define por uma rutura exterior às normas, mas por um modo de atuação que, operando no seu interior, não as reproduz de forma inteiramente previsível. A agência envolve sempre uma relação ambivalente com as regras que moldam o sujeito, isto é, ninguém age fora delas, mas também ninguém está condenado a repeti-las de forma passiva (Butler, 1997a; McNay, 2000). Rachel situa-se nesse intervalo. A sua ação não consiste em escapar completamente às convenções sociais, mas em atuar no seu interior, selecionando e ajustando os modos como lhes responde, sem estabilizar essas respostas num padrão único ou plenamente legível.

A ideia de que gênero e sexualidade não são dados naturais, mas formas de agir que se tornam estáveis pela repetição, é central na obra de Butler. Em *Bodies That Matter* (1993), a autora sublinha que tanto o gênero como a sexualidade se formam através de comportamentos reiterados que acabam por parecer naturais ou evidentes. Esta perspectiva implica que identidade de gênero e orientação sexual não existem antes das práticas que as expressam. São produzidas por modos de vestir, falar, desejar e relacionar-se que se repetem ao longo do tempo. Esses modos de agir não surgem livremente; são moldados por regras sociais que indicam o que é considerado aceitável, coerente ou inteligível. Ao mesmo tempo, porque essas práticas dependem da repetição, nunca são reproduzidas de forma absolutamente idêntica. É nessa diferença mínima que pode surgir a possibilidade de resistência. Quando um comportamento é reiterado de forma inesperada, incompleta ou desviada do padrão habitual, o seu significado pode alterar-se. A dimensão política da sexualidade e do gênero é igualmente sublinhada por Sedgwick (1990), que mostra como as categorias de identidade sexual não são neutras, estruturam possibilidades de expressão, reconhecimento e exclusão. Para Sedgwick, a forma como uma sociedade define o que conta como heterossexual ou homossexual influencia diretamente quem pode falar abertamente sobre o seu desejo e quem é silenciado ou marginalizado. A organização dessas categorias tem consequências reais na distribuição de reconhecimento e exclusão. De modo semelhante, Rubin (1984) descreve a existência de um sistema social que privilegia certas formas de sexualidade (a heterossexualidade, sobretudo) e desvaloriza ou estigmatiza outras. Nesse sistema, o desejo não é apenas experiência individual, é também objeto de classificação e hierarquização. Neste contexto, a resistência não se limita a escolhas pessoais isoladas; implica questionar os critérios pelos quais certos modos de desejar e de viver são considerados normais, aceitáveis ou superiores, enquanto outros são vistos como desviantes ou secundários. A agência manifesta-se, assim, quando uma personagem não aceita plenamente essa hierarquização e age de modo que torna visível o seu carácter arbitrário.

Em *The History of Sexuality*, Foucault (1978) questiona a ideia de que a sexualidade foi simplesmente reprimida ao longo da modernidade. Para Foucault, o poder não atua apenas proibindo, atua também produzindo discursos, classificações e silêncios que condicionam a forma como os indivíduos compreendem o seu próprio

desejo. Aquilo que não é dito, ou que é dito apenas em determinados termos, influencia profundamente a experiência sexual. Esta perspectiva ajuda a compreender o silêncio recorrente em torno da sexualidade feminina. Bartky (1990), ao falar de “corpos disciplinados”, descreve como muitas mulheres internalizam padrões que regulam o modo como se apresentam, se comportam e expressam desejo. O resultado não é apenas obediência exterior, mas uma forma de autocontrole que limita a reivindicação explícita do próprio desejo. Nesse contexto, a mulher tende a ser posicionada como objeto de observação e avaliação, mais do que como sujeito ativo. A partir destas abordagens, gênero e sexualidade podem ser entendidos como domínios onde coexistem conformidade e resistência. A literatura torna-se, assim, um espaço privilegiado para observar como personagens femininas reproduzem, ajustam ou desafiam essas regras implícitas. Em *SatS*, essa dinâmica torna-se particularmente visível na oposição entre Jean e Rachel. Jean representa uma postura mais contida, marcada por adaptação às circunstâncias e por decisões tomadas sem confronto direto. Rachel, pelo contrário, adota uma atitude mais combativa, tendo sido descrita como “loud and strident” por M. Pateman (2002, p. 37) e como portadora de um discurso hostil em relação aos homens. Ao exigir que Jean rejeite o marido e, por extensão, os homens enquanto grupo, Rachel assume uma posição que substitui uma forma de autoridade por outra, reproduzindo uma lógica prescritiva semelhante àquela que critica. Essa ambiguidade é relevante. Como observam Glover e Kaplan (2009, pp. 18-19), desenvolvendo ideias de Butler¹³, a identidade de gênero é construída através de atos repetidos e visíveis, por vezes exagerados, que podem tornar explícitas as regras que estruturam as relações sociais. No entanto, essa estratégia não impede que a própria contestação reproduza aquilo que pretende criticar, e certos gestos podem assumir formas igualmente excludentes. Deste modo, a radicalidade de Rachel não deve ser lida apenas como desvio moral ou como simples afirmação emancipatória. O seu exagero torna visíveis as formas de autoridade que operam nas relações de gênero, mas também evidencia

¹³ A afirmação de Butler de que o gênero é sobretudo um ato de representação tem levado a que seja interpretado como uma questão de escolha - de escolher e descartar identidades. Butler tem alertado contra esta leitura popular e equivocada, de *Gender Trouble*: “The bad reading goes something like this: I can get up in the morning, look in my closet, and decide which gender I want to be today. I can take out a piece of clothing and change my gender, stylize it, and then that evening I can change it again and be something radically other, so that what you get is something like the commodification of gender, and the understanding of taking on a gender as a kind of consumerism.” (Kotz, 1992, p. 83). Esta posição sublinha que a performatividade não deve ser entendida como escolha livre, mas como prática situada em normas que estruturam e limitam o campo de ação.

o risco de substituir uma imposição por outra. Padrões comparáveis podem ser identificados noutras personagens do *corpus*, ainda que sob formas menos explicitamente confrontacionais. Em *SE*, Veronica intervém na definição do passado ao não validar a narrativa de Tony. De modo semelhante, em *M*, Annick estabelece limites claros quanto ao que está disposta a revelar, e Marion adota uma postura marcada por contenção e controlo na forma como se apresenta na sua relação com o protagonista do romance. A obra de Barnes permite, assim, analisar como uma postura feminista pode simultaneamente desafiar e repetir as lógicas que procura ultrapassar.

A discussão sobre performance conduz à questão mais ampla da distinção entre sexo e género, um dos debates centrais da teoria feminista contemporânea. Tradicionalmente, o sexo foi entendido como conjunto de características biológicas - cromossomas, órgãos reprodutivos, funções corporais, enquanto o género foi definido como construção social que atribui papéis, comportamentos e identidades diferenciadas (Oakley, 1972). Contudo, essa separação tornou-se progressivamente objeto de revisão crítica. Fausto-Sterling (2000) demonstrou que mesmo a categoria de “sexo” não é puramente natural ou neutra, mas depende de critérios científicos e sociais que definem o que conta como masculino ou feminino. A fronteira entre biologia e cultura revela-se, assim, menos rígida do que a formulação tradicional sugeria. Butler (1990) foi mais longe ao afirmar que o próprio sexo é produzido discursivamente. A identidade não precede as suas expressões; forma-se através dos atos que a tornam reconhecível: “there is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (Butler, 1990, p. 34). Também Connell (2005) sublinha que masculinidade e feminilidade não são qualidades fixas, mas padrões de comportamento que variam consoante contexto histórico e social. Existem formas dominantes e outras subordinadas ou marginais, e essas posições não são estáticas. O que é considerado masculino ou feminino pode mudar, sendo continuamente redefinido nas relações sociais. Nesse sentido, situações como mulheres em posições de autoridade ou homens em funções tradicionalmente associadas ao feminino não constituem exceções inexplicáveis, e revelam que o género é resultado de práticas sociais em constante redefinição.

A crítica ao binarismo rígido é desenvolvida por Halberstam (2018), que chama a atenção para expressões de gênero que não se enquadram nas categorias tradicionais. Termos como “queer”, “transgênero” ou “não-binário” não designam identidades estáticas, mas intervenções críticas que questionam a coerência obrigatória entre corpo, desejo e identidade socialmente reconhecida. A noção de interseccionalidade introduz um elemento adicional fundamental. Crenshaw (1989; 1991) demonstrou que gênero, raça, classe e sexualidade não operam isoladamente. As experiências de discriminação e exclusão resultam da sobreposição dessas dimensões. Não é possível analisar sexismo, racismo ou desigualdade econômica como fenômenos separados, pois é na sua combinação que surgem formas específicas de vulnerabilidade. hooks, ao redefinir o feminismo como movimento “to end sexist oppression” (hooks, 1984, p. 31), insistiu igualmente na necessidade de integrar raça e classe na análise, rejeitando um feminismo centrado exclusivamente na experiência de mulheres brancas e privilegiadas. Este enquadramento teórico é particularmente relevante para a leitura do *corpus* analisado. Embora os romances de Barnes apresentem personagens femininas complexas, estas pertencem, na sua maioria, a meios britânicos brancos, de classe média e predominantemente heterossexuais. Essa homogeneidade delimita o alcance da análise, sem a invalidar. Quando o universo narrativo é socialmente restrito, também as formas de experiência e de resistência representadas tendem a concentrar-se num conjunto específico de situações. A diversidade de gênero e de sexualidade é explorada, mas dentro de um contexto social relativamente homogêneo. A reflexão de Barnes sobre agência feminina é consistente no interior dos contextos que escolhe representar, mas não pretende abranger a pluralidade completa das experiências de gênero presentes na sociedade contemporânea.

Nas narrativas de Barnes, a questão racial está, então, praticamente ausente, apesar da diversidade da população britânica. Em todo o *corpus* analisado, encontram-se apenas referências pontuais a personagens não brancas, como a descrição de uma “Indianish woman” (SE p. 104) e de uma assistente social - “a motherly black woman” (SE p. 112). Essas aparições episódicas não têm impacto na construção das tramas nem no desenvolvimento de perspectivas alternativas, permanecendo como elementos periféricos, o que torna legítima a questão da representatividade nos universos de Barnes. As personagens surgem integradas em

descrições coletivas ou funcionais, sem acesso a interioridade nem intervenção discursiva autónoma, o que reforça a sua posição como figuras observadas e não como sujeitos que estruturam a cena. Mais ainda: essa ausência torna-se particularmente significativa se tivermos em conta que alguns dos romances decorrem em contextos urbanos contemporâneos, como Londres, uma cidade onde mais de 30% da população se identifica atualmente como pertencente a minorias étnicas (Office for National Statistics, 2021). Ao privilegiar um cenário literário maioritariamente homogéneo, Barnes reforça a centralidade da experiência branca e deixa de fora a possibilidade de cruzar género com raça ou origem cultural, o que produz uma imagem de Reino Unido pouco diversificado. Ao centrar-se quase exclusivamente em protagonistas provenientes de um contexto social relativamente homogéneo, o *corpus* tende a explorar a agência em situações onde essas dimensões partem de um referencial comum. Ficam, assim, ausentes experiências em que a ação feminina é simultaneamente condicionada por múltiplos eixos de desigualdade, como raça, etnia ou pertença cultural, fundamentais para uma leitura interseccional (Crenshaw, 1991; hooks, 2000).¹⁴ Contudo, essa limitação do horizonte representacional permite concentrar a análise na forma como a agência feminina é construída em contextos narrativos relativamente homogéneos, onde as dinâmicas de poder se articulam sobretudo em torno da classe, do género, da sexualidade e da idade, sem a mediação explícita de outras formas de desigualdade. A ausência de diversidade étnica nas obras de Barnes sugere, assim, a leitura da agência de personagens como Ann em *BSMM*, Jean em *SatS*, ou Gillian em *TIO* em termos de resistência às normas impostas por um contexto cultural marcadamente homogéneo. Ann (*BSMM*) enfrenta a vigilância obsessiva e o controlo masculino sobre o seu corpo e a sua vida sexual, situação em que se cruzam género, classe e poder conjugal. Jean (*SatS*) vê a sua autonomia limitada por normas sociais e geracionais que

¹⁴ O facto de a interseccionalidade ter aparentemente exposto com sucesso o problema do racismo e do privilégio branco no feminismo tem encorajado uma nova geração de académicos a tornarem-se “*postinterseccional*” (Cooper, 2016, p. 400), isto é, posicionando-se ‘para lá’, ou até contra, o conceito de interseccionalidade. Da mesma forma que os discursos pós-feministas invocam ‘positivamente’ o feminismo e citam a preponderância dos discursos feministas como exemplo para ‘demonstrar’ que ‘já não há necessidade de feminismo’, os discursos pós-raciais utilizam a linguagem neoliberal da diversidade para ‘provar’ que o racismo é uma questão ‘resolvida’ ou que acontece apenas em incidências individualistas e isoladas (Puar, 2007, p. 212). Este debate ajuda a situar a presente análise, que, embora reconheça os limites de um *corpus* racialmente homogéneo, não prescinde da utilidade da interseccionalidade para pensar outras formas de desigualdade (Nash, 2008, pp. 1–3, 11–13).

regulam silenciosamente o seu percurso, revelando como o género interage com a idade e com expectativas sociais rígidas, e Gillian (*TIO*) é colocada no centro de uma disputa narrativa entre Stuart e Oliver, sendo forçada a negociar a sua 'voz' num triângulo amoroso onde imperam as estruturas patriarcais. Nesses e noutros exemplos, a opressão não advém apenas de um sistema patriarcal abstrato, mas de uma rede de pressões simultâneas - afetivas, económicas, geracionais - que condicionam as escolhas das personagens. A escassez de perspetivas interculturais contrasta com abordagens recentes que sublinham a necessidade de compreender as identidades contemporâneas, nomeadamente no contexto britânico, como formações historicamente constituídas por processos sociais e globais interligados, marcadas por dinâmicas étnicas complexas e por padrões de racialização que estruturam pertença e exclusão (Bhambra, 2014; Meer, 2017; Virdee & McGeever, 2018). À luz deste enquadramento, a relativa homogeneidade dos universos ficcionais de Barnes evidencia uma limitação relevante: embora os romances construam personagens femininas psicologicamente densas, tendem a fazê-lo num quadro social que permanece etnicamente pouco diferenciado, restringindo o alcance representacional dessas figuras. Esta constatação salienta que as figuras femininas por nós analisadas operam a sua agência num contexto social relativamente circunscrito, o que condiciona a forma como essa agência é construída e representada. A teoria interseccional, ainda que não aplicada à raça neste *corpus*, é por isso fundamental para refletirmos como essas protagonistas negoceiam outras desigualdades estruturais. No contexto dessas obras, essa limitação leva a que a análise da agência se concentre noutras formas de diferenciação e não na raça, como a desigualdade geracional, a pressão social e económica ou a vigilância masculina, sem que possa haver uma leitura mais ampla da diversidade que compõe a experiência feminina na Grã-Bretanha contemporânea.

Historicamente, as correntes dominantes do feminismo ocidental foram lideradas sobretudo por mulheres brancas, heterossexuais e de classe média, em grande parte devido ao seu maior acesso a recursos culturais e políticos (Collins, 2000). Essa configuração deu origem a um debate central sobre a necessidade de ampliar o alcance do feminismo, de modo a captar as múltiplas camadas de exclusão que moldam as vidas das mulheres, indo para além da análise do género como categoria isolada. As abordagens referidas oferecem um enquadramento teórico que

permite analisar de forma mais completa as mulheres representadas por Barnes nos seus romances, enquanto sujeitos situados na confluência de várias hierarquias sociais. Neste quadro, as reflexões de Spivak em *Can the Subaltern Speak?* (1988) acrescentam uma dimensão crítica sobre quem tem voz e quem é representado no discurso literário. Spivak argumenta que as mulheres situadas em posições de marginalização, por razões de género, classe, colonialismo ou outros fatores, não acedem a um espaço de fala reconhecido, sendo a sua posição mediada por estruturas discursivas dominantes (Spivak, 1988, pp. 271-273). Essa análise é também pertinente para a leitura de Barnes na medida em que permite questionar como, mesmo em contextos europeus e aparentemente privilegiados, as personagens femininas enfrentam limitações narrativas ao serem percecionadas a partir da perspetiva masculina e só gradualmente conquistam espaço para expressar a sua subjetividade. Em *M*, Marion e Annick existem inicialmente como projeções das ‘necessidades de Chris’; em *BSMM*, Ann torna-se objeto do olhar controlador de Graham; e, em *TIO*, Gillian demora a conquistar uma voz própria num enredo dominado por Stuart e Oliver. Se Spivak evidencia o silenciamento do ‘Outro’, McIntosh (1988) analisa o mecanismo oposto, a naturalização do privilégio. O seu conceito de “invisible knapsack” descreve o conjunto de vantagens sociais - de género, raça ou classe - que operam de forma tão naturalizada que permanecem invisíveis para quem deles usufrui (pp. 2-3), o chamado privilegiado. Nos romances de Barnes, essas formas de funcionamento tornam-se visíveis em personagens masculinas como Tony (*SE*) e Chris (*M*), que ocupam posições de conforto social e cultural. Tony narra a sua juventude como se a sua experiência fosse a norma, sem reconhecer os privilégios que configuram as suas oportunidades, enquanto Chris cresce protegido pelo meio burguês e observa as mulheres a partir de uma posição de segurança, interpretando a sua liberdade como escolha individual, sem reconhecer as condições sociais que a permitem ou limitam. As perspetivas teóricas ajudam a compreender que a agência feminina nas obras de Barnes não se constrói num vazio, mas sempre em confronto com um espaço narrativo dominado por vozes masculinas privilegiadas. Ao trazer à superfície os mecanismos de silenciamento (Spivak) e as estruturas invisíveis do privilégio (McIntosh), torna-se possível analisar como personagens como Ann (*BSMM*), Jean (*SatS*), Gillian (*TIO*) ou Elizabeth (*EF*) procuram abrir espaço para si próprias dentro de universos ficcionais em que

predomina um ponto de vista masculino que condiciona as formas de inteligibilidade dessas vozes.

O estudo dos processos de exclusão articula-se com as análises que revelam a masculinidade como uma categoria ou constructo relacional. Brod (1987) e Kimmel (2008) analisam de que forma, em contextos ocidentais, a masculinidade é, em muitos casos, construída na relação com outros homens, mais do que na relação com as mulheres. A homossociabilidade, um conceito central nos referidos autores, refere-se aos laços masculinos que criam um espaço de validação mútua, no qual o humor, a competitividade e o discurso sexualizado funcionam como mecanismos para gerir a ansiedade que a presença dos pares provoca. Nesse ambiente, a objetificação das mulheres torna-se um recurso simbólico, serve para reforçar a coesão do grupo e, simultaneamente, para afastar qualquer suspeita de fragilidade ou vulnerabilidade emocional (Sedgwick 1985; Bird 1996). Esse padrão é particularmente relevante nas obras de Barnes porque condiciona a forma como as personagens masculinas percebem e narram as mulheres. Em *M*, Chris e Toni constroem a sua amizade adolescente a partir da troca constante de observações sexualizadas sobre as colegas de escola e mulheres casadas, numa linguagem que reduz a experiência feminina a corpos e oportunidades de conquista. O registo meticuloso das datas dos períodos menstruais das amigas (*M* p. 23) e as “palms forested by wanking” (*M* p. 54) exemplificam a forma como os corpos são inscritos no discurso adolescente: o feminino, reduzido a um território cartografado sem agência própria, e o masculino, figurado num excesso autoerótico grotesco que, ao ser partilhado entre pares, reforça a coesão homosocial. Esta homossociabilidade molda a visão que Chris mantém na idade adulta, mesmo quando a narrativa parece questionar esses pressupostos. Em *SE*, a relação entre Tony e os seus amigos universitários segue um padrão semelhante. O grupo constrói a sua identidade masculina através de leituras, debates e uma arrogância intelectual que lhes dá coesão, mas deixa pouco espaço para compreender as mulheres como sujeitos: “[they] were book-hungry, sex-hungry, meritocratic, anarchistic. All political and social systems appeared to us corrupt, yet we declined to consider an alternative other than hedonistic chaos.” (*SE*, p. 13). Veronica, a figura feminina central do romance, é filtrada através dessa visão coletiva, tornando-se alvo de comentários depreciativos ou paternalistas (*SE*, p. 22) que reforçam a unidade do grupo masculino e consolidam a posição de Tony dentro dele.

A narrativa mostra que esse mecanismo de grupo tem consequências profundas na percepção que Tony mantém das relações pessoais ao longo da vida. Em *TIO*, embora o triângulo amoroso pareça colocar Gillian no centro da ação, a própria estrutura do romance expõe como Stuart e Oliver constroem a sua rivalidade masculina sobre a posse simbólica de Gillian [*TIO*, p. 136], que serve de mediadora na afirmação da masculinidade de ambos. Aqui, os laços entre os homens - amizade e rivalidade - determinam a forma como a protagonista é percebida, o que limita a sua voz e a obriga a conquistar espaço para se afirmar. Ao aplicar a teoria da homosociabilidade às obras de Barnes, torna-se claro que a agência feminina é muitas vezes representada em confronto com essa lógica relacional masculina. As personagens femininas são, em muitos casos, inicialmente configuradas como objetos de conversação ou competição, tendo de negociar a sua subjetividade num espaço narrativo construído em função dos laços masculinos.

A crítica desenvolvida por Brod e Kaufman (1994) em torno da masculinidade hegemónica mostra que, em contextos ocidentais, existe um modelo dominante - jovem, branco, heterossexual e de classe média - que define implicitamente a forma como os homens se devem comportar e como se avaliam entre si. Esse modelo valoriza a autonomia, a competição e a superioridade intelectual, relegando para segundo plano a empatia e a vulnerabilidade, que implicam abertura ao outro e reconhecimento da própria fragilidade (Kidera, 2023: s.p; Keen, 2010, p. 4), características pouco compatíveis com o ideal de autossuficiência associado à masculinidade hegemónica. Como consequência, a masculinidade constrói-se menos em relação às mulheres do que em relação a outros homens, que funcionam como a referência principal para validação e reconhecimento. O culto que Chris e Toni (*M*) fazem da arte e da cultura francesa durante a adolescência (*M*, p. 27) não é apenas sinal de gosto estético, mas uma forma de demarcação social. A literatura e a música tornam-se marcadores de distinção que legitimam uma identidade masculina supostamente superior, construída contra os 'outros' - os colegas comuns, as famílias convencionais e, sobretudo, as mulheres, reduzidas a objetos de desejo e comentário. De modo semelhante, a amizade de Tony (*SE*) com o seu grupo universitário assenta numa cumplicidade masculina que se expressa através da ironia, da erudição e da exclusão simbólica das mulheres, reforçando um espaço onde o masculino se pensa como centro. Robinson (2000) acrescenta a esse quadro a ideia contemporânea do

‘homem branco ferido’: aquele que, ao sentir o seu estatuto dominante ameaçado por novas vozes femininas ou por transformações sociais, se apresenta como vítima e transfere para outros a responsabilidade pela sua perda de poder.¹⁵ Esse movimento está presente na forma como Tony reinterpreta a sua trajetória em *SE*: ao narrar os acontecimentos, posiciona-se como injustiçado por Veronica, apagando deliberadamente a sua própria responsabilidade e convertendo a sua história numa narrativa centrada na autocomiseração. A “versão Tony-ed” (Heidarzadegan e Tûm, 2019, p. 160) dos factos mostra como esse padrão narrativo reproduz um mecanismo defensivo, que protege o privilégio masculino e silencia outras vozes. Estas leituras são relevantes para o estudo da agência feminina na obra de Barnes porque revelam os contextos nos quais as protagonistas têm de atuar, fazer-se ouvir e fazer escolhas válidas e validadas. Marion e Annick em *M*, Ann em *BSMM*, Veronica em *SE*, ou Gillian em *TIO* veem-se confrontadas com universos moldados por masculinidades hegemónicas ou feridas, onde a sua subjetividade é constantemente interpretada a partir do olhar masculino. A sua agência constrói-se, assim, num esforço de contestação a essas narrativas dominantes, buscando formas alternativas de afirmar as suas vozes. A reflexão pós-modernista tem consequências diretas na forma como as personagens femininas são representadas. Exibindo uma postura pós-moderna,¹⁶ os narradores de Barnes não apenas questionam a objetividade das versões masculinas da história, mas também abrem espaço para analisar a forma como as

¹⁵ Citando Ross Chambers em *The Unexamined* (1996), Robinson (2000) distingue entre dois tipos de invisibilidade: a invisibilidade dos que habitam as margens da história (e da literatura e da teoria e da política, etc.) e que são ‘invisíveis’ porque as suas histórias e identidades não são reconhecidas ou representadas de forma significativa; e a invisibilidade daqueles que habitam o centro do poder cultural e político - grupos que, por estarem no centro, são considerados ‘invisíveis’ no sentido em que a sua identidade não é questionada ou considerada digna de ser marcada ou categorizada, pois entende-se que a sua posição é a ‘normal’ e universal. Esta presunção de que as características dominantes (cor de pele branca, heterossexualidade, masculinidade) são ‘naturais’ e não precisam ser observadas ou discutidas baseia-se na ‘in(di)visibilidade’: enquanto as características de quem está no centro do poder são vistas como individuais e naturais, as identidades daqueles que estão à margem são homogeneizadas e generalizadas, como se todos fossem iguais nas suas categorias. O ‘outro’ é visto como uma massa sem nuances, e quem está no centro é tratado como único e individual. Em dois textos intitulados *Marking Men, Embodying America: John Updike And The Reconstruction Of Middle American Masculinity* (2000) e *The Myth of Male Inviolability: Somatic Disintegration in Philip Roth’s My Life as a Man* (2000), Robinson acusa os escritores John Updike e Phillip Roth de serem cúmplices de uma agenda que pretende calar a crítica política da contínua dominação social dos homens com relatos personalizados do seu sentido individual de ‘emasculação’ nos tempos menos seguros que, segundo eles, os homens atravessam. Este enquadramento permite compreender como figuras como Tony se posicionam como sujeitos ‘neutros’ ou injustiçados, sem reconhecer o lugar de privilégio a partir do qual narram.

¹⁶ Para uma caracterização geral do pós-modernismo enquanto enquadramento teórico e cultural, veja-se Ceia (1998).

mulheres procuram afirmar agência num universo ficcional onde a memória e a identidade são sempre provisórias (e dinâmicas). A consciência da parcialidade e da natureza construída das narrativas será crucial nos nossos próximos capítulos, que exploram a tensão entre as vozes dominantes masculinas e as estratégias femininas para conquistar espaço e sentido.

A fragmentação da memória e a instabilidade identitária na obra de Barnes não surgem isoladas, mas dialogam com um movimento mais amplo da ficção contemporânea. Bradbury (1994) identifica, na ficção britânica publicada a partir dos anos 80 do século XX, a presença de uma “nota apocalíptica” (1994, p. 410, nossa tradução), traduzida em narrativas marcadas pela percepção de crise social e cultural, pela fragmentação temporal e por um sentimento generalizado de instabilidade. Essa tendência reflete um contexto em que o otimismo e políticas sociais de décadas anteriores cedem lugar ao desencanto, à incerteza e à busca de sentido num mundo aparentemente desordenado e em crise. Nos romances de Barnes, essa atmosfera manifesta-se através de protagonistas que procuram escapar ao conformismo social e acabam por confrontar-se com os limites dessa tentativa. *M* exemplifica bem esta dialética. A fuga de Chris à vida burguesa dos pais, idealizada através da arte e da boémia parisiense, termina num regresso ao subúrbio e à vida doméstica que inicialmente rejeitara. O seu percurso não é apenas individual, mas sintomático de um período em que os impulsos libertários da década de 60 do século XX dão lugar à consolidação do modelo conservador dominante no final dos anos 70 (Groes e Childs, 2011, p. 23). A narrativa ilustra de que forma as estruturas sociais e culturais condicionam as aspirações pessoais, tornando difícil a afirmação de alternativas. Esse contexto histórico e literário tem implicações para a forma como as personagens femininas são representadas, que tendem a surgir em posições onde a margem de decisão existe, mas é limitada pelas condições que organizam a vida social e afetiva. Em *BSMM*, a aparente libertação sexual de Ann colide com as inseguranças de Graham e com a sua visão tradicional das relações, cuja obsessão pelo passado revela a dificuldade masculina em aceitar a mudança cultural e novas formas de autonomia feminina. De igual modo, *SatS* mostra Jean a procurar um espaço próprio num mundo em rápida transformação, onde normas herdadas entram em conflito com novas possibilidades de vida. Nesses casos, a ‘crise’ não é apenas social, ela gera conflitos internos que obrigam as mulheres a (re)negociar a sua subjetividade em

tempos de mutação. Situar as primeiras obras de Barnes nesse quadro de transição histórica permite-nos entender que a agência feminina é construída num cenário em que os ideais de mudança cultural coexistem com fortes resistências sociais. Esse enquadramento será desenvolvido nos capítulos seguintes, permitindo analisar de que modo as protagonistas enfrentam e reinterpretam essas limitações. A escrita de Barnes surge então num contexto marcado pelas transformações políticas e sociais das décadas de 70 e 80 do século XX, período em que a instabilidade económica e a reconfiguração das políticas económicas moldaram não apenas o quotidiano britânico, mas também formas de perceber o indivíduo e o seu lugar no mundo (Hobsbawm, 1994, p. 248, citado em Groes & Childs, 2011; Evans, 2004, p. 46, citado em Groes & Childs, 2011). Nos seus romances iniciais, a dissonância entre idealismo e pragmatismo manifesta-se em narrativas centradas em protagonistas que tentam escapar a modelos convencionais e acabam, inevitavelmente, por se confrontar com eles. Esse movimento, longe de ser apenas pessoal, reflete uma realidade social que condiciona a construção da autonomia e as formas de agência das personagens femininas e masculinas. O referido contexto de 'nota apocalíptica' de Bradbury, associado ao desencanto político do período Thatcher, cria um terreno narrativo em que a agência feminina de personagens brancas de classe média se constrói em condições de instabilidade, num cenário em que as referências sociais e identitárias perdem consistência. A aparente vitória dos valores da classe média, do conservadorismo e do individualismo neoliberal não neutraliza as personagens femininas, pelo contrário, obriga-as a negociar espaços de resistência. Jean, em *SatS*, responde ao conformismo da sociedade inglesa com uma curiosidade persistente e um questionamento silencioso, enquanto Elizabeth, décadas mais tarde, afirma a sua independência através do discurso intelectual e do controlo sobre a própria narrativa da sua vida. Estas figuras demonstram que, mesmo num contexto marcado por normas estruturais fortes, há mulheres que constroem formas alternativas de autonomia. Assim, a obra de Barnes, inscrita numa época de transição entre ideais coletivos e um individualismo cada vez mais competitivo, revela que a agência feminina não é uma condição adquirida de forma definitiva, mas um processo dinâmico e contínuo de negociação. Este processo implica enfrentar tanto os limites impostos pelo poder político e económico - frequentemente representados por personagens masculinas seguras do seu privilégio - como os constrangimentos emocionais e afetivos que moldam relações pessoais.

O presente capítulo procurou delinear o quadro teórico que sustenta a análise das personagens femininas nos romances de Barnes. Partindo da noção de 'Outro' em Beauvoir e das reformulações conceptuais introduzidas por Butler, Connell, hooks, Crenshaw e outros autores, interrogamos de que forma as identidades de género são construções culturais sujeitas a normas e a práticas reiteradas, mas também a resistências e reconfigurações. A perspetiva interseccional, ainda que limitada no *corpus* pela ausência de diversidade étnica, mostrou-se fundamental para compreender como género, classe, idade e sexualidade operam em simultâneo na configuração da subjetividade feminina. Os contributos de Spivak e McIntosh permitiram ainda problematizar os mecanismos de silenciamento e de privilégio que estruturam as narrativas centradas em protagonistas masculinos, enquanto as teorias da homossociabilidade e da masculinidade hegemónica evidenciaram as formas através das quais o olhar masculino se torna dominante e regula a presença feminina. Por fim, a contextualização histórica e estética da obra de Barnes, marcada pela fragmentação pós-modernista e pelo desencanto cultural das décadas de 70 e 80 do século XX, demonstrou que a agência feminina nas suas narrativas não é uma conquista estática, mas um processo dinâmico e precário, sempre negociado entre forças estruturais e desejos individuais. Nos capítulos seguintes, esta base teórica servirá de lente crítica para analisar como as personagens femininas constroem a sua agência nos contextos narrativos que habitam, evidenciando a coexistência entre adaptação às circunstâncias e formas de resistência no universo ficcionado por Barnes.

2. Agência e Empoderamento na Ficção Realista de Julian Barnes

Ao abordar a temática da agência torna-se relevante considerar a forma como Barnes conceptualiza a própria ‘tarefa’ de representar personagens do sexo feminino. Em entrevista concedida a Guppy (2000) para a série *The Art of Fiction*, publicada na *Paris Review*, o autor reflete sobre esse processo e sublinha:

Writers of either gender ought to be able to do the opposite sex-that's one basic test of competence, after all. I don't know how, as a writer, you understand the opposite sex except in the same way as you seek to understand any other sort of person you are not, whether you are separated from them by age, race, creed, color or sex. You pay the closest attention you can, you look, you listen, you ask, you imagine. But that's what you do-what you should do-as a normal member of society anyway. (Barnes, 2000, p. 88)

A afirmação revela uma convicção fundamental de Barnes: a criação literária é um exercício de empatia e imaginação, em que as diferenças de género devem ser abordadas como qualquer outra forma de diversidade. Contudo, esta equiparação entre género e outras formas de diferença levanta uma questão específica: ao tratar o género como apenas mais uma variável entre muitas, Barnes parece atenuar o peso histórico das desigualdades estruturais que moldam a experiência feminina. A sua posição aposta numa ética individual da atenção e da imaginação, mas não problematiza explicitamente as assimetrias sistémicas que atravessam as relações entre homens e mulheres. Essa tensão entre universalismo empático e especificidade estrutural é central para avaliar o alcance da sua ficção. Ao mesmo tempo, levanta questões críticas sobre até que ponto essa observação se traduz na sua própria obra. Ao longo dos romances analisados, observa-se uma evolução no modo como Barnes constrói as suas personagens femininas. Nas primeiras obras, como *M* e *BSMM*, as figuras femininas surgem sobretudo em função do percurso masculino, contribuindo para o desenvolvimento emocional ou moral do protagonista. *SatS* introduz uma rutura ao centrar a narrativa numa personagem feminina com capacidade de decisão e efeitos duradouros no enredo, sem que esse modelo se estabilize ainda no conjunto da obra. Em *TIO*, nota-se já uma redistribuição mais equilibrada da voz narrativa,

ainda que a centralidade masculina permaneça evidente. Nos romances posteriores, particularmente em *EF*, torna-se mais evidente a atribuição à personagem feminina de maior densidade psicológica, autonomia decisória e espaço próprio na estrutura do enredo. Como demonstraram Gilbert e Gubar (1979), em *The Madwoman in the Attic*, grande parte da literatura ocidental anterior ao século XX representou as mulheres como figuras secundárias - musa, obstáculo ou recompensa - integradas na trajetória do herói masculino. Nessa obra, essa redução é formalizada através da oposição entre o “anjo” e o “monstro”, duas figuras recorrentes que enquadram a mulher como ideal domesticado ou como ameaça à ordem masculina, estreitando drasticamente o campo da subjetividade feminina. A interioridade das mulheres raramente era desenvolvida com a mesma profundidade do que a dos homens, e as possibilidades de ação fora do espaço doméstico permaneciam limitadas. A partir do século XX, o romance passou progressivamente a questionar esses modelos. Autoras como Felski (2003) e Plain e Sellers (2007) mostram como a transformação das condições sociais e do debate feminista influenciou a representação da experiência feminina na ficção contemporânea. Felski lê essa transformação em articulação com a modernidade, expondo como gêneros e formas narrativas passaram a acolher experiências femininas antes tratadas como marginais, banais ou indignas de centralidade estética. Já Plain e Sellers situam essa mudança no interior da crítica literária feminista, sublinhando como o cânone e as formas de leitura foram sendo revistos à luz de debates sobre gênero, voz, representação e poder. Na obra de Barnes, essa mudança manifesta-se sobretudo através de um processo gradual de revisão. As primeiras narrativas mantêm uma forte filtragem masculina, e as posteriores ampliam o espaço concedido às figuras femininas. Ainda assim, a maioria dos romances é narrada por protagonistas masculinos, e os acontecimentos são filtrados sobretudo pela interpretação que esses narradores fazem das personagens femininas. A evolução é visível e significativa, mas não apaga completamente a estrutura que privilegia o olhar do protagonista homem.

Neste capítulo analisaremos de forma concreta algumas situações específicas das seis obras selecionadas, destacando episódios em que as personagens femininas enfrentam ou subvertem as normas que condicionam as suas trajetórias. Se para Rowlands (1995) a agência é pensada para além de formas observáveis de decisão e controlo (1995, pp. 101-102) e, para Kabeer (1999, pp. 436-438), se articula

com a capacidade de definir objetivos e aceder às condições que os tornam possíveis, nas personagens femininas de Barnes, essa capacidade manifesta-se sobretudo através de formas discretas de lidar com aquilo que é aceite e esperado no seu contexto. Não surge necessariamente sob a forma de rejeição frontal dessas normas, mas antes no modo como, no seu interior, as personagens encontram margens de manobra e constroem espaços próprios. Rowlands distingue, nesse contexto, entre “power within”, “power with”, “power to” e “power over” (1995, pp. 102-103), que permitem perceber a agência não apenas em decisões visíveis, mas também em mudanças na forma como o sujeito se vê a si próprio e na sua capacidade de agir nas relações.¹⁷ Essas pequenas escolhas, embora pareçam de ‘segunda ordem’, funcionam como formas de agência, porque alteram, ainda que por vezes apenas momentaneamente, a distribuição de autoridade numa interação concreta: quem define o tema da conversa, o que é partilhado, quem encerra a discussão ou mantém o silêncio. Este tipo de intervenção aproxima-se do conceito de “quiet encroachment of the ordinary” de Bayat (2010, p. 15) ou do enquadramento de “everyday resistance” proposto por Johansson e Vinthagen (2019). Ambos sublinham que práticas quotidianas discretas - gestos mínimos, aparentemente banais - podem, de forma silenciosa mas cumulativa, reconfigurar relações de poder. Bayat usa essa expressão para descrever avanços graduais e pragmáticos, muitas vezes sem formulação ideológica explícita, através dos quais pessoas comuns alargam as suas possibilidades de ação sem recorrer a confronto aberto. Johansson e Vinthagen insistem que essa resistência não depende de intenção declarada ou visibilidade pública, podendo operar através de rotinas, hesitações e pequenos gestos de delimitação ou reformulação das regras da interação. Também Burkitt (2014, pp. 15-16) entende que as emoções são fenómenos relacionais situados, que emergem em interações concretas e participam na organização de vínculos, hierarquias e posições sociais, em vez de constituírem estados internos isolados. Nesse sentido, gestos

¹⁷ Rowlands (1997, pp. 102-104) distingue quatro dimensões da agência. “Power from within” refere-se à autoconfiança e ao sentido de valor próprio que permitem ao sujeito reconhecer-se como capaz de agir. “Power with” diz respeito à capacidade de agir em conjunto com outros, através de cooperação e ação coletiva. “Power to” designa a capacidade efetiva de tomar decisões e produzir efeitos no mundo. Por fim, “power over” corresponde ao controlo exercido sobre outros, frequentemente associado a relações de dominação. Esta distinção permite compreender a agência não apenas como ação visível, mas também como transformação da relação do sujeito consigo próprio e com os outros.

mínimos - um olhar prolongado, uma pausa, a recusa em responder - podem reconfigurar, ainda que de forma discreta, as posições de autoridade numa interação.

Num primeiro conjunto deste capítulo analisam-se personagens que condicionam as relações através da forma como controlam a informação, gerem a proximidade emocional e conduzem as relações quotidianas. Marion e Annick (*M*), Veronica e Margaret (*SE*) agem dentro das convenções sociais associadas às relações afetivas, mas utilizam essas mesmas condições para limitar aquilo que os protagonistas masculinos conseguem definir, interpretar ou controlar. Marion mantém o domínio das relações por meio de um rigoroso autocontrolo emocional. O olhar fixo e calmo durante uma conversa sobre infidelidade, que perturba Chris (*M*, p. 151), altera momentaneamente o equilíbrio da conversa e faz recair sobre Marion a posição de maior segurança. Annick afirma a sua autonomia ao não assumir a gestão das emoções de Chris nem ceder à sua insistência em aceder à sua vida íntima. Ao delimitar aquilo que decide partilhar, impede que Chris estabilize uma interpretação completa da relação. O limite introduz uma assimetria inesperada, pois Chris, habituado a perguntar e interpretar, confronta-se com uma interioridade que permanece parcialmente inacessível. Veronica preserva a sua versão do passado ao corrigir, interromper ou simplesmente não validar a narrativa construída por Tony, dificultando que a memória seja reorganizada exclusivamente segundo os interesses do narrador. Margaret, por sua vez, privilegia a clareza e a previsibilidade, adotando um modo de atuação que lhe permite manter controlo sobre os termos em que a relação decorre. Em todos estes casos, pequenas decisões relativas ao silêncio, à disponibilidade emocional ou ao controlo da informação alteram quem conduz a relação e quais os limites do que pode ser conhecido.

Um segundo grupo reúne figuras cuja autonomia assenta na definição das condições em que intervêm e na recusa de modelos femininos baseados na disponibilidade permanente. Elizabeth (*EF*) e Ann (*BSMM*) exemplificam essa posição. Elizabeth rejeita a ideia de que a identidade feminina deva ser definida pelo cuidado, pela vida conjugal ou pela conformidade social. Quando decide não permitir que as suas palestras na **London Review of Books** sejam gravadas (*EF*, p. 122), limita o alcance da sua intervenção pública. Ao impedir a circulação autónoma do discurso fora do contexto em que foi produzido, preserva maior controlo sobre a forma como pode voltar a ser utilizado. Esta posição ganha particular relevo num contexto

social marcado pela circulação ampliada de discursos e pela deslocação constante de conteúdos entre diferentes espaços comunicacionais, fenómeno analisado por Couldry e Hepp (2017). Ann, embora num registo mais discreto, afasta-se da valorização constante da novidade, como quando opta por reler *Rebecca*, em contraste com Graham, “[who] was on several books at the same time” (*BSMM*, p. 99). A opção pela releitura ganha relevo num contexto cultural marcado pela valorização contínua do novo e da diferenciação individual, características que Reckwitz (2020, pp. 141-153) associa à modernidade tardia. Em vez de acompanhar a sucessão constante de novos estímulos, Ann privilegia continuidade e seleção própria. Tanto em Ann como em Elizabeth, a seletividade na partilha de informação, na exposição pública e na definição do que merece atenção sustenta formas de autonomia que não dependem de validação externa.

Um terceiro grupo de personagens mostra formas de ação construídas dentro das convenções sociais ligadas ao casamento, à filiação e à distribuição de papéis no espaço íntimo. Gillian (*TIO*) e Jean (*SatS*) movem-se num território intermédio, onde a autonomia se constrói através da utilização estratégica de convenções sociais já existentes. Gillian adota o apelido do marido para cortar laços com o pai controlador (*TIO*, p. 13), recorrendo a uma prática socialmente aceite para se afastar de uma relação de autoridade emocionalmente opressiva. Mahmood (2005) ajuda a compreender como a adaptação a convenções existentes também pode constituir forma de ação, mesmo quando não assume oposição explícita. Ao aceitar a mudança de apelido, Gillian utiliza uma tradição social para produzir um efeito distinto daquele que normalmente lhe está associado. Jean, por sua vez, constrói a sua independência através de mudanças graduais, que incluem tanto decisões concretas, como abandonar o marido durante a gravidez (*SatS*, p. 81), como um processo continuado de reavaliação daquilo que já não está disposta a aceitar. O abandono corresponde a uma decisão amadurecida, tomada apesar do risco económico e social envolvido, mais do que a um gesto de dramatização ou rutura espetacular.

Por fim, Barbara (*BSMM*), enquanto ex-mulher, recusa permanecer numa posição marginal após o divórcio. Quando exige um divórcio “à moda antiga” (*BSMM*, p. 23), com culpa formalmente atribuída a Graham, dificulta a possibilidade de o ex-marido reorganizar retrospectivamente os acontecimentos exclusivamente em seu

benefício. A atribuição jurídica de responsabilidade preserva a legitimidade da sua versão da separação para além do fim da relação conjugal.

A diversidade de estratégias adotadas pelas personagens femininas mostra que a capacidade de ação assume formas distintas consoante as relações e circunstâncias em que cada personagem se encontra. Marion, Annick, Veronica e Margaret intervêm sobretudo através da gestão da informação, da disponibilidade emocional e da condução das relações quotidianas. Elizabeth e Ann afastam-se de formas de reconhecimento assentes na exposição permanente, selecionando os domínios em que aceitam participar. Gillian e Jean ajustam-se a convenções existentes sem deixarem de produzir margem de decisão dentro delas, enquanto Barbara utiliza os próprios mecanismos jurídicos do divórcio para limitar a reinterpretação masculina da separação. Ahmed (2017) ajuda igualmente a compreender como certos desvios relativamente ao que é socialmente aceite podem alterar orientações afetivas e formas de pertença sem implicarem abandono completo das convenções existentes. Barnes apresenta, assim, formas diferenciadas de autonomia feminina construídas no interior das relações, das rotinas quotidianas e das limitações concretas que moldam a vida das personagens.

2.1 Autonomia estrategicamente silenciosa

Marion (*M*) preserva a sua autonomia através de fronteiras emocionais rígidas e de uma organização do espaço doméstico, visível tanto na forma como conduz as conversas quanto no modo como regula a intimidade. Ela é “more reticent in judgment, but also more generous ... practical in her thoughts, sharp on both vagueness and pretension ... easy to talk to; but also had an unsettling habit of asking me questions which I imagined I had escaped from” (*M*, p. 106), exercendo assim uma forma de poder discreto, mas firme, que pode ser compreendida a partir de Foucault (1995), não como um atributo que pertence a um indivíduo, mas como um efeito que se produz nas relações que se estabelecem entre pessoas durante a interação. Ao insistir em perguntas que não permitem evasão, Marion transforma a interação num espaço em que certas respostas se tornam obrigatórias, reduzindo a capacidade de Chris evitar ou adiar posições, e impede que a narrativa conjugal seja organizada exclusivamente segundo a conveniência do parceiro. O controlo dos tópicos e da

sequência da conversa constitui uma forma discreta de autoridade nas relações íntimas, precisamente por operar sob a aparência de normalidade (Heritage, 2005, pp. 105-106). Perguntas sucessivas como “What are you going to do?” (*M*, p. 106) e “Still what?” (*M*, p. 109) abrem tópicos e recusam respostas incompletas, forçando desenvolvimento e expondo insuficiências no discurso de Chris. A admissão de Chris de que “Whenever Marion and I start talking about really serious matters I can never predict which way the conversation will go ... I always feel out-manoeuvred” (*M*, p. 150) confirma a eficácia da gestão silenciosa das conversas que mantém com a parceira. O paradoxo da agência de Marion reside na utilização estratégica dos próprios códigos que a enquadram. Assim, os mesmos comportamentos que poderiam sustentar a sua subordinação - contenção, polidez, conformidade - tornam-se condições de possibilidade da sua autoridade. Ao manter um registo polido e culturalmente valorizado, assegura credibilidade e evita o rótulo de “mulher difícil” ou “hostil”, categorias que funcionariam como dispositivos de deslegitimação. A cultura pós-feminista tende a validar a autonomia feminina quando esta se apresenta sob a forma de sucesso individual, autorregulação e responsabilidade pessoal (McRobbie, 2004, pp. 257-61), e, em Marion, isso implica afirmar independência intelectual, ocupando o espaço da crítica sem rutura aberta. Marion cumpre os códigos sociais - fala com contenção, mantém um registo polido e respeita as regras de convivência - mas usa esses comportamentos para não ser remetida para um lugar subordinado, transformando-os em meios de afirmar a sua presença e autoridade na relação. Esta delimitação da conversa pode ser lida, em diálogo com Ahmed (2017, pp. 43-46), como uma forma de delimitar o seu grau de disponibilidade. Marion participa na interação sem se tornar totalmente acessível, mantendo zonas que não ficam disponíveis para o outro. Da mesma forma, quando observa “Don’t start reading things into this conversation” (*M*, p. 111), Marion controla o que diz e limita antecipadamente as inferências que Chris pode produzir, restringindo o acesso ao sentido das suas palavras. Esta forma de atuação pode ser entendida a partir do conceito de “hidden transcript” desenvolvido por Scott (1990, pp. x-xiii), como uma forma de resistência que evita a oposição frontal e preserva espaços de autonomia e uma gestão do que pode ser dito ou inferido em contextos marcados por relações de poder.

Marion alterna a proximidade física (*M*, p. 151) com a contenção discursiva (*M*, p. 104), impedindo que a intimidade se transforme numa exposição total. Análises

sociológicas do trabalho emocional nas relações heterossexuais indicam que a manutenção da estabilidade afetiva tende a recair de forma desproporcional sobre as mulheres, frequentemente socializadas para gerir inseguranças e atenuar conflitos (Hochschild, 1983, pp. 163-170; Holmes, 2010, p. 8). Illouz (2012) mostra que a vida íntima contemporânea, embora estruturada por ideais de igualdade, continua a produzir assimetrias de género, particularmente no modo como as relações são avaliadas, negociadas e geridas no plano emocional. Marion não assume automaticamente a responsabilidade de gerir os estados emocionais do parceiro, redistribui essa responsabilidade e não permite que a sua presença na relação se reduza a assegurar continuamente essa tarefa. A clareza discursiva de Marion torna-se particularmente visível em diálogos em que ela neutraliza a posição de Chris através de uma exposição clara, factual e não apologética de uma infidelidade passada: “Yes I did once, and Yes it was only once, and No it didn’t make any difference to us at the time [...] and No I don’t particularly regret it” (*M*, p. 151). Marion não só inverte a expectativa de confissão moralizada, como afirma o direito de falar da própria experiência sem se enquadrar no modelo sentimental que Chris, e a norma patriarcal, pressupõem. A repetição estruturada de “Yes” e “No” organiza o discurso como exposição ordenada dos factos, afastando-o de qualquer registo de súplica. Marion descreve a situação de forma objetiva sem aderir à lógica do arrependimento, e este gesto introduz uma variação dentro de um padrão reconhecível que se aproxima do que Butler (1990, pp. 172-180) descreve como repetição performativa com variação, em que a repetição não se limita a reproduzir e pode produzir um efeito diferente, transformando a confissão de Marion num enunciado que não solicita resposta nem absolvição.

Marion reforça a sua autonomia através da gestão do espaço e da rotina, mas também pelo modo como mobiliza referências culturais nas interações quotidianas. Na perspetiva de Bourdieu (1986, pp. 245-247), o domínio de referências literárias pode funcionar como um meio de afirmar autoridade reconhecida pelos outros, capaz de alterar quem é visto como mais legítimo numa interação, sem necessidade de confronto direto. O capital cultural gera reconhecimento, legitimidade e distinção, que podem traduzir-se em formas de autoridade discursiva. Marion exemplifica essa forma de afirmação quando, numa discussão sobre Rimbaud, recorre repetidamente a citações de *Le Bateau Ivre*, *Voyelles* e *Ophélie* (*M*, p. 106) para sustentar uma leitura

do poeta como figura romântica autodestrutiva, em oposição à interpretação de Chris, que o posiciona como precursor da modernidade após Baudelaire. Embora o seu conhecimento do *corpus* rimbaudiano seja parcial, a seleção estratégica desses poemas permite-lhe assumir controlo sobre o rumo da discussão, impor o enquadramento da leitura e sustentar a sua posição perante Chris, resistindo à tentativa de desvalorização intelectual por parte dele. Investigação recente de Friedman e Laurison (2019, pp. 145-150, 153-155, 168-169) mostra que a mobilização de referências culturais legítimas e de um léxico crítico reconhecível pode funcionar como sinal de pertença, adequação social e autoridade em contextos hierarquizados. A erudição, em Marion, assume uma função instrumental, operando não como adorno cultural, mas como recurso de afirmação e posicionamento. Também a arte, em particular a poesia, constitui em Marion um eixo de construção identitária, tanto no plano íntimo como no reconhecimento social. Segundo Felski (1995, pp. 61-62, 89-90), a participação em práticas culturais e literárias pode funcionar, para as mulheres, como um espaço de formação subjetiva que não se reduz aos papéis tradicionais. Abordagens posteriores ampliam essa perspetiva e sublinham que a apropriação crítica de textos canónicos pode consolidar autoridade discursiva e legitimar posicionamentos pessoais (Moi, 2017). Quando privilegia a observação sobre a coerência lógica (*M*, p. 10), Marion afirma uma autoridade fundada na experiência interpretativa, não dependente de validação teórica formal. Moi (2017, pp. 196-197, 222-223) devolve centralidade à leitura como prática de atenção, juízo e resposta, mostrando que ler implica confrontar-se com os conceitos e preocupações que a obra mobiliza. As referências de Marion a Rimbaud conduzem a conversa precisamente para esse plano de leitura concreta, afastando-a de impressões vagas e exigindo de Chris uma resposta ancorada no próprio texto.

Annick pratica um silêncio seletivo, omitindo deliberadamente pormenores da sua vida íntima que poderiam alimentar a curiosidade ou a intervenção de Chris. Os seus sorrisos e o seu silêncio (*M*, p. 94) frustram a expectativa de partilha imediata, e põem em causa a lógica implícita segundo a qual a pergunta masculina cria automaticamente direito à resposta. Glenn (2004, pp. 2-5) permite ler este gesto como uso retórico do silêncio, isto é, como uma forma significativa e estrategicamente mobilizada de gerir o que se revela e o que se reserva no discurso. Essa gestão seletiva do que disponibiliza constitui uma forma de resistência pouco visível, próxima

daquilo que Hollander e Einwohner (2004, pp. 540-541, 545) descrevem como práticas que não dependem de declaração explícita ou confronto aberto e podem passar despercebidas aos seus destinatários, mas que introduzem uma reconfiguração dos termos em que a troca é conduzida. No romance, essa alteração é patente na dificuldade crescente de Chris em interpretar o comportamento de Annick ou em conduzir as conversas nos termos que procura estabelecer. Annick evita discutir o pressuposto de que deve explicar-se e recusa confirmá-lo. Em vez de alinhar com a disponibilidade emocional que Chris espera, opta por não partilhar aspetos íntimos como forma de validar a relação ou de responder à procura de abertura total por parte do outro, criando uma assimetria em que é ela quem define o que fica acessível e o que permanece fora do alcance dele. Episódios como o abandono abrupto após o confronto (*M*, p. 115) mostram que esse afastamento não é apenas discursivo, mas pode assumir a forma de interrupção física da interação, impedindo a sua continuação nos termos definidos por Chris. Esta dinâmica pode ser entendida em articulação com o que (Barigozzi et al., 2025, pp. 1-3) descrevem como “mental load”, isto é, a carga cognitiva e emocional, em grande parte invisível, associada ao planeamento, antecipação e organização do quotidiano doméstico e das responsabilidades de cuidado. Essas tarefas incluem antecipar necessidades e coordenar o que tem de ser feito, muitas vezes sem reconhecimento explícito. Annick não assume essa função e não absorve essa carga invisível, alterando de forma discreta o modo como a relação se organiza. O silêncio torna-se um travão numa sequência em que a resposta feminina é dada como garantida. Em linha com abordagens sobre resistência quotidiana, práticas discretas podem adquirir eficácia quando reiteradas ao longo do tempo (Lilja, 2013), pois a sua eficácia depende menos da intensidade de um ato isolado do que da sua continuidade. O efeito destas ações reside na forma como esses limites continuam a ser mantidos, mesmo quando o outro tenta restabelecer a dinâmica anterior. A consistência desse padrão por parte de Annick impede que o silêncio seja interpretado como exceção ou hesitação, tornando-o um traço estrutural da relação. O efeito desta estratégia é duplo. No plano imediato, preserva a sua integridade emocional, evitando o desgaste associado a um papel que não deseja assumir, num plano mais geral impede que se mantenha a ideia de que cabe a ela gerir a insegurança masculina. Em linha com o trabalho de Vera-Gray (2018) sobre a normalização de formas quotidianas de assédio, o que tem sido descrito como “sexual entitlement” pode estender-se para além do plano

explicitamente sexual, estruturando interações em que o acesso à atenção e disponibilidade feminina é implicitamente pressuposto. A insistência de Chris em interpretar, questionar e obter confirmação evidencia essa expectativa de acesso, que o silêncio de Annick frustra de forma sistemática. Ao filtrar os acontecimentos através da frustração de Chris, Barnes expõe a dependência emocional do protagonista e torna visíveis os pressupostos de autoridade que estruturam o seu comportamento. Quanto mais Chris tenta interpretar o silêncio como enigma a decifrar, mais evidente se torna que a interpretação não lhe pertence. A autonomia de Annick manifesta-se precisamente nessa opacidade, entendida como controlo sobre a forma como pode ser interpretada.

Em *SE*, os gestos de resistência de Veronica são narrados a partir de uma perspetiva que não é a sua, condicionando a forma como a sua autonomia se torna perceptível. Veronica contorna as tentativas de Tony de reinterpretar o passado (*SE*, pp. 105, 109), assim impedindo que a sua experiência seja filtrada pela nostalgia seletiva dele. Também aqui o silêncio constitui uma forma deliberada de definir o que permanece fora da conversa, impedindo que Tony aceda a elementos que lhe permitiriam reformular a sua história. Nos encontros anos mais tarde, essa postura torna-se sistemática - respostas mínimas, ausência de desenvolvimento e interrupções abruptas - impedindo a continuidade da interação nos termos propostos por Tony. Veronica mantém a sua experiência fora do alcance da interpretação que ele tenta impor, recusando que a sua história seja configurada nos termos da narração de Tony, num sentido próximo do que Cavarero (2000, pp. 40-44) pensa sobre a relação entre identidade e narração. A recusa de Veronica em dialogar nos termos de Tony funciona como interrupção desse processo de apropriação da sua história por parte do narrador. Como lembra Lanser (1992, pp. 3-8), as questões de género e narratividade não se limitam à distribuição da fala, envolvendo também autoridade discursiva e controlo interpretativo sobre o relato dos acontecimentos, e Veronica não permite que a sua experiência seja reescrita nos termos definidos por Tony.

A organização da biblioteca de Veronica torna visível o modo como afirma a sua autonomia. Ao contrário de Tony, cuja coleção era escolhida “for display rather than for reading” (*SE*, p. 24), Veronica mantém um conjunto de obras que “seemed to be an organic continuation of her mind and personality” (*SE*, p. 24). A estante de Veronica materializa uma prática de leitura que funciona como extensão da

identidade, e o contraste com a estante de Tony não é apenas estético. Mais do que um repositório de obras, a biblioteca organiza um conjunto de afinidades intelectuais e afetivas que estruturam a forma como a personagem se percebe e se posiciona no mundo. Nesta perspectiva, a leitura ultrapassa a lógica do consumo cultural e surge como prática de envolvimento e identificação, capaz de mobilizar referências intelectuais e afetivas que intervêm na forma como a personagem se entende a si mesma e ao mundo (Felski, 2003, p. 55). Essa organização da biblioteca torna-se significativa num contexto em que a misoginia opera como sistema de regulação social que regula e sanciona as mulheres em função do que oferecem aos homens: cuidado, atenção, validação ou confirmação de centralidade (Manne, 2017, pp. 110-112). A estante de Veronica contraria esse pressuposto: não legitima Tony, não confirma a sua autoridade e não serve de pano de fundo à sua narrativa. Neste sentido, a personagem expõe um modo de construção da voz feminina em que esta pode surgir simultaneamente como espaço de autonomia e como lugar condicionado pela mediação de um olhar masculino que a procura interpretar em excesso (Kim, 2012, pp. 1-2). A autonomia de Veronica é, contudo, fragilizada pelas interpretações redutoras que Tony projeta sobre ela. Ao descrevê-la como “instinctive” (SE, p. 30) ou insinuar que “she was and always had been calculating” (SE, p. 30), inscreve-a numa situação em que qualquer comportamento é passível de ser desvalorizado por razões opostas. Baxter (2010) mostra como mulheres em posições de autoridade são frequentemente avaliadas de forma negativa a partir de critérios incompatíveis, o que as leva a ajustar continuamente o seu discurso para antecipar essas leituras. Nesse quadro, a mesma ação pode ser interpretada como sinal de manipulação, frieza ou irracionalidade, dependendo da leitura que sobre ela incide. Esse padrão manifesta-se com particular nitidez em contextos conversacionais, onde a mesma intervenção feminina pode ser entendida como excessiva ou insuficiente em função do que o interlocutor projeta sobre a mulher naquela situação. O silêncio de Veronica permanece, assim, estruturalmente vulnerável a reinterpretação, podendo ser lido como frieza, cálculo ou superioridade, independentemente da sua função efetiva na interação. Essa leitura intensifica-se quando Tony especula se Veronica “sle[pt] with me to get me back” (SE, p. 35), reduzindo o seu desejo a cálculo instrumental. Como mostra Ponterotto (2016, pp. 133-135), na sua análise do *male gaze* e do escrutínio a que o corpo feminino é sujeito - sendo observado, avaliado e regulado por parâmetros sociais -, a exposição constante a esse olhar tende a enquadrar a mulher

como objeto de observação e a limitar o reconhecimento da sua subjetividade. Neste quadro, a iniciativa da mulher passa do plano do desejo para o da suspeita, convertendo a ação numa prova de duplicidade. O corpo feminino é narrado, mas raramente autorizado a narrar-se. Em *SE*, a leitura utilitária do desejo de Veronica não revela o seu carácter, antes expõe a incapacidade de Tony conceber uma sexualidade feminina desvinculada da sua própria centralidade interpretativa.

O jantar em que Veronica apresenta Tony aos pais (*SE*, p. 28) altera a posição de Tony ao colocá-lo num ambiente - o da família dela - onde as regras de comportamento, as referências e o modo de interação são familiares a Veronica, mas não a ele. Esse capital inclui também disposições incorporadas - modos de falar, referências e competências práticas - que estruturam o reconhecimento social. O desconforto de Tony evidencia a sua exclusão desses códigos. O acesso desigual a esses recursos culturais condiciona a forma como as práticas são percebidas e valorizadas, influenciando o reconhecimento de competência e a posição relativa dos agentes naquele contexto (Bourdieu, 1986, pp. 243-245). Quando a pertença a esse meio funciona como condição para ser compreendido e levado a sério, quem não partilha essas referências vê a sua posição como interlocutor fragilizada, não sendo plenamente reconhecido como participante legítimo na interação (Fraser, 2013, p. 188). Durante o jantar, é Tony quem perde segurança e autoridade, por não dominar as regras implícitas que orientam o encontro. A mesma lógica que habitualmente consolida hierarquias torna-se, neste contexto, instrumento de reposicionamento, e favorecem Veronica, que domina os códigos do encontro. Outro momento-chave surge quando Veronica questiona diretamente o futuro da relação (*SE*, p. 32). Em Illouz (2012, pp. 191-193), as assimetrias de género manifestam-se também na gestão do tempo relacional, nomeadamente na definição do ritmo da oficialização ou da rutura. O poder afetivo relaciona-se com a capacidade de adiar decisões, manter a ambiguidade e controlar o momento da definição do vínculo. Ao perguntar “So, do you ever think about where our relationship is heading?” (*SE*, p. 32), Veronica rompe com o modelo da espera feminina. A afirmação subsequente de que “I don’t stagnate” (*SE*, p. 32) funciona como uma declaração de princípio que recusa a permanência indefinida numa relação sem definição. Este gesto pode ser articulado com o conceito de “chrononormativity” de Freeman (2010, pp. 3-5), onde a autora descreve a forma como as vidas íntimas são organizadas segundo calendários sociais que regulam o

momento das decisões e definem quanto tempo é considerado aceitável esperar. A resposta em forma de pergunta - “Does it have to head somewhere?” (SE, p. 32) por parte de Tony confirma que o controlo temporal da relação se encontra distribuído de forma desigual, sendo aqui temporariamente reconfigurado pela intervenção de Veronica. De forma convergente, Lahad (2017, pp. 94-106) analisa a forma como a cultura contemporânea produz a mulher solteira como sujeito em espera, integrando essa posição num regime temporal normativo que regula o acesso à conjugalidade. Veronica rejeita essa pedagogia da paciência e impõe a sua própria temporalidade.

Décadas depois, Veronica adota uma estratégia de contenção deliberada face à nostalgia reconstrutiva de Tony. O momento em que o expulsa do carro com um seco “Out” (SE, p. 107) encerra a conversa antes que esta possa convergir para um desfecho que confirmaria a versão de Tony sobre o passado partilhado. A recusa em explicar, confortar ou prolongar a interação deixa por satisfazer a necessidade de clarificação emocional que o move. A sequência de silêncio prolongado durante a condução, seguida da ordem abrupta de saída, mostra um controlo da progressão da conversa que culmina na sua interrupção definitiva. O silêncio de Veronica preserva a sua autonomia interpretativa, e a sua opção por não explicar ou prolongar a conversa contraria a valorização da disponibilidade emocional enquanto prática de auto-gestão e requisito de subjetividade adequada, que funciona também como exigência normativa (Gill e Orgad, 2016, pp. 339-341). A não correspondência a essa expectativa torna o seu comportamento facilmente legível como falha relacional, fazendo da gestão dos afetos um critério de legitimidade. A leitura que Tony faz de Veronica insere-se nesse quadro. O que ele chama cálculo é, na verdade, uma forma de delimitação, e o que ele interpreta como instinto é decisão consciente de não oferecer acesso ilimitado à própria história. A ironia estrutural do romance reside no facto de, embora Tony detenha a voz narrativa, Veronica conserva a autoridade interpretativa final.

Margaret atua dentro das convenções sociais que regulam a vida conjugal, usando rotinas, planeamento e previsibilidade para decidir quando a relação avança e em que termos a proximidade acontece. O romance explicita este controlo ao referir que Margaret “used to monitor her fertility cycle and suggest when it might be most propitious to make love” (SE, p. 101), transformando a iniciativa sexual num momento calendarizado e por ela definido. A oscilação descrita por Tony - entre antecipação e

bloqueio (SE, p. 101) - mostra que esse controlo organiza o tempo da relação e condiciona também a resposta dele, influenciando diretamente quando e como o desejo dele se manifesta. A proximidade deixa de surgir como resposta ao impulso de Tony e passa a ocorrer nos termos definidos por Margaret. A este respeito, a noção de autonomia relacional desenvolvida por Mackenzie (2014, pp. 35-43) permite reforçar a ideia de que a autodeterminação pode afirmar-se no interior das relações sociais precisamente na forma como o sujeito gere dependências, ritmos e margens de manobra no interior dessas relações. Barnes apresenta esta forma de atuação sem a dramatizar como rutura, e mostra como o controlo pode ser exercido a partir de práticas quotidianas que, à primeira vista, parecem apenas corresponder a formas de organização doméstica e planeamento da relação.

Tony descreve Margaret como “clear-edged” (SE, p. 56), expressão que simultaneamente reconhece a sua clareza e a estabelece como alguém facilmente legível, reduzindo-a a traços estáveis e previsíveis. Essa leitura simplificada faz com que as suas decisões surjam como continuidade desse carácter previsível, e não como escolhas deliberadas. A percepção de previsibilidade reduz suspeitas e conflitos permite a Margaret definir quando estar disponível, quando avançar ou quando estabelecer limites sem gerar resistência. A repetição de comportamentos reconhecíveis envolve também o seu uso para produzir efeitos distintos. Ao tornar o seu comportamento legível e pouco contestado, Margaret inscreve a sua ação em formas socialmente reconhecíveis que moldam a maneira como é interpretada e recebida, sugerindo que a sua margem de ação se exerce através dessa legibilidade (Martin, 2024, pp. 373-374; 385-386). A pontualidade, a clareza e a consistência (SE, pp. 56, 64, 69), em Margaret, não são apenas traços de carácter, mas formas de definir quando a relação avança e em que condições o contacto ocorre, limitando a iniciativa de Tony. Essa margem mantém-se após o divórcio, como sugere a observação de Tony de que “Margaret... would be silent unless and until I got in touch with her” (SE, p. 98), permitindo ler este comportamento como gestão de um recurso - o tempo e a disponibilidade - que estrutura a relação. O silêncio até ser contactada define uma regra em que o contacto depende da iniciativa de Tony, reservando a Margaret o controlo sobre quando e em que circunstâncias os encontros ocorrem.

A agência de Margaret combina clareza na comunicação com contenção na forma como expõe os seus estados emocionais. A sua capacidade de ler Tony com

exatidão (SE, p. 84) revela conhecimento acumulado e uma capacidade de usar essa leitura para antecipar reações e ajustar o modo como responde. As suas perguntas diretas (M, p. 63) funcionam como dispositivos que obrigam Tony a explicitar posições que tenderia a evitar, limitando a ambiguidade do seu discurso. Quando a exposição emocional contínua é valorizada como prova de autenticidade, a partilha de sentimentos tende a ser tratada como condição para ser considerado legível e credível na relação (Gill & Kanai, 2018, pp. 319-322), mas Margaret participa apenas em parte nesse modelo. Ela compreende o que Tony sente, mas não responde com o mesmo nível de exposição emocional. A sua resposta sobre a decisão de terminar o casamento “because of us” (SE, p. 85) e não “because of [Tony]” (SE, p. 85) impede que a rutura seja lida apenas como falha individual ou acusação unilateral, e a forma sintética da resposta, que encerra a explicação sem a expandir, mantém o controlo sobre o enquadramento da rutura. A autenticidade surge aqui associada à capacidade de decidir o que é dito, quando e em que termos, mais do que a uma transparência total. A visibilidade é sempre condicionada pelas formas como algo é tornado legível, isto é, pelo modo como é formulado e tornado interpretável (Banet-Weiser, 2018), e Margaret aplica esse controlo ao decidir o que explicita, quando o faz e em que termos conduz o fim da relação. Quando afirma “Tony, you’re on your own now” (SE, p. 89), retira-se de um papel de mediação, deixando de o orientar ou apoiar nos encontros com Veronica. A afirmação estabelece um limite claro quanto ao seu envolvimento, redefinindo os termos da conversa naquele momento e o próprio tipo de relação possível a partir daí. A troca prossegue, mas sem orientação ou aconselhamento, centrando-se na avaliação da situação e reduzindo o espaço para dramatização e dependência. Rottenberg (2014, pp. 419-421) descreve a forma como o feminismo neoliberal atribui às mulheres a responsabilidade de gerir o próprio bem-estar e de alcançar um equilíbrio satisfatório entre vida profissional e pessoal, transformando essa tarefa num problema de organização individual. A recusa de Margaret em prolongar esse envolvimento, mesmo no papel de ex-mulher, pode assim ser lida como distanciamento face a essa exigência de gestão individual da relação. Margaret representa, pois, uma forma de agir que não passa pelo confronto direto nem pela retirada, mantendo-se presente sem assumir funções de suporte emocional contínuo, e sem ser lida por Tony como ameaça.

Este subcapítulo mostra que a autonomia das personagens femininas constrói-se através da forma como atuam dentro das normas para condicionar aquilo que é discutido, revelado ou mantido em reserva. Marion conduz o rumo das conversas, Annick limita aquilo que Chris consegue saber sobre si, Veronica impede Tony de controlar a narrativa do passado e Margaret regula a proximidade e o tempo da relação. Em todos os casos, a agência exerce-se através de escolhas discretas que alteram o equilíbrio das relações sem recurso a conflito explícito. Esses gestos, embora pouco visíveis, condicionam quem conduz a conversa, quem responde às iniciativas do outro e até onde a relação pode avançar.

2.2 Autoridade intelectual e recusa de papéis tradicionais

Elizabeth Finch desafia os papéis tradicionalmente associados às mulheres ao rejeitar tanto a maternidade como o ideal normativo do amor romântico. A sua agência assenta numa postura intransigente em relação à autonomia individual, em linha com o que Donath (2015, pp. 343-344) permite pensar como uma crítica à naturalização da maternidade como destino ou condição de realização feminina. No discurso social contemporâneo, a maternidade continua a funcionar como marcador de normalidade feminina, de tal modo que a decisão de não ter filhos tende a ser tratada como um desvio que exige explicação e não como opção entre alternativas equivalentes. Ainda segundo Donath (2015, pp. 346-347), a centralidade cultural da maternidade faz com que trajetórias que dela se afastam sejam frequentemente sujeitas a avaliação social, incluindo a antecipação de arrependimento ou a sua leitura como falha pessoal. Neste sentido, a trajetória de Elizabeth aproxima-se também do que Gillespie (2003, pp. 134-135) propõe ao mostrar que algumas mulheres constroem uma identidade feminina não centrada na maternidade, assumindo a vida sem filhos como uma orientação deliberadamente escolhida, e não como ausência ou privação. As notas que Elizabeth deixa ao narrador - uma série de apontamentos com frases soltas e reflexões - em que rejeita explicitamente a leitura da mulher sem filhos como “unfulfilled” (*EF*, p. 114) refletem a consciência dessa avaliação e a não aceitação desse critério como medida legítima de avaliação da vida feminina. No romance, essa posição não surge acompanhada por qualquer narrativa de perda ou de compensação afetiva, e a ausência de filhos ou de vida conjugal surge como consequência coerente

de uma orientação existencial centrada na independência intelectual, e não como lacuna biográfica.

A presença de Elizabeth no espaço académico afirma-se desde o primeiro contacto com os alunos (EF, p. 10). O discurso inaugural, no qual recusa “pelting you with pie charts” e promete “rigorous fun” (EF, p. 10), sintetiza a combinação de exigência intelectual e independência que a caracterizam. A autoridade de Elizabeth constrói-se através da consistência e da precisão com que define os termos da interação pedagógica, nomeadamente o que pode ser discutido em aula, o que fica fora do espaço de ensino e quais os limites da exposição pessoal, mostrando que a autoridade adquire legitimidade e resulta tanto do conteúdo do discurso como da posição a partir da qual esse discurso se enuncia (Lanser, 1992, pp. 5-7). Investigação empírica recente sobre ensino superior continua a documentar diferenças na forma como a autoridade docente é avaliada em função do género (MacNeill, Driscoll e Hunt, 2015; Boring, Ottoboni e Stark, 2016; Mengel, Sauermann e Zölitz, 2019). Esses resultados sugerem que as avaliações captam não apenas competência didática, mas também a conformidade com expectativas de género relativas a simpatia, disponibilidade e afabilidade. Nesse sentido, a credibilidade académica feminina permanece sujeita a um nível adicional de escrutínio. Elizabeth, sem entrar em justificações adicionais ou exposição pessoal, não ajusta a sua autoridade a esses critérios e sustenta uma posição que dissocia reconhecimento intelectual de validação interpessoal. Essa posição torna-se particularmente evidente na colaboração com a *London Review of Books* (EF, p. 122), em que Elizabeth estabelece como condição que a conferência não seja gravada, reutilizada, editada ou retirada do contexto em que foi produzida. Fraser (2013, pp. 182-184) analisa a justiça social a partir do princípio de paridade de participação, segundo o qual a possibilidade de intervir como par nas interações sociais depende tanto da distribuição de recursos quanto dos padrões de valorização cultural que regulam quem é reconhecido como interlocutor legítimo. A exigência de não gravação funciona, neste contexto, como limitação deliberada da circulação e arquivo da sua voz, preservando o controlo sobre a sua interpretação futura. Elizabeth participa sem se tornar permanentemente disponível, definindo as condições em que a sua palavra pode ser ouvida e interpretada, isto é, as condições da sua própria legibilidade enquanto participante autorizada no espaço académico (Fraser, 2013, pp. 182-184). Quando observa que certas limitações se

encontram “better disguised, better ‘rewarded’” (*EF*, p. 61), Elizabeth identifica um modo de funcionamento em que exigências sociais passam a aparecer como escolhas pessoais, sendo apresentadas como sucesso ou realização individual (McRobbie, 2009; Rottenberg, 2014), e a sua reflexão sobre “women defined - also self-defined - at the point of their marriage” (*EF*, p. 61) prolonga o diagnóstico clássico de Friedan sob formas contemporâneas como a valorização do casamento como escolha realizada. Na análise de Budgeon (2016, pp. 401-403, 408-410), a heteronormatividade continua a estruturar as trajetórias femininas, conferindo coerência e reconhecimento sobretudo às vidas inscritas na conjugalidade. Nos apontamentos de Elizabeth, essa normatividade opera através de uma linguagem aparentemente neutra - “success” (*EF*, p. 51), “working out” (*EF*, p. 63) - que transforma formas específicas de vida em padrão universal.

A reserva de Elizabeth em torno da vida pessoal corresponde a um controle ativo da informação. Quando, confrontada pelo irmão sobre um homem com quem ele a vira, Elizabeth responde “Oh, that? That was nobody” (*EF*, p. 55), ela não reconhece essa figura como parte da sua história, delimitando o que pode ser incluído e o que permanece fora dela. A repetição dessa resposta pelo narrador em momentos posteriores do romance (*EF*, p. 62, 122) mantém-na sem desenvolvimento e impede que seja retomada ou esclarecida, preservando-a como uma afirmação simultaneamente falsa e reconhecível e que, por bloquear o desenvolvimento do referente, que encerra qualquer acesso interpretativo. Na análise de Allen (1999, pp. 34-37), o poder atua simultaneamente de modo repressivo e produtivo, intervindo na constituição dos objetos do discurso. Essa dimensão pode ser entendida como controle das condições em que algo se torna reconhecível e desenvolvível discursivamente, não se limitando à imposição sobre o outro. A resposta de Elizabeth atua precisamente nesse nível, impedindo que o homem com quem foi vista seja identificado como parte da sua vida e que essa relação seja desenvolvida na conversa com o irmão. Elizabeth sintetiza a sua postura quando afirma que “Passion may mislead us furiously” (*EF*, p. 21), afastando-se da submissão a narrativas emocionais que se impõem como destino. À pergunta “are you a feminist?” (*EF*, p. 42), responde “Naturally - I am a woman” (*EF*, p. 42), aceitando o termo sem o desenvolver nem o clarificar. Em linha com Kruks (2001, pp. 134, 141-143), a experiência não coincide integralmente com as categorias através das quais é nomeada, na medida em que

pode exceder os enquadramentos discursivos que a tornam inteligível. Elizabeth aceita o termo “feminista” sem o transformar em categoria central de auto-definição. Assim, impede que a resposta a enquadre numa identidade pré-definida e mantém sob controlo os termos em que pode ser interpretada.

Ann (*BSMM*) constrói a sua autonomia através de práticas quotidianas que recusam a pressão para participar nos circuitos de atenção e consumo político-mediático dominantes. A opção por não acompanhar as notícias e por dedicar tempo a atividades escolhidas por si, como a leitura, a cozinha ou a arte, “which Graham had almost given up... Graham found most of these tastes congenial, and all understandable” (*BSMM*, p. 15), afirma o controlo sobre a forma como distribui o seu tempo e a sua energia emocional. Num contexto de solicitação contínua da atenção, a seleção do que merece tempo e interesse torna-se uma forma de delimitar a relação com o espaço público. Essa escolha adquire relevância numa cultura que valoriza visibilidade, produtividade e participação pública. Neste contexto, torna-se relevante a leitura de Crary, para quem as formas contemporâneas de organização do trabalho, do consumo e da circulação de informação tendem a ocupar também os intervalos da vida quotidiana, subordinando-os a exigências de atividade contínua e disponibilidade permanente (2013, pp. 14-15). A opção de Ann por organizar o seu tempo em torno de práticas de autocuidado contraria essa pressão e não orienta o tempo em função de exigências externas. A reorganização das suas rotinas converte atividades quotidianas em decisões relativas à distribuição de tempo, atenção e energia. Essa seleção torna-se visível no contraste com Graham, cuja relação com essas atividades é descrita como cada vez mais mediada pela abstração e pelo trabalho intelectual, acentuando a diferença na forma como ambos investem atenção no quotidiano. A cultura popular contemporânea celebra tendencialmente a mulher realizada através do consumo e da gestão visível do estilo de vida, num quadro em que a autonomia é apresentada como escolha individual e expressão de gosto (Tasker & Negra, 2007, pp. 2-7). Ann segue um caminho distinto. Não procura transformar os seus interesses em marca identitária e pratica-os como experiências privadas. A leitura, a cozinha e a fruição artística aparecem no romance como gestos de interioridade que estruturam o seu quotidiano sem necessidade de reconhecimento exterior. Essa posição torna-se mais nítida quando declara que a política lhe parece “uninteresting because it was inevitable, uninfluenceable” (*BSMM*, p. 15). À primeira vista, a afirmação pode sugerir

apatia. Contudo, pode também ser lida à luz da reflexão de Honig (2021, p. 3), que questiona a ideia de que a agência política se manifesta apenas através de intervenção direta e visível. Formas de afastamento, desvio ou não participação podem adquirir significado político quando questionam o que conta como participação legítima, como momento inicial de reconfiguração das formas de ação política, e não como abandono da esfera política. Da mesma forma, Mackenzie & Stoljar (2000, pp. 4-5) permitem ler esta reorganização do cotidiano menos como simples retraimento individual do que como exercício de autonomia no interior de condições sociais concretas, através da definição de prioridades que não se deixam absorver por exigências exteriores de atenção e desempenho. Em Ann, porém, essa organização pessoal das prioridades não é neutra dentro da relação que mantém com Graham. A condescendência intelectual de Graham repete um padrão descrito por Lerner (1986, pp. 223-229), segundo o qual a experiência e a autoridade das mulheres são sistematicamente desvalorizadas. Esse padrão persiste quando interesses associados ao feminino são tratados como superficiais ou pouco sérios, uma forma de desvalorização que Adichie (2014) descreve como parte de uma socialização que atribui maior valor ao que é associado ao masculino. Ann mantém esses interesses fora dessa hierarquia e não os avalia segundo padrões que os desvalorizam.

A autonomia de Ann não é isenta de ambivalência. Ela tem consciência crescente das dinâmicas afetivas que a envolvem, e percebe que as crises emocionais de Graham (*BSMM*, p. 139) são por ela absorvidas. Esse desequilíbrio não é apenas interpessoal e decorre também de uma cultura romântica que associa feminilidade a competência emocional e tende a tornar a mulher responsável pela inteligibilidade afetiva da relação (Illouz, 2012, pp. 103-107). Ann reconhece essa assimetria, mas nem sempre consegue escapar-lhe. É nesse ponto que a sua autonomia revela limites. Por um lado, reorganiza deliberadamente o modo como distribui tempo, atenção e interesse, criando um espaço pessoal relativamente protegido das lógicas de visibilidade e consumo; por outro, permanece parcialmente inserida num quadro relacional em que lhe é atribuída a responsabilidade de compreender e regular as emoções do outro. Momentos em que adota um “professional tone” (*BSMM*, p. 137) ou em que permanece com Graham durante as crises emocionais deste mostram como essa responsabilidade é efetivamente incorporada nas práticas do cotidiano. Como propõe Mackenzie (2014, pp. 42-43),

a autonomia exerce-se no interior de dependências e assimetrias, sem necessariamente as eliminar, e Ann procura redefinir a forma como participa na relação, sem a abandonar. Barnes constrói esta personagem de modo a tornar visível esse equilíbrio instável, mostrando como a autonomia pode coexistir com formas persistentes de dependência emocional sem que uma anule completamente a outra.

Neste subcapítulo, a autonomia feminina afirma-se através da capacidade de definir critérios próprios de ação e de se afastar de papéis femininos associados à disponibilidade permanente ou à procura de validação externa. Elizabeth e Ann mostram que autoridade assenta na capacidade de preservar prioridades, rotinas e formas próprias de estar nas relações, independentemente da visibilidade constante ou da aprovação social. Seja na forma como Elizabeth protege a vida privada e mantém distância intelectual perante os outros, seja na maneira como Ann organiza o quotidiano sem colocar Graham no centro exclusivo da sua vida, ambas limitam aquilo que os outros podem exigir delas. A recusa surge como capacidade de escolher até onde participar e em que condições, sem implicar afastamento completo das relações. A agência manifesta-se, assim, na persistência dessas escolhas mesmo quando são desvalorizadas ou mal compreendidas pelas restantes personagens.

2.3 Resistência adaptada às normas

Em *TIO*, Gillian afirma a sua identidade através do afastamento da figura paterna sem deixar de recorrer às convenções que o próprio contexto social lhe disponibiliza. Como observa Ingraham (2008, p. 3), os rituais ligados ao casamento contribuem para naturalizar a heteronormatividade ao tornarem evidente que a identidade da mulher passa a ser redefinida a partir do vínculo conjugal. É neste ambiente que a decisão de Gillian de alterar o apelido após o casamento, abandonando o nome de solteira “Wyatt” para adotar o do marido (*TIO*, p. 12), ultrapassa o plano meramente administrativo e adquire uma dimensão simbólica ambivalente. À primeira vista, pode ser lida como gesto de conformidade com a tradição de transmissão do apelido, mas o romance sugere uma motivação menos imediata, nomeadamente o afastamento deliberado do legado paterno associado ao nome Wyatt, que para Gillian evocava um passado do qual “[she] wanted none of that” (*TIO*, p. 14). Esta escolha encerra um paradoxo, pois permite-lhe cortar com uma

filiação anterior que rejeita, mas fá-lo através de uma prática que reinscreve a identidade feminina numa lógica de identificação mediada por estruturas masculinas, passando a ser identificada pelo apelido do marido. No caso de Gillian, a rutura permanece parcial, uma vez que é realizada através de uma forma de identificação ainda inscrita na autoridade masculina.

Gillian mantém um controlo rigoroso sobre a sua narrativa pessoal, e não adere ao modelo cultural de exposição da intimidade que, como observa Berlant (2008, pp. 5-10), se tornou um imperativo contemporâneo. A posição de Gillian é explícita:

I just don't particularly think it's anyone's business. I really don't. I'm an ordinary, private person. I haven't got anything to say. Wherever you turn nowadays there are people who insist on spilling out their lives at you... Just because I don't have a confessional nature doesn't mean that I forget things?" (TIO, p. 15)

Ao manter certas dimensões da sua experiência fora dessa visibilidade, ela conserva o controlo sobre os termos em que pode ser conhecida e interpretada. Numa sociedade que privilegia a transparência e a exposição permanente do “eu” (Han, 2015, pp. vii-viii), Gillian impede que a relação se converta num acesso irrestrito à sua interioridade, preservando um espaço de bastidores no sentido clássico proposto por Goffman (1959, pp. 69-70).¹⁸ A insistência em “what I remember is my business” (TIO, p. 15) estabelece a memória como domínio próprio, fora do que pode ser partilhado, convertendo a recordação num domínio sob controlo exclusivo. Gillian reforça a sua autonomia através da contenção na exposição da vida íntima, preservando um espaço de autodeterminação mesmo quando rodeada por personagens mais ostensivamente ativas. Um momento particularmente revelador surge na decisão de abandonar o trabalho social (TIO, p. 56). Mais do que uma mudança profissional, este

¹⁸ A noção de “fronteiras da interação” em Goffman (1959) aplica-se sobretudo a situações presenciais do quotidiano, como a circulação em espaços públicos, os gestos e sinais trocados entre estranhos e as convenções que regulam a coabitação em contextos partilhados. A sua aplicação ao caso de Gillian tem, por isso, um carácter analógico. O paralelo torna-se pertinente na medida em que, também aqui, está em causa a regulação do acesso ao eu: tal como os indivíduos em contexto social definem o que mostram e o que ocultam, Gillian controla aquilo que oferece ao olhar e à interpretação dos outros, preservando uma zona que permanece exclusivamente sua. Ainda que o plano seja mais íntimo e narrativo do que situacional, mantém-se a mesma lógica de delimitação do acesso e de proteção da integridade pessoal descrita por Goffman.

passo afasta-a de uma atividade centrada na gestão de necessidades alheias, na escuta contínua e na mediação emocional. Como observa England (2005, pp. 381-384), este tipo de trabalho tende a ser feminilizado e associado a atividades de cuidado e resposta às necessidades de outros, frequentemente desvalorizadas. A passagem para o restauro de arte introduz um regime distinto: um trabalho solitário, contínuo e sem exigência de interação, que reduz a necessidade de resposta imediata e de envolvimento com outros. A mudança altera de forma direta as condições do cotidiano em que Gillian se move. A complexidade da sua agência manifesta-se igualmente na relação com Oliver. Quando este reconhece que ela é “stronger than [him]” (*TIO*, p. 180), o romance torna visível a distribuição da força emocional dentro da relação. A força que lhe é atribuída não decorre de confronto direto, mas da firmeza com que sustenta os critérios pelos quais a relação se organiza. Oliver dramatiza “Bind me with silken cords” (*TIO*, p. 204), mas Gillian não cede à chantagem emocional e mantém a coerência da sua posição. A leitura de Connell (2009, pp.73-75) permite ver o episódio como reconfiguração das relações de género, ao invés de simples inversão mecânica de papéis, em que a relação é reconfigurada sem eliminar as assimetrias que a estruturam. A resposta recorrente de Gillian - “brisk, polite” (*TIO*, p. 84) - às tentativas de aproximação de Oliver traduz-se numa forma de resposta marcada pela brevidade e pela contenção, que limita a possibilidade de Oliver prolongar o contacto ou intensificar a sua insistência.

A crítica literária destacou como *TIO* encena, mas também expõe, dinâmicas patriarcais em que as mulheres são tratadas como elementos de troca ou de disputa entre homens. Todd (1996, p. 276) refere o caso da personagem Val, cuja leitura sobre a possível atração homoafetiva entre Oliver e Stuart (*TIO*, p. 157) é ridicularizada por ambos. A forma como Val é imediatamente enquadrada pelos homens, através da desqualificação da sua credibilidade, da exposição biográfica depreciativa e da redução da sua fala a ressentimento, mostra como a sua intervenção é reconduzida a um traço de personalidade, esvaziando o alcance da sua interpretação. Essa intervenção assume a forma de uma leitura direta da relação entre Oliver e Stuart, ao afirmar que o desejo por Gillian funciona como substituto do desejo entre os dois homens, e assim reorienta a leitura da relação com Gillian para a relação entre os dois homens. A reação dos dois procura preservar uma esfera de cumplicidade masculina e evitar o desconforto gerado pela leitura de Val em que os homens validam

mutuamente o seu estatuto e a sua narrativa. Showalter (1985, pp. 3-5) mostra como a tradição crítica tendeu a marginalizar ou a desqualificar perspectivas femininas, tratando-as como exteriores ao centro legítimo da interpretação. Por sua vez, Lanser (1992, pp. 5-7) sublinha que a autoridade narrativa resulta da articulação entre posição social e prática retórica, o que torna mais vulnerável a legitimação de vozes narrativas associadas a personagens femininas. Perante esta leitura, coloca-se a questão: será que Gillian, apesar de deter voz narrativa, escapa a esse padrão? Todd coloca a hipótese de que Gillian possa tornar-se “an object of desire and nothing more” (1996, p. 276), pois a sua presença continua a ser construída, em grande medida, em função do desejo masculino e das disputas entre Oliver e Stuart, limitando a possibilidade de uma agência feminina verdadeiramente autónoma. No romance, essa limitação observa-se nos momentos em que a perspectiva de Gillian é absorvida pela lógica do triângulo amoroso, e onde as suas decisões, mesmo quando tomadas de forma consciente, são invariavelmente interpretadas através do prisma da rivalidade masculina. A coesão e a rivalidade entre Stuart e Oliver são cimentadas pela circulação discursiva de Gillian enquanto objeto de disputa. A intervenção de Val interrompe momentaneamente essa circulação ao redefinir o objeto da disputa, mas a sua exclusão subsequente, culminando na expulsão violenta da cena em que Stuart e Oliver exclamam “OUT... her or us” (*T/O*, P. 181), impede que essa leitura seja discutida e reconduz a interação à rivalidade entre os dois homens em torno de Gillian. Essa leitura ganha força quando se analisam os efeitos narrativos dessa estrutura, visíveis em três mecanismos recorrentes. Em primeiro lugar, o modo como as secções em primeira pessoa de Stuart e Oliver interpelam diretamente o leitor constrói uma zona de cumplicidade masculina, cuja manifestação mais evidente se encontra no desdém dirigido a Val, em linha com leituras da homossociabilidade masculina (Sedgwick, 1990). Em segundo lugar, a própria linguagem utilizada por Oliver ao declarar o seu amor por Gillian a Stuart (“It’s market forces, Stu, that’s what you’ve got to get hold of. And I’m going to take her over” [*T/O*, p. 136]) traduz a relação em termos de mercado, numa dinâmica em que os vínculos entre homens se estruturam através da circulação simbólica das mulheres, como é explicitado, no contexto de *T/O*, por (Berlatsky, 2009). Neste modelo, o desejo dirigido à mulher articula-se com a relação entre os homens, e funciona como meio de reconhecimento mútuo entre os dois homens. A sequência subsequente, em que Oliver devolve a Stuart parte do dinheiro que lhe devia (*T/O*, p. 150), assume o carácter de uma transação simbólica:

o ajuste financeiro antecede a ‘transferência’ afetiva e surge como metáfora grotesca de compra e venda, reforçando essa leitura ao destacar a fusão entre discursos do amor e do comércio. O terceiro mecanismo, mais sutil, é o enquadramento seletivo das decisões de Gillian. Apesar de possuir voz narrativa, a sua versão é constantemente reconfigurada nas narrativas de Stuart e Oliver. Stuart descreve o envolvimento de Gillian com Oliver não a partir das motivações dela, mas como uma consequência da traição de um amigo, reforçando a centralidade da rivalidade masculina e relegando-a a uma função mediadora do antagonismo entre os dois. Contudo, limitar a leitura a este enquadramento significaria aceitar que Gillian é apenas ‘moeda de troca’, e o texto oferece pistas para uma leitura mais complexa, na qual a homosociabilidade não se impõe sem resistência. Gillian recusa de forma sistemática a lógica confessional (*TIO*, p. 15) e deixa claro que a sua legitimidade não depende de transformar a vida íntima em espetáculo verbal. Esta posição protege a sua interioridade e permite-lhe manter o controlo sobre o que é dito e o que permanece implícito, em contraste com o regime de exposição que caracteriza as vozes masculinas do romance. O seu pragmatismo anti-romântico, expresso em “You’ve got to be practical in these matters” (*TIO*, p. 147), retira a decisão afetiva do campo da dramatização emocional cultivada por Oliver e Stuart. Em vez de permitir que a relação seja narrada como conflito apaixonado ou destino inevitável, Gillian enquadra-a como escolha prática, baseada em critérios que ela própria estabelece. Ao fazê-lo, altera os termos em que o relacionamento é lido, tanto pelas personagens masculinas como pelo leitor. Assim, a admissão de Oliver de que Gillian é “stronger than me” (*TIO*, p. 180) sugere, como observam Connell e Messerschmidt (2005, pp. 836-837), que a masculinidade hegemónica não constitui uma posição fixa, mas uma configuração relacional de práticas que se ajusta quando confrontado com outras masculinidades e com formas de atuação feminina que desafiam a sua estabilidade. A força de Gillian torna-se relevante justamente porque obriga os homens em torno dela a reposicionar-se perante uma figura que não se deixa estabilizar no papel esperado, mostrando que a hegemonia não é estática, mas permeável a reconfigurações internas e configurações de género. Deste modo, a interpretação de Todd evidencia a forma como o romance expõe a supressão de vozes femininas, mas deixa parcialmente de fora o modo como a narrativa também o questiona. Barnes expõe ao ridículo a linguagem de mercado usada por Oliver, e, de forma paralela, expõe também o mecanismo de silenciamento quando uma voz feminina introduz

uma interpretação que não pode ser integrada no quadro relacional entre os dois homens, tornando visível que certos discursos não são apenas contestados, mas excluídos. Sintetizando, a relação entre Stuart e Oliver estrutura grande parte da ação, mas o texto deixa claro que Gillian mantém zonas de controlo narrativo e gestos de resistência que impedem a sua completa instrumentalização.

A dissonância entre a resistência discreta de Gillian e a centralidade das relações masculinas sustenta uma leitura crítica que identifica no romance simultaneamente a representação e a reiteração de estruturas patriarcais. Na comparação entre a dinâmica triangular e a de *Success*, de Martin Amis, Hateley (2001, p. 7) demonstra como ambos os romances privilegiam alianças de amizade e poder entre homens, nas quais a figura feminina é subordinada a trocas económicas e, mais amplamente, a um sistema de legitimação masculino. Partindo de Girard e Sedgwick, Hateley sublinha que, nos triângulos eróticos, a relação entre os dois homens tende a prevalecer sobre a relação com a mulher, que surge subordinada às negociações masculinas (Hateley, 2001, p. 1). O momento em que Oliver anuncia o seu amor por Gillian recorrendo a uma linguagem dos mercados (*T/O*, p. 136) torna visível esse mecanismo ao converter Gillian num 'objeto de propriedade competitiva', um bem transacionável numa economia emocional masculina (Hateley, 2001, p. 2). A própria voz narrativa de Gillian, embora aparentemente central, é limitada pelo facto de a sua presença funcionar, muitas vezes, como mediadora do vínculo entre os dois homens. Essa mediação é, porém, ambígua. Por um lado, dá-lhe visibilidade; por outro, confina-a a um papel instrumental, limitando a possibilidade de uma agência verdadeiramente autónoma. A presença de voz não elimina esta posição, na medida em que a personagem permanece integrada num sistema de troca que a instrumentaliza (Hateley, 2001, p. 7). A convergência das leituras de Hateley e Todd evidencia, assim, que *T/O* expõe um paradoxo estrutural: mesmo quando as personagens femininas têm voz narrativa, essa voz é repetidamente enquadrada e limitada por relações entre os dois protagonistas masculinos que reforçam o centro masculino da ação. A questão central torna-se, então, perceber se Gillian consegue ou não romper com este enquadramento, e, como sugere Todd, a própria narrativa deixa em aberto até que ponto essa posição se sustenta. Uma segunda leitura, defendida por críticos como Moseley, Nicholl e Bayley, propõe uma inversão da hierarquia aparente. Gillian surge também como agente silenciosa, e não apenas

como objeto passivo. Para Moseley (1997, pp. 139-140), a sua reserva emocional e a contenção deliberada e autoproteção discursiva constituem uma forma subtil de intervenção, capaz de orientar as simpatias narrativas. Nicholl (1991) identifica precisamente na sua contenção verbal a fonte da sua autoridade, ao sublinhar o carácter lúcido, prudente e deliberadamente pouco expressivo da sua voz, que no desenlace se revela a mais eficaz. Ao revelar menos sobre as suas motivações e ao não tornar imediatamente transparentes as razões das suas decisões, Gillian condiciona o modo como o leitor interpreta os acontecimentos e as relações entre as personagens. Bayley (1991) assinala esse processo ao destacar momentos em que Gillian interpreta e reage sem explicitação direta, influenciando a dinâmica relacional e produzindo efeitos no comportamento de Stuart. A coexistência destas duas leituras decorre também daquilo que entendemos como uma construção deliberada de Barnes, em que Gillian é simultaneamente apresentada como figura de vulnerabilidade e de controlo, de vítima e de estratégia.

A leitura de Gillian coloca uma questão central para a análise da agência feminina em contextos patriarcais: a ausência de gestos abertamente desafiadores implica submissão ou pode constituir uma forma de poder discreto? As evidências textuais - a opacidade quanto às motivações, o controlo sobre o que partilha e o efeito perturbador que produz nos homens à sua volta - sugerem que Gillian opera numa zona intermédia entre silêncio e ação seletiva. O romance mantém deliberadamente essa ambivalência sem a resolver, colocando a personagem numa posição simultaneamente integrada nas dinâmicas masculinas e capaz de as influenciar através do controlo indireto da informação e da interação. Esta forma de atuação corresponde ao tipo de agência que Parpart e Parashar (2019, p. 6) descrevem como relacional e não necessariamente confrontacional, afastando-se da oposição rígida entre resistência heroica e passividade. Também Phipps (2020, pp. 33-34) sublinha que, em contextos adversos, a agência feminina emerge frequentemente em espaços de compromisso, onde as ações não se alinham de forma linear com categorias de emancipação ou opressão. Neste sentido, a posição de Gillian não se reduz à dicotomia vítima/estratégia. *T/O* transfere esta complexidade para a própria experiência do leitor, impedindo uma classificação moral simplista e obrigando-o a interrogar os critérios através dos quais julga o comportamento feminino. A agência feminina não pode ser interpretada de forma linear através de categorias como

emancipação ou opressão; a sua leitura exige antes atenção às tensões e contradições que estruturam os critérios através dos quais o comportamento feminino é avaliado

A autonomia de Jean em *SatS* emerge de um trabalho de autorreflexão marcado pelo confronto entre as exigências emocionais dos outros e a necessidade de preservar a própria integridade. Essa forma de ação constrói-se no interior das relações e ajusta-se às condições que afetam a percepção que tem de si. As hesitações de Jean perante Rachel, simultaneamente fascinada e desconfortável com a sua radicalidade, exprime essa autonomia relacional: antes de agir, procura avaliar até que ponto pode acolher a influência da outra sem comprometer os limites que considera essenciais. A resposta não é imediata, porque a decisão depende dessa avaliação prévia dos vínculos afetivos e do seu impacto na definição desses limites.

Jean não se posiciona como antagonista direta do patriarcado. A subversão ocorre através da decisão de não assumir papéis que não se alinham com a sua identidade. A personagem encarna uma forma de autonomia discreta, mas significativa, que se manifesta na reorganização da sua vida após a perda e a mudança. O seu regresso à casa do filho (*SatS*, p. 182) pode ser lido como escolha estratégica dentro de um horizonte limitado de possibilidades. Com esta coabitação, Jean redefine silenciosamente os papéis familiares: deixa de ocupar o lugar de cuidadora central e passa a afirmar-se como presença próxima, mas simbolicamente independente. Esta decisão aproxima-se do que Meyers (2002, pp. 18-24) descreve como autonomia enquanto processo de autodeterminação exercido em contextos sociais concretos, dependente de competências como a autorreflexão, a imaginação e a capacidade de sustentar decisões sob pressão. Na sua análise, essa autonomia pode coexistir com dependências, mostrando antes como os sujeitos podem reajustar o seu posicionamento dentro de arranjos sociais já existentes. As reflexões de Jean sobre as Sete Maravilhas do Mundo e os marcos da vida (“(1) Being born... (2) Being loved... (4) Getting married... (5) Giving birth... (6) The getting of wisdom... (7) Dying” [*SatS*, p. 182]) revelam a forma como ela reavalia retrospectivamente uma vida condicionada por modelos de realização feminina centrados no casamento, no amor e na maternidade. Estudos sobre envelhecimento e género mostram que a experiência do envelhecimento feminino é vivida num quadro relacional em que idade e género se reforçam mutuamente, enquanto relações sociais que estruturam

posições, expectativas e formas de reconhecimento (Calasanti e Slevin, 2006, pp. 3-7). A leitura retrospectiva da própria biografia deixa, assim, de ser um gesto puramente íntimo e passa a ser atravessada por categorias sociais que definem o que conta como uma vida feminina 'bem-sucedida', frequentemente associadas a padrões internalizados de valor e reconhecimento. A temporalidade que emerge em Jean é simultaneamente relacional e retrospectiva, construída a partir dessas estruturas de valoração social. A agência não se exerce apenas no controle imediato das circunstâncias, mas também na reinterpretação da própria história. Ao reconhecer que "It had not been an adventurous life" (*SatS*, p. 182), Jean não romantiza o percurso nem o rejeita. Essa afirmação abre espaço para uma consciência crítica que questiona silenciosamente a narrativa linear segundo a qual uma vida feminina realizada progride do amor ao casamento e à maternidade. A aparente passividade pode ser lida a partir da proposta de Knowles (2022, 1318-1322), que questiona a explicação simplificadora das 'preferências adaptativas' e propõe uma análise fenomenológica da cumplicidade feminina. Em vez de interpretar certos comportamentos apenas como adaptação racional a condições opressivas, Knowles propõe examinar os modos concretos como as mulheres vivem e incorporam normas contraditórias, habitando-as, negociando-as e, por vezes, reproduzindo-as como forma de orientação em contextos restritivos. A cumplicidade deixa, assim, de significar uma adesão transparente à opressão e passa a designar um campo de acomodação e autoconservação. A subordinação envolve coerção externa e o modo como as mulheres interiorizam e gerem contradições internas, procurando preservar a própria integridade. Neste sentido, a hesitação de Jean e a sua decisão de não assumir papéis desalinhados com a própria identidade podem ser lidas como efeitos dessa negociação, e mostram uma forma de coerência interna construída na relação com essas pressões. A agência manifesta-se sobretudo na leitura que Jean faz da própria experiência e na forma como reorganiza o sentido do seu percurso.

O percurso de Jean evidencia como a autonomia pode emergir gradualmente. No início, condicionada pelas hierarquias do casamento e por papéis de gênero que a colocam numa posição de dependência e vulnerabilidade, como no episódio em que o marido a humilha publicamente (*SatS*, p. 40), Jean encarna a mulher inscrita em modelos culturais que associam o valor feminino à docilidade conjugal, à disponibilidade emocional e à validação pelo marido. A avaliação implícita de valor

que atravessa a vida conjugal (*SatS*, p. 72) cristaliza um padrão de desvalorização em que a personagem é continuamente medida a partir do olhar masculino. No entanto, a trajetória de Jean revela um desenvolvimento gradual da sua autonomia, assente em transformações quotidianas: viver sozinha após o divórcio (*SatS*, p. 81), criar o filho sem recorrer ao ex-marido e refletir que “Perhaps bravery was a matter of doing the obvious when other people saw it as unobvious” (*SatS*, p. 132). Neste percurso, a agência deixa de depender de gestos extraordinários e passa a ser medida pela possibilidade efetiva de orientar a própria vida, o que implica dispor de condições mínimas que tornem essa orientação viável (Nussbaum, 2000, pp. 84-86)¹⁹. Num contexto rural e de classe baixa na Inglaterra dos anos 60 do século XX, marcado por normas rígidas sobre a conduta feminina, a decisão de não voltar a casar e a busca de independência prática adquirem uma densidade subversiva. Esta resistência gradual aproxima-se de análises contemporâneas que entendem a agência como processo relacional. Berglund et al. (2023, pp. 194-195) argumentam que a resistência feminina pode desenvolver-se como um processo relacional e gradual de aprendizagem, através do qual a personagem reconhece a própria voz, a fortalece e encontra formas de agir perante os obstáculos que condicionam o seu percurso. A agência surge, deste modo, como aprendizagem progressiva, consolidada através de ensaios práticos repetidos, e não por decisões únicas e espetaculares. No casamento com Michael, a dificuldade, marcada por medo e inexperiência, em corresponder às expectativas sexuais do marido é enquadrada pela própria Jean nos termos da sua suposta “defective[ness]” (*SatS*, pp. 47-48, 73-74), evidenciando a interiorização de um critério que associa valor feminino à adequação conjugal e reprodutiva. Ao descrever-se como “defective”, Jean mostra que a sua posição na relação é pensada em função dessa adequação, em linha com a análise de Millett (1970, pp. 46-47, 54-56), esta autoavaliação evidencia como a sexualidade feminina é regulada através de padrões que funcionam como medida de valor e

¹⁹ Nussbaum desenvolve a distinção proposta por Sen entre agência e bem-estar. Em Sen (1985, pp. 33-38), a agência refere-se à liberdade de escolher e prosseguir objetivos próprios, enquanto o bem-estar diz respeito às condições de vida efetivamente alcançadas. Nussbaum enfatiza, porém, que estas dimensões não podem ser pensadas de forma dissociada, uma vez que a possibilidade de agir pressupõe um conjunto mínimo de condições materiais e existenciais - segurança, saúde, recursos e estabilidade - sem as quais a liberdade permanece apenas formal. Esta distinção é particularmente relevante para Jean: a possibilidade de viver sozinha, criar o filho e reorganizar a própria vida após o divórcio não representa apenas uma mudança subjetiva, mas assenta em condições concretas que tornam essa autonomia praticável. A sua trajetória mostra, assim, que a liberdade de escolha só se torna efetiva quando acompanhada por capacidades reais de sustentar essa escolha no quotidiano.

conformidade Quando retribui a Michael dizendo “Perhaps you’re the one that’s defective” (*SatS*, p. 74), devolve ao marido o mesmo critério que previamente aplicara a si própria. Ainda assim, o romance mantém a oscilação entre momentos de confronto e retração, reforçando o carácter gradual e instável da sua atuação.

A tentativa de autonomia económica, “work[ing] in pubs, cheap restaurants and hamburger bars... a motorway restaurant where she was assistant manageress...” (*SatS*, p. 89), situa-se num contexto de transformação das possibilidades profissionais e pessoais das jovens mulheres na Inglaterra dos anos 60 do século XX, embora os percursos femininos permanecessem frequentemente orientados para o casamento e por horizontes profissionais limitados (Dyhouse, 2016, pp. 202, 205-206). A abertura de novas possibilidades profissionais coexistia, contudo, com formas persistentes de regulação social, que continuavam a associar a respeitabilidade feminina a ocupações consideradas ‘adequadas’ e a olhar a mobilidade laboral com suspeita. A inserção de Jean em empregos precários integra um processo mais vasto de exploração de alternativas económicas fora do modelo social dominante. A mobilidade surge, neste contexto, como sinal duplo, na medida em que indica transformação, mas também torna visíveis os limites que continuam a enquadrá-la. A natureza contraditória das escolhas de Jean coloca uma questão central: o divórcio e a decisão de criar o filho sozinha são sintoma de falta de alternativas ou precisamente a alternativa possível? A resposta situa-se numa zona intermédia. As escolhas representam liberdade individual num momento de liberalização social, mas expõem-na também à vulnerabilidade estrutural da precariedade laboral e do isolamento social. Fineman (2004, pp. 3-10, 28-30) critica o ideal liberal de autonomia por assentar no mito da autossuficiência e ignorar a interdependência que estrutura a vida social. Em seu lugar, propõe repensar a autonomia a partir da dependência, da responsabilidade coletiva e das condições sociais necessárias para que a escolha individual não seja apenas formal. A análise deixa, assim, de privilegiar a ficção da independência e passa a interrogar como a sociedade distribui - ou falha em distribuir - os recursos necessários para responder a essa dependência comum. A experiência de Jean ilustra esse contraste. A liberdade é real, mas frágil, e exercida sob condições de interdependência não reconhecida institucionalmente. A sua agência reside na capacidade de redefinir a própria trajetória dentro desses limites, transformando escolhas possíveis em espaços de dignidade e significado.

Neste subcapítulo, a autonomia feminina constrói-se através da forma como Gillian e Jean vivem dentro das normas sociais sem lhes obedecer inteiramente. Nenhuma das duas rompe totalmente com os modelos sociais que condicionam as suas vidas, mas ambas introduzem ajustamentos que lhes permitem preservar alguma margem de decisão. Gillian evita deixar que Stuart e Oliver definam completamente a sua identidade ou o significado das suas escolhas afetivas. Jean, por sua vez, constrói gradualmente uma vida menos dependente do casamento e das expectativas associadas ao papel tradicional da esposa. A agência surge, assim, ligada à capacidade de aceitar parcialmente determinadas normas, recusando ao mesmo tempo que elas determinem totalmente a vida das personagens.

2.4. Subversão do lugar secundário

Barbara, em *BSMM*, longe de se limitar ao lugar de “ex-mulher”, frequentemente tratado como posição residual na narrativa masculina, converte essa posição num ponto de observação privilegiado e num espaço de manobra. O comentário irónico sobre Graham limpar as escadas ‘de forma errada’, sendo ele um homem inteligente (*BSMM*, p. 69), ultrapassa o ataque pessoal e põe em causa a autoridade masculina ao expor a discrepância entre o estatuto público de competência e a ineficácia no espaço doméstico. Como observa Connell (2005, pp. 76-78), a masculinidade hegemónica assenta numa configuração de práticas socialmente legitimada, e não num atributo intrínseco. O episódio mostra que esse reconhecimento não se transfere automaticamente entre contextos, e a autoridade que Graham detém no espaço profissional não se sustenta no plano doméstico. Barbara explora essa falha ao impor uma leitura que expõe a dependência contextual dessa autoridade. A imagem de Graham à espera de aprovação “[like] a schoolboy expecting a gold paper star to be stuck at the foot of his homework” reforça essa desautorização ao apresentá-lo como alguém dependente de validação, e não como fonte de autoridade. Neste ponto, o episódio aproxima-se do que Certeau (2011, pp. 35-39) designa como “táticas do quotidiano”, práticas discretas que operam no interior das estruturas dominantes e introduzem ajustes locais na forma como o poder é exercido. Certeau distingue entre estratégias, associadas a instituições que controlam o espaço social, e táticas, formas oportunistas de ação que se apropriam temporariamente desse espaço para produzir alterações pontuais no seu uso.

Quando Barbara afirma que “Living with you is like playing chess against someone with two ranks of knights, Graham” (*BSMM*, p. 14), a metáfora doméstica torna visível a desigualdade que organiza a relação e enfraquece a autoridade masculina ao expô-la fora do contexto em que habitualmente é legitimada. A repetição deste tipo de intervenção obriga Graham a antecipar constantemente interpretações ocultas, retirando espontaneidade ao discurso e respondendo às leituras de Barbara. A posição de ex-mulher converte-se, deste modo, num lugar a partir do qual Barbara observa, interpreta e intervém nas relações de poder.

A insistência de Barbara em ter “a proper, old-fashioned fault divorce” (*BSMM*, p. 23), atribuindo explicitamente a culpa a Graham, formaliza a separação e altera a distribuição do poder familiar. Como o próprio Graham reconhece, “Barbara had reasserted her authority over their daughter [...] and established herself as Alice’s future liberator” (*BSMM*, p. 20). Esta prática pode ser lida em diálogo com o que Cherlin descreve como transformação do divórcio contemporâneo no contexto do “expressive divorce” (2009, pp. 95-97), em que a centralidade da escolha individual coexiste com a persistência de dispositivos formais de atribuição de culpa, por vezes mobilizados de forma estratégica. Assim, a culpa deixa de ser apenas o reconhecimento de um erro e passa a ser uma forma de dar sentido à separação e de definir quem tem razão, autoridade e legitimidade dentro da família. Barbara ocupa o espaço deixado por Graham e redefine os termos em que essa autoridade é exercida. A sua opção de prescindir de apoio financeiro direto, aceitando apenas formas indiretas, reforça essa posição ao evitar uma dependência que poderia fragilizar a autoridade recém-estabelecida. Mais do que explosões descontroladas, os gritos de Barbara, “very loudly, ... just as loud, and for just as long” (*BSMM*, p. 21) e a sua insistência em fazer recair a culpa sobre Graham interferem na distribuição de autoridade na interação conjugal. Ao insistir num registo que pode ser lido como ‘emocional’, Barbara exprime descontentamento e condiciona o modo como a situação é interpretada, forçando Graham a responder à leitura do conflito construída por ela. Estudos sobre emoção e género mostram que a identificação e a legitimidade da expressão emocional não são neutras, sendo mais facilmente reconhecidas quando alinhadas com normas de masculinidade, enquanto formas associadas ao feminino tendem a ser desvalorizadas (Shields, 2002, pp. 139-140, 165). Barbara fragiliza a posição de Graham conduzindo o confronto para um plano em que ele já

não controla os termos da interpretação nem os critérios pelos quais a sua reação é avaliada. Boler (1999, cap. 1) argumenta que a expressão emocional pode constituir uma prática através da qual se exercem e contestam relações de poder ao desestabilizar a aparência de neutralidade racional. No conflito doméstico, a intensidade de Barbara torna visível a incoerência entre a autoridade académica pública de Graham e a sua incapacidade privada de assumir responsabilidade afetiva. A repetição dessa veemência ao longo do tempo sugere uma estratégia sustentada de impor uma leitura do conflito, mais do que uma reação pontual. O efeito não se reduz à humilhação. Ao nomear Graham como “delinquent father” (*BSMM*, p. 20), Barbara reorganiza a narrativa da rutura, apresentando-a como consequência das falhas dele. O seu poder manifesta-se no controlo da narrativa. É ela quem define os termos em que a separação é recordada e, desse modo, influencia a memória familiar e a atribuição de culpa e autoridade afetiva. Nos diálogos posteriores, a repetição sistemática de fórmulas como “No... No... No...” (*BSMM*, p. 22) reforça esse controlo ao transformar a conversa num espaço de respostas fechadas que limitam qualquer renegociação do passado. A subversão do lugar secundário surge, assim, na forma como a história é contada e enquadrada, sem recurso a gestos espetaculares.

3. *Mater Familias*

A entrevista de Barnes a Summerscale para o *The Telegraph*, na qual o autor afirma:

whereas at best I could only be irritatedly fond of my mother... But she 'was always there... nattering, organising, fussing, controlling, and my relationship with my father reduced to an occasional wink or glance'... 'My mother was the dominating figure in the household... She was the only woman... she didn't have much opposition' (Barnes 2008)

revela uma figura materna que se aproxima mais da tradição da *mater familias* - autoridade organizadora do espaço doméstico - do que do modelo idealizado da 'boa mãe' associado à abnegação silenciosa e à dedicação exclusiva ao cuidado. A caracterização da mãe como "nattering, organising, fussing, controlling" apresenta-a como presença ativa, organizadora e capaz de exercer autoridade no espaço doméstico. Este retrato contrasta com a formulação de Hays sobre "intensive mothering" (1996, pp. 97-99 e 108-109), segundo a qual a maternidade é concebida como dedicação total à criança e responsabilidade moral quase exclusiva pelo seu bem-estar. A maternidade surge, neste enquadramento, como um sistema cultural que exige uma dedicação elevada de tempo, energia emocional e recursos económicos centrada na criança, colocando a mãe como principal responsável por satisfazer essas exigências. Mais do que um simples modelo cultural, trata-se de um regime normativo que combina exigência emocional, vigilância constante e auto-sacrifício como critérios de legitimidade materna. Estudos posteriores mostram que esse padrão persiste, mesmo quando os pais reconhecem as suas exigências e limitações, mantendo-se como ideal cultural de "intensive parenting" (Smyth & Craig, 2017, pp. 107-111, 120-122). Este modelo ultrapassa a maternidade e afirma-se como discurso normativo que reorganiza a parentalidade em torno da responsabilização individual pelo bem-estar das crianças. O cuidado infantil passa a assumir a forma de um projeto intensivo de gestão emocional, educacional e temporal. Questões estruturais de apoio e cuidado são, assim, tratadas como falhas ou sucessos individuais das famílias. A mãe evocada por Barnes surge como centro organizador

do espaço doméstico e principal referência de autoridade na família. Esta representação permite pensar a maternidade simultaneamente como função afetiva e como prática de gestão, coordenação e exercício de poder cotidiano, e compreender a agência feminina como prática que também se exerce no interior da esfera doméstica. Na tradição literária ocidental, a maternidade surge habitualmente associada a sacrifício, devoção e subserviência. Essa leitura corresponde sobretudo à maternidade enquanto instituição social, isto é, enquanto conjunto de normas que regulam e limitam a experiência feminina. Em contraste, a maternidade vivida revela-se muitas vezes marcada por ambivalência, exaustão e desejo de autonomia. A distinção entre instituição e experiência permite compreender como a figura materna pode simultaneamente reproduzir normas e abrir espaços de ação no cotidiano (Rich, 1986, pp. 85-90).

A noção de “maternal practice”²⁰ (Ruddick, 1980) define a maternidade como um trabalho contínuo que envolve decisões, leitura das circunstâncias e gestão das relações, afastando-a de qualquer ideia de instinto ou cuidado meramente físico. Trata-se de uma forma específica de pensamento orientada por três exigências centrais: garantir a sobrevivência da criança, promover o seu desenvolvimento e assegurar a sua integração social. Estas tarefas implicam juízo e responsabilidade, situando a maternidade no domínio de decisões conscientes e continuadas. Nesse sentido, a experiência materna pode ser entendida como espaço de agência, no qual se exercem formas de intervenção quotidiana capazes de reconfigurar, ainda que de modo discreto, os limites impostos ao papel materno.

A análise das seis personagens maternas e das formas de agência que as caracterizam mostra diferentes maneiras de exercer autoridade, gerir relações e afirmar capacidade de decisão num contexto em que a maternidade surge simultaneamente associada ao cuidado e a limitações sociais persistentes. Embora cada figura atue em circunstâncias distintas, é possível reconhecer formas diversas de influência materna ao longo do *corpus*.

²⁰ O conceito foi desenvolvido no contexto do feminismo pacifista norte-americano dos anos 80 do século XX, onde Ruddick articula a prática materna com uma ética antimilitarista. Neste trabalho, é mobilizado para destacar a dimensão estratégica e agente da maternidade, desligada desse enquadramento.

Um primeiro conjunto reúne a Mãe de Chris, em *M*, e a Mãe de Jean, em *SatS*. Ambas atuam dentro de modelos familiares convencionais, mas exercem nesses espaços formas concretas de autoridade. A Mãe de Chris preserva a coesão familiar através de instruções simples (*M*, p. 20) e de uma calma calculada (*M*, p. 42) que evita ruturas explícitas, insistindo, por exemplo, na visita a um tio (*M*, p. 42), apesar da resistência do filho. A sua autoridade ultrapassa o espaço doméstico. Durante as compras, fala a partir de uma posição de segurança e controlo (*M*, p. 18), alterando temporariamente a distribuição de autoridade sem abandonar o papel de cuidadora. Também a Mãe de Jean combina tarefas domésticas com atividades comunitárias durante a Segunda Guerra Mundial, preparando redes de camuflagem ou embalando alimentos para marinheiros (*SatS*, p. 26). Apesar da dimensão pública dessas atividades, elas continuam associadas ao cuidado e tendem, por isso, a ser naturalizadas e desvalorizadas. Em casa, exerce uma liderança discreta, moderando conflitos e preservando pequenas margens de decisão sem desafiar diretamente a organização patriarcal da família. A leitura de Delphy (1984, pp. 90-91) ajuda a compreender estas atividades domésticas não como extensões naturais da feminilidade, mas como formas de trabalho quotidiano que sustentam a organização da vida familiar. A autoridade destas mães, embora exercida dentro de modelos tradicionais, revela capacidade de orientar relações, gerir o quotidiano e preservar espaços de decisão no interior da família.

Barbara, em *BSMM*, representa outra forma de autoridade materna. Após o divórcio, faz da maternidade uma maneira de permanecer central na vida da filha Alice, utilizando a proximidade afetiva para manter influência e compensar a ausência paterna. Esta posição pode ser relacionada com a análise de Chodorow (1999, pp. 77-83, 88-91), segundo a qual a atribuição do cuidado às mulheres reforça a centralidade materna na formação emocional dos filhos e contribui para a continuidade de determinados papéis de género. Barbara preserva a ligação afetiva com a filha e, dessa forma, mantém capacidade de influência sobre a reorganização familiar após o divórcio. O contraste com Graham, incapaz de reagir eficazmente a um acidente doméstico da filha (*BSMM*, p. 20), reforça a importância da presença materna. Barbara utiliza a relação com Alice para prolongar o conflito com o ex-marido, mostrando que o cuidado materno pode coexistir com formas de disputa e

ressentimento dentro da família. A agência exercida pela personagem resulta da intensificação do papel tradicional de mãe enquanto fonte de autoridade.

Sarah Ford, mãe de Veronica, em *SE*, influencia diretamente o desenvolvimento da narrativa através de uma presença discreta, mas persistente. A aproximação a Tony assume a forma de comentários cuidadosamente colocados, capazes de alterar a forma como ele interpreta a relação com Veronica. A carta que lhe envia (*SE*, p. 36) suaviza parcialmente a responsabilidade dele e posiciona Sarah como figura de proximidade e compreensão. Também o episódio do ovo partido (*SE*, p. 28) interrompe a rotina doméstica de uma forma pouco compatível com a imagem tradicional da mãe rigidamente controladora. A reação de Sarah, marcada pelo humor e pela ausência de dramatização, transforma um incidente banal numa situação sem conflito ou censura. Este tipo de atuação aproxima-se das análises de Finch e Mason (1993, pp. 7-13), para quem as relações familiares dependem de decisões quotidianas e formas variáveis de proximidade, e não apenas de papéis rigidamente definidos.

Mme Wyatt, em *TIO*, evita interpretar o adultério da filha como falha moral irreparável e encara a situação como realidade que deve ser administrada com discrição. Quando afirma que “such things happen” (*TIO*, p. 125), revela independência de julgamento, ainda que reconheça implicitamente as consequências sociais dessa posição. A ironia e a contenção da personagem revelam preocupação com a respeitabilidade e com a gestão pública da imagem familiar. A análise de Skeggs (1997, pp. 18-20, 27) permite compreender esta associação entre respeitabilidade, género e classe, mostrando como determinadas formas de comportamento são reconhecidas como legítimas e socialmente valorizadas. Mme Wyatt apoia Gillian sem procurar controlá-la, evitando transformar o conflito conjugal em exposição pública, embora essa contenção também contribua para manter certas desigualdades no espaço privado.

Joanna, em *EF*, afasta-se mais claramente dos modelos de maternidade associados à presença constante junto da família. A decisão de se mudar para Londres para investir na carreira de atriz torna particularmente visível a censura dirigida às mulheres que privilegiam ambições profissionais (Hays, 1996). O ressentimento e a ironia de Neil mostram como a ambição feminina continua a ser interpretada como egoísmo ou falha maternal, tal como descrevem Douglas e

Michaels (2004, pp. 4-5, 22-26) na análise do discurso contemporâneo sobre maternidade. A ausência de voz direta de Joanna reforça ainda a forma como a agência feminina pode surgir filtrada pela perspectiva masculina, e a procura de autonomia artística surge como decisão que recusa reduzir a identidade feminina à presença contínua no espaço doméstico.

Em síntese, as diferentes formas de maternidade aqui analisadas inserem-se num conjunto de reflexões teóricas que têm mostrado como o cuidado materno pode funcionar simultaneamente como espaço de limitação e de ação. A análise de Delphy (1984) permite compreender o lar não apenas como espaço afetivo, mas também como lugar de trabalho quotidiano e distribuição desigual de autoridade. Hays (1996), retomada por Smyth e Craig (2017), ajuda a compreender a persistência de modelos que associam a “boa mãe” à dedicação total e à responsabilização moral feminina. Douglas e Michaels (2004) mostram como esses modelos continuam a sustentar formas de julgamento dirigidas às mulheres, enquanto Skeggs (1997) relaciona estas figuras com critérios de respeitabilidade social ligados ao género e à classe. Consideradas em conjunto, estas perspetivas permitem compreender as personagens maternas de Barnes como figuras que exercem formas variadas de influência dentro de condições sociais, afetivas e familiares que continuam a limitar parcialmente a sua margem de decisão.

3.1 Autoridade materna tradicional

Em *M*, o papel da mãe de Chris revela uma forma de agência assente na negociação constante das relações familiares e na gestão dos conflitos emocionais do lar. A serenidade com que responde às provocações ou perguntas desafiantes do filho (*M*, p. 20) ultrapassa um simples traço de personalidade, porque funciona como forma de regular a circulação do conflito no espaço doméstico e de impedir que ele se transforme em rutura entre os membros da família. No diálogo sobre a visita ao tio Arthur, a repetição de respostas como “That’s not the point” (*M*, pp. 41-42) e a ordem final para “Christopher, go and wash” (*M*, pp. 41-42) mostram que a mãe não procura vencer o argumento do filho, mas encerrar a sequência e assegurar a execução da decisão, delimitando o momento em que a troca verbal termina. Tal como argumenta Gilligan (1982, pp. 73-74, 99-100), uma orientação moral centrada no cuidado tende

a privilegiar a preservação das relações e a responsabilidade mútua, em contraste com uma lógica da justiça centrada em regras gerais e direitos abstratos. Num episódio anterior, quando Christopher pergunta o significado de “eunuch” (*M*, p. 21), a mãe evita responder diretamente, corrige discretamente a pronúncia e transfere a resposta para o pai, gerindo simultaneamente o conteúdo e o momento da explicação. A mãe sustenta a estabilidade emocional da casa ao responder de modo a proteger simultaneamente a curiosidade do filho e a autoridade do pai, equilibrando a preservação dos vínculos afetivos com o respeito pelas normas familiares. O seu gesto gere a hierarquia de forma a evitar a rutura, mostrando que a autoridade pode também exercer-se através da contenção e da mediação. A insistência na visita decorre de uma compreensão implícita do parentesco como rede de obrigações que sustenta a coesão social. O uso repetido de ordens simples (*M*, pp. 41-42) reforça o seu papel como autoridade doméstica que combina afeto e disciplina, sem se reduzir a uma função meramente normativa. Para Baraitser (2009, pp. 57-59, 63-65), a experiência materna é marcada por interrupções e pequenas rupturas, que exigem uma resposta reiterada ao outro e reconfiguram a subjetividade materna no quotidiano. No entanto, esse controlo silencioso levanta questões sobre a relação entre agência e conformidade. Se, por um lado, a mãe exerce poder real ao decidir e fazer cumprir regras familiares, por outro, a sua atuação coloca-a como principal responsável pelo bem-estar coletivo. O'Reilly (2019, pp. 21-24) sublinha que a experiência materna é marcada por uma tensão constitutiva entre constrangimento institucional e possibilidade de ação, em que as mães podem simultaneamente reforçar normas patriarcais e reconfigurar práticas de cuidado em termos que favorecem autonomia e independência emocional. Neste sentido, a maternidade surge como um campo contraditório, pois reproduz a divisão sexual do trabalho, mas também pode abrir espaços de resistência e redefinição da autoridade feminina. A leitura de Tronto (2013, pp. 18-22, 96-105, 107-109) reforça este ponto ao mostrar que o cuidado constitui uma prática que envolve trabalho material, distribuição de responsabilidades e organização das condições que sustentam a vida coletiva. A maternidade apresenta-se, aqui, como espaço de responsabilização desigual e, ao mesmo tempo, de decisão concreta sobre modos de socialização e transmissão de valores. O confronto implícito entre o desejo de autonomia de Chris e a insistência da mãe em manter práticas familiares tradicionais (*M*, p. 41) permite observar que a maternidade funciona, neste romance, como lugar de negociação de poder. Mesmo

sem recorrer a imposições violentas, a mãe preserva o seu espaço de decisão e garante que o lar funcione segundo uma lógica que privilegia o coletivo sobre o individual, tornando a hierarquia eficaz sem a tornar ostensiva.

A forma como a mãe de Chris gere o confronto com o filho adolescente, evitando que a provocação se converta em conflito aberto, exemplifica uma forma de autoridade relacional. O seu posicionamento pode ser entendido a partir da ideia de que as relações familiares se estruturam numa articulação entre controlo e reconhecimento mútuo (Benjamin, 1988, pp. 8-9). Quando a reciprocidade falha, a relação tende a organizar-se em torno da imposição, substituindo o reconhecimento da alteridade por tentativas de domínio. A autoridade emerge, aqui, como relação que depende da possibilidade de reconhecimento mútuo. Sem recorrer a imposição hierárquica direta, a mãe ajusta a sua autoridade de modo a preservar essa articulação, respondendo com contenção e correção pedagógica (*M*, p. 41) e assim reafirmando a ordem familiar sem quebrar o laço com o filho. O facto de Chris poder “prolong these conversations indefinitely” (*M*, p. 41) sem alterar a decisão previamente estabelecida pela mãe indica que a margem de contestação é tolerada, mas permite manter a aparência de diálogo sem ceder controlo. A repetição de respostas como “That’s not the point” (*M*, p. 41) e a introdução de uma ordem final mostram que essa tolerância tem um limite claro, definido pela mãe. Contudo, essa dinâmica não deve ser lida apenas na sua dimensão interpessoal. O cuidado, incluindo a gestão emocional e a contenção de conflitos, constitui um trabalho indispensável à sustentação da vida quotidiana, ainda que muitas vezes desvalorizado por se concentrar no espaço doméstico e nas responsabilidades femininas. Este trabalho, designado por Kittay (1999, pp. 32-35, 42-44) como “dependency work”, envolve assegurar quotidianamente o cuidado de pessoas em situação de dependência e sustenta as condições materiais e afetivas da vida doméstica. A ação da mãe, aparentemente banal, assume, deste modo, uma função central de organização do coletivo doméstico, mesmo quando não é reconhecida como tal. O cruzamento das análises de Benjamin e Kittay mostra que a agência materna atua em dois planos complementares. Por um lado, preserva o vínculo sem se reduzir à imposição, por outro, organiza a vida doméstica através de formas de orientação e regulação.

Apesar de ser descrita como “timid in her family and social life” (*M*, p. 18), a mãe de Chris revela uma forma inesperada de iniciativa quando se move no espaço

público, particularmente no contexto das compras. A passagem para uma “unfamilarly confident voice” (*M*, p. 18) na sua interação com lojistas não constitui apenas um contraste com a sua atitude no espaço doméstico. Naquele contexto específico, ela assume uma posição de autoridade enquanto cliente e responsável pelo abastecimento da casa. No interior da família, a sua presença é marcada pela reserva. Na loja, fala com firmeza, toma decisões e orienta a interação. Esta diferença mostra que a sua postura varia em função do espaço e do papel que lhe é socialmente atribuído. A formulação direta e imperativa com que pede “A pair of trousers... Grey. Long.” (*M*, p. 18) organiza a interação de forma diretiva, invertendo a reserva que caracteriza a sua presença no espaço doméstico. A associação simbólica entre mulheres, domesticidade e proximidade à natureza, em contraste com a identificação masculina com formas culturalmente valorizadas de transcendência e ação pública, constitui um dos mecanismos recorrentes de marginalização feminina (Ortner, 1974, pp. 72-74, 77-80). No episódio das compras, essa divisão é parcialmente contrariada. Ao atuar com segurança no espaço público, a mãe de Chris demonstra que a separação entre privado e público não é absoluta. A sua autoridade, mais contida no interior da família, manifesta-se de forma clara quando as circunstâncias lhe permitem exercer controlo. No entanto, a legitimidade dessa intervenção pública decorre precisamente da sua função materna - comprar para a casa e para os filhos - o que evidencia como o materno pode simultaneamente desafiar e reproduzir os limites simbólicos descritos por Ortner. Para DeVault (1991, pp. 58-60, 71-76), o trabalho de ‘alimentar’ a família, que inclui tarefas de compra, planeamento e preparação de refeições, constitui uma forma de trabalho muitas vezes invisibilizada, na qual as mulheres mobilizam competências de coordenação, seleção, monitorização e adaptação indispensáveis à organização da vida doméstica. O episódio das compras em *M* sugere que esta mudança de registo não é acidental, mas um recurso aprendido e mobilizado para garantir o bem-estar familiar. O espaço público surge, neste caso, como extensão funcional do trabalho reprodutivo. Ainda assim, a confiança demonstrada permanece circunscrita a estes contextos específicos e não se traduz numa redefinição mais ampla da divisão sexual do trabalho. Como nota Federici (2012, pp. 16-20), o trabalho doméstico e reprodutivo é frequentemente desqualificado como extensão “natural” da feminilidade, e raramente reconhecido como trabalho produtor de valor. Essa leitura ajuda a perceber que a autoridade pública da mãe de Chris, embora revele competências práticas de decisão e gestão,

continua ligada à função doméstica que lhe é socialmente atribuída. A sua autoridade pública deriva da função doméstica, o que mostra que a sua autonomia é funcional ao cuidado familiar e não corresponde a uma rutura com a divisão de papéis de género. Esta dualidade obriga a repensar as fronteiras entre transgressão e reprodução desses papéis, mostrando que a autoridade materna tradicional não corresponde a simples submissão, mas a um campo complexo de negociação entre norma, responsabilidade e poder relacional.

A agência da mãe de Jean, em *SatS* no plano doméstico manifesta-se de forma concreta no quotidiano: “Her mother was always telling her to guard against overexcitement” (*SatS*, p. 17). Esse gesto, embora trivial, materializa a responsabilidade de garantir conforto e segurança, funções historicamente atribuídas às mulheres e que permanecem centrais na construção social da maternidade. Ao incidir sobre o controlo da excitação e do comportamento, a instrução orienta diretamente a gestão do corpo e das emoções da criança. A associação causal que Jean estabelece, ao atribuir o aparecimento da doença ao ‘excesso de excitação’ do corpo, mostra que esta instrução é interiorizada como regra de autorregulação, convertendo essa instrução numa regra que a própria criança passa a aplicar a si mesma. A figura materna é muitas vezes investida de uma responsabilidade desproporcionada, sendo chamada a absorver, no espaço íntimo, pressões e falhas que têm origem fora dele. No episódio, essa função concretiza-se na antecipação do risco e na tentativa de evitar consequências físicas ou emocionais. A mãe surge, deste modo, como lugar de reparação simbólica, encarregada de conter e reorganizar desequilíbrios que excedem a esfera doméstica. Esta sobrecarga traduz-se numa exigência contínua de vigilância e regulação emocional, que simultaneamente valoriza e sobrecarrega a sua presença. Como observa Rose (2018, pp. 205-207), a figura materna é frequentemente investida como depositária de conflitos e falhas que excedem o espaço doméstico, chamada a reparar no espaço doméstico aquilo que falha no espaço público. Cabe-lhe conter, proteger e compensar, como se o equilíbrio familiar dependesse sobretudo da sua vigilância emocional. Estas práticas revelam uma capacidade de intervenção que, embora pouco visível, se mostra eficaz na regulação do quotidiano. A mãe de Jean define a dinâmica da vida doméstica ao moderar entusiasmos, estabelecer limites e intervir silenciosamente na gestão das tensões familiares, exercendo uma autoridade pouco óbvia, mas eficaz. A sua

intervenção assume a forma de orientação preventiva que molda antecipadamente o comportamento, evitando a necessidade de correção posterior. A complexidade da experiência materna reside precisamente na articulação entre sobrecarga social e capacidade de ação quotidiana. A pressão exercida sobre a figura materna exige a tradução dessa responsabilidade em práticas de mediação quotidiana, cujo impacto molda tanto o ambiente familiar como a percepção do seu próprio papel. A divisão de funções é reforçada pela figura paterna, que, na condição de “Head of the Household” (SatS, p. 23), detém a autoridade formal sobre as decisões, mas se afasta do envolvimento afetivo e logístico da vida familiar, espaço onde a mãe, de forma menos visível, detém o poder de facto.

A mãe de Jean revela uma forma de autoridade feminina assente na competência logística e emocional, mais do que no confronto verbal. A afirmação de que “she knew her own mind” (SatS, p. 26) assinala essa capacidade de decisão e de orientação do espaço doméstico. Esta postura aproxima-se da leitura de Jiao (2019), que, a partir de Rich e O'Reilly, distingue a maternidade como instituição normativa da experiência concreta de prática materna - “mothering” -, sublinhando que esta pode funcionar simultaneamente como espaço de constrangimento e como prática através da qual se exerce agência feminina (pp. 541-543). O episódio das gravuras deixadas pela tia de Jean permite observar esta dinâmica de forma particularmente clara:

there were two of them, left behind years earlier with a promise of early collection, and subsequently shuffled from wall to wall. In the end, they were put in Jean's room. Father wondered if one of them wasn't unsuitable; but Mother insisted that Evelyn's pictures stay together. It was only honest, she said (SatS, p. 21).

A tentativa do pai de excluir uma das imagens representa uma forma de controlo sobre o espaço íntimo da filha, reafirmando a prerrogativa masculina de definir o que é apropriado. Ainda assim, a insistência materna em manter as duas imagens juntas revela uma decisão própria exercida fora da autoridade formal do pai. Ao afirmar que “It was only honest” (SatS, p. 21), a mãe substitui o critério da adequação pelo da coerência, retirando legitimidade à separação das imagens e encerrando a possibilidade de negociação. O trabalho maternal surge, aqui, como

prática quotidiana através da qual a mãe preserva memória, valores e continuidade familiar, mesmo num espaço organizado por hierarquias patriarcais.

O envolvimento ativo da mãe de Jean na organização de salvamentos e redes de camuflagem durante a Segunda Guerra Mundial (*SatS*, p. 26) projeta o papel materno na esfera pública, desafiando a fronteira tradicional entre cuidado doméstico e ação comunitária. A comparação entre Jean e a mãe torna visível a continuidade de um mesmo padrão de responsabilização feminina ao longo de gerações. Mesmo em contextos históricos distintos - o pós-guerra e o final do século XX - ambas experienciam a maternidade como lugar em que realização afetiva e sobrecarga estrutural coexistem, num quadro em que o trabalho materno permanece social e economicamente desvalorizado. O romance problematiza, assim, a narrativa cultural que glorifica a maternidade, mostrando que o cuidado materno é apresentado como missão afetiva centrada na criança, embora implique um investimento contínuo de tempo, energia emocional e responsabilidade pouco reconhecida (Hays, 1996, pp. 98-99, 122-129). O empenho da mãe de Jean no esforço de guerra, materializado também no uso do uniforme da Women's Voluntary Service (*SatS*, p. 26), expõe como a sua identidade se constrói simultaneamente nas esferas pública e doméstica. O seu contributo comunitário é complementado pelo trabalho relacional no seio da família "in the evenings when she listened to Father and knew exactly what questions to ask" (*SatS*, p. 26), mostrando a exigência de presença simultânea no cuidado da casa e no apoio à comunidade. A precisão com que ela "knew exactly what questions to ask" (*SatS*, p. 26) indica que a sua intervenção orienta o discurso do pai sem ocupar a posição formal de autoridade. Ainda que estas tarefas fossem muitas vezes enquadradas como extensões 'naturais' da maternidade, a forma como a mãe de Jean as desempenha revela uma capacidade concreta de decisão e coordenação. Ela assume responsabilidades logísticas, relacionais e, num contexto de guerra, também cívicas. A invisibilidade do cuidado não reduz a importância dessa forma de influência que opera sem reconhecimento formal. Como demonstra Daminger (2019, pp. 611-614), este trabalho inclui quatro dimensões cognitivas essenciais - antecipar necessidades, identificar opções, tomar decisões e monitorizar resultados - que estruturam a organização da vida doméstica e que, embora essenciais, raramente são reconhecidas como formas de autoridade. A atuação da mãe de Jean mostra como o cuidado, mesmo desvalorizado socialmente, pode ser mobilizado como forma

de influência quotidiana, ainda que permaneça associado aos limites normativos do feminino.

As duas personagens mostram que a autoridade materna pode exercer influência significativa no interior de estruturas familiares convencionais através da atenção constante às relações familiares, da definição de prioridades e da intervenção contínua no quotidiano doméstico. Tanto a mãe de Chris como a mãe de Jean influenciam decisões, moderam tensões e ajudam a manter a estabilidade familiar sem recorrer a autoridade formal ou a formas abertas de imposição. A sua influência torna-se visível precisamente nos efeitos duradouros que produzem na organização da vida familiar e nas relações entre os diferentes membros da família.

3.2 O cuidado como estratégia de poder

A figura de Barbara, mãe de Alice em *BSMM*, revela uma agência marcada pela sobreposição de funções de cuidado e estratégias de manipulação. Ao contrário de outras personagens maternas que se limitam a sustentar a estabilidade familiar, Barbara utiliza a maternidade como espaço de afirmação e controlo, estendendo o conflito conjugal para o período pós-divórcio e colocando a filha no centro da tensão emocional. Os seus comportamentos confirmam que, como argumentam Neale e Smart (1999), o divórcio não implica necessariamente a dissolução das relações familiares, e muitas vezes conduz à sua reconfiguração através de práticas e negociações contínuas. A separação legal não dissolve a parentalidade, reconfigura-a, e o conflito passa a manifestar-se em novos planos da relação - visitas, rotinas, decisões quotidianas - onde o poder continua a ser renegociado. Barbara reconhece essa mudança e atua dentro deste novo quadro de relações parentais, onde cuidado e controlo se entrecruzam. O episódio em que Alice pede ao pai para a levar ao cinema expõe a dimensão estratégica da agência de Barbara. Graham estranha o pedido (*BSMM*, p. 27), mas aceita, acreditando tratar-se de um simples desejo da filha. Apenas mais tarde se revela o verdadeiro motivo: Ann, atual companheira de Graham, participara num filme erótico. A manipulação torna-se evidente quando Alice, confrontada com a atuação de Ann, reage de forma negativa (*BSMM*, p. 31), adotando não apenas um juízo moral, mas também a versão dos acontecimentos previamente construída pela mãe. Em situações de divórcio marcadas por conflito intenso, os

progenitores tendem a reavaliar as suas experiências e a atribuir-lhes novos significados ao longo do tempo, integrando-as em narrativas de responsabilidade e transformação (Treloar, 2016, pp. 213-216, 245-249, 252-253). O divórcio surge, assim, como experiência relacional cuja compreensão se redefine à medida que os envolvidos reavaliam episódios passados e os articulam numa leitura mais abrangente da trajetória familiar. Barbara evita o confronto direto com Graham e intervém através da experiência da filha, oferecendo-lhe um enquadramento moral que condiciona a forma como Alice lê Ann e a nova configuração familiar. Marschall (2017, pp. 342-343, 350) mostra que as crianças em contexto de divórcio procuram gerir diferenças entre espaços, rotinas e expectativas entre espaços, rotinas e expectativas, atribuindo sentido à vida familiar reorganizada. Esse processo pode ser aproximado do conceito de “narrative meaning-making”, entendido como a forma como os indivíduos narram e reorganizam experiências para lhes atribuir sentido ao longo do tempo (Fivush et al., 2017, pp. 127-128). Alice encontra esse sentido não nas explicações vagas do pai, mas na *mise-en-scène* cuidadosamente preparada pela mãe, que transforma a ida ao cinema numa prova concreta da inadequação moral de Ann. O cuidado maternal assume, aqui, a forma de orientação interpretativa. Barbara fornece à filha um modo de ler a experiência e de lhe atribuir significado, ainda que o faça à custa de instrumentalização. Neste ponto, Tronto (2013, pp. 18-23, 33-35) ajuda a precisar que o cuidado envolve proteção, afeto e práticas concretas de atenção às necessidades, atribuição de responsabilidades e manutenção das relações que sustentam a vida quotidiana, permitindo compreender essa função como forma de poder.

A estratégia de Barbara também se evidencia na sua interação com Ann. Num telefonema aparentemente banal, impede que Ann fale com Alice (*BSMM*, p. 164), posicionando a filha como testemunha de um drama conjugal que deveria estar encerrado. A intervenção é performativa, e Barbara dramatiza a sua condição de vítima perante a filha, garantindo que Alice a reconheça como a parte lesada. Em situações de divórcio, as relações familiares tornam-se instáveis e exigem um trabalho contínuo de gestão de vínculos, no qual as crianças ajustam lealdades e expectativas entre os dois progenitores, num processo em que responsabilidades e compromissos se constroem ao longo do tempo através de formas de negociação muitas vezes implícitas no quotidiano (Finch & Mason, 1993, pp. 59-60). Quando o

envolvimento paterno se fragiliza, a mãe consolida-se progressivamente como referência central, posição que se constrói através dessas dinâmicas e pode assumir formas ambivalentes. Barbara intervém nesse processo interpretativo, assegurando que a sua versão dos acontecimentos permaneça dominante. A queixa de Ann sobre as atitudes de Barbara (*BSMM*, p. 34) condensa bem o efeito desta estratégia, através da qual Barbara transforma o tempo limitado de contacto entre pai e filha em ocasião para reativar o conflito conjugal e atingir indiretamente a nova companheira de Graham. Ao colocar Alice como ouvinte das suas queixas, Barbara transforma-a em cúmplice involuntária e consolida a própria centralidade no campo afetivo familiar. O cuidado funciona, aqui, também como forma de controlo da circulação narrativa.

O episódio em que Alice sangra do nariz reforça a capacidade de Barbara para transformar pequenos acontecimentos domésticos em momentos de afirmação da sua autoridade. Quando repreende a filha (*BSMM*, p. 20) e a mantém em casa, Barbara cumpre simultaneamente três funções: reafirma a sua autoridade, garante a permanência de Alice no espaço sob o seu controlo e reserva para si a possibilidade de decidir a resolução da situação, como sugere a promessa de que “if you feel better in an hour I’ll let you go to school with a note” (*BSMM*, p. 20). O gesto combina disciplina com a antecipação de uma recompensa futura, reforçando a dependência da filha em relação ao seu juízo. A expressão “complicated games” (*BSMM*, p. 21), utilizada por Graham para se referir às intervenções de Barbara dirigidas a Alice como estratégias para assegurar a simpatia da filha, ilustra bem este padrão em que, através de uma sequência de intervenções quotidianas, ela consolida gradualmente a sua posição de poder, num processo cumulativo em que compromissos e posições se definem e se reforçam ao longo do tempo (Finch & Mason, 1993, pp. 59-60). A incapacidade de Graham para criar memórias significativas com a filha acentua, por contraste, a centralidade de Barbara. O reconhecimento tardio “about never taking Alice to the zoo” (*BSMM*, p. 109) seguido de uma racionalização moral (*BSMM*, p. 110) mostra como a culpa é convertida em justificação abstrata, em vez de produzir uma resposta concreta. A ausência paterna, ainda que não física, adquire um peso simbólico crescente. Barbara, pelo contrário, mantém um controlo contínuo sobre o quotidiano da filha, decidindo onde Alice vai, em que circunstâncias permanece em casa e que versão dos acontecimentos lhe é apresentada. Se Graham abdica de criar experiências positivas que consolidem o vínculo, Barbara transforma o dia a dia no

espaço onde se define quem detém a autoridade afetiva. No diálogo sobre os soutiens da filha (*BSMM*, p. 37), Barbara combina economia verbal e superioridade moral ao responder com respostas curtas às dúvidas de Graham, para, de imediato, converter uma discussão prática numa prova da sua insuficiência parental. O cuidado assume, neste ponto, a forma de uma presença contínua que lhe permite consolidar autoridade afetiva junto da filha e influenciar a leitura que Alice faz da separação dos pais.

Barbara concentra a complexidade da maternidade pós-divórcio. A sua agência não se limita ao cuidado protetor, inclui a interpretação, a encenação e a regulação dos acontecimentos. Cada gesto - do cinema ao telefonema, do nariz sangrento à compra de roupas - reforça a sua centralidade na dinâmica familiar. A entrega regular de envelopes com “additional expenses” (*BSMM*, p. 32) confirma que essa centralidade se prolonga no plano material, permitindo-lhe definir unilateralmente o custo económico da separação e colocar Graham numa posição reativa e culpabilizada. Se a figura paterna é marcada pela hesitação e pelo afastamento progressivo, a figura materna distingue-se pela continuidade da presença e pela capacidade de moldar a experiência quotidiana da filha. A agência parental pode, aqui, assumir simultaneamente uma função protetora e um potencial de dano relacional. Barbara ocupa essa dupla posição ao assegurar a continuidade do vínculo familiar e, ao mesmo tempo, prolongar o conflito através da instrumentalização de Alice. Neste sentido, o caso de Barbara aproxima-se da distinção proposta por Jiao (2019) entre a maternidade como instituição normativa e a prática concreta de “mothering”, permitindo observar como o exercício quotidiano do cuidado pode consolidar formas de autoridade sem deixar de produzir efeitos ambivalentes de controlo e instrumentalização (pp. 541-543, 554).

3.3 Influência discreta

Sarah Ford (*SE*), embora surja de modo aparentemente discreto, emerge como uma das figuras mais relevantes para compreender as relações entre Tony, Veronica e a respetiva família, uma vez que a sua presença se faz sentir menos pela exposição verbal e mais por intervenções pontuais que influenciam de modo persistente a evolução dessas relações. A descrição inicial de que “Veronica’s mother ignored all the byplay around her, asked me about my studies, and disappeared into the kitchen

a lot" (*SE*, p. 26) poderia sugerir a imagem de uma figura periférica, confinada ao espaço doméstico. No entanto, esse retraimento é acompanhado por momentos-chave de intervenção, como o conselho dirigido a Tony acerca da filha: "Don't let Veronica get away with too much" (*SE*, p. 28). A observação revela uma leitura particularmente atenta da relação entre Veronica e Tony, bem como a capacidade de orientar a situação através de uma intervenção breve, mas decisiva, mantendo simultaneamente a autoridade materna e a cordialidade do espaço doméstico. Fingerman et al. (2012, pp. 106-109) mostram como as relações com sogras - ou, neste caso, potenciais sogras - começam a ser definidas antes do casamento através de contactos iniciais, expectativas e qualidades relacionais que condicionam o desenvolvimento posterior do vínculo. Estas interações iniciais participam na definição das posições relativas de cada elemento na rede familiar, ao estabelecer limites de proximidade, autoridade e intervenção. Pequenos comentários, conselhos ou gestos funcionam, neste sentido, como indicadores implícitos de autoridade, aceitação e pertença. O modo como Sarah Ford aconselha Tony posiciona-a como mediadora e orientadora, integrando-o temporariamente na dinâmica familiar. O facto de, perante um "What do you mean?" (*SE*, p. 27) por parte de Tony, ela não desenvolver o comentário sobre a filha e responder com um neutro "We've lived here ten years" (*SE*, p. 27) reforça o carácter não negociável do comentário inicial, mantendo o controlo sobre o sentido do que foi dito.

A carta que envia após a rutura entre Tony e Veronica reforça a posição estratégica de Sarah Ford, traduzindo uma forma de intervenção indireta que se exerce através do modo como formula o discurso e orienta a interpretação da rutura. Longe de recriminar ou tomar partido explícito, lemos que "She was sorry to hear we had broken up, and sure I would find someone more suitable... she implied the opposite: that I was well out of things, and she hoped the best for me" (*SE*, p. 36). A sugestão implícita de que Tony está melhor fora da relação permite comunicar uma avaliação crítica sem a enunciar explicitamente, preservando a relação com Tony e levando-o a interpretar a rutura como um desfecho favorável. A escolha das palavras cria um espaço de reconhecimento, sem censurar nem dramatizar, num momento potencialmente marcado por constrangimento ou distância social. A carta de Sarah Ford mostra que, mesmo após o fim do namoro, Tony não é imediatamente excluído da esfera relacional da família. A sua intervenção preserva um vínculo que ultrapassa

a relação entre Tony e Veronica e desloca a interação para um plano de reconhecimento pessoal e continuidade afetiva. Esta mesma capacidade de intervenção indireta surge noutra registo, não discursivo mas performativo, agora no espaço doméstico, onde Barnes apresenta uma sequência particularmente reveladora: “The remnants of the broken [egg]...” (SE, p. 28). O riso perante o pequeno caos que acaba de provocar sugere um momento em que a disciplina habitual da casa é brevemente suspensa. O gesto assume a forma de uma perturbação lúdica do espaço doméstico, conduzida pela própria Sarah Ford. O riso orienta a leitura da cena e impede que a ação seja entendida apenas como acidente ou desordem: a frigideira atirada para o lava-loiça transforma-se num gesto marcado, cujo significado depende da forma como é executado e enquadrado no momento, funcionando como um recurso que enquadra e estabiliza o sentido da ação (Scott et al., 2014, pp. 618-620).

O aviso para “Don’t let Veronica get away with too much” (SE, p. 28) e a carta emocionalmente calibrada (SE, p. 36) mostram que palavra, tom e ocasião funcionam como instrumentos de agência. A eficácia da intervenção materna assenta na capacidade de produzir efeitos duradouros através de enunciados breves que orientam a interpretação das relações e dos comportamentos. A sua eficácia não reside na argumentação desenvolvida, mas no modo como cada intervenção é situada: o momento em que ocorre, o tom em que é formulada e a posição de quem fala. Sarah Ford emerge, assim, como uma presença cuja importância resulta da consistência com que influencia a leitura que os outros fazem das relações à sua volta. Os conselhos a Tony e a gestão do espaço doméstico mostram uma personagem que intervém nos momentos decisivos sem se colocar no centro da ação. Esta leitura pode ser aproximada de abordagens feministas do afeto que questionam a separação rígida entre emoção, discurso e prática, e entendem a forma como as relações são construídas e interpretadas como um processo afetivo-discursivo que inclui palavras, modos de enunciação, silêncios e significados partilhados (Åhäll, 2018, pp. 47-49). Neste sentido, a relevância de Sarah Ford reside precisamente na capacidade de influenciar a forma como Tony compreende Veronica. Mais do que uma figura materna secundária no olhar do narrador, a personagem permite observar como vínculos familiares e afetivos continuam a intervir para além da relação amorosa entre Tony e Veronica.

3.4. Pragmatismo e autonomia relacional

Em *TIO*, a figura de Mme Wyatt introduz uma forma de agência materna distinta, assente num pragmatismo relacional atento às circunstâncias concretas da crise emocional vivida pela filha. A sua intervenção na rutura conjugal de Gillian cria um espaço afetivo e discursivo no qual a filha pode ponderar a situação e decidir por si, evitando organizá-la em torno de juízos morais rígidos. É neste registo, marcado pela contenção e pelo apoio, que a sua postura se torna particularmente relevante:

I am called Mme Wyatt and I am supposed to be wise. It comes from this, my little reputation. From being a woman of a certain age, who after being left by her husband some years ago and having never remarried still retains her sanity and her health, who listens more than she talks, and offers advice only when it is solicited (TIO, p. 124).

Esta autodefinição constrói uma identidade assente na escuta, na experiência e na moderação. A autoridade decorre da reputação social construída a partir da experiência vivida e da capacidade de manter lucidez e equilíbrio após a separação. A sabedoria associada à idade e à contenção torna-se particularmente significativa no modo como se relaciona com a filha: ao ouvir mais do que fala e ao aconselhar apenas quando solicitada, Mme Wyatt preserva a capacidade de decisão de Gillian sem se substituir ao seu juízo. A sua intervenção consiste em criar condições para que a decisão permaneça nas mãos da filha. Esse princípio concretiza-se quando, perante o sofrimento de Gillian, “I tried to help her to understand her own heart... That is all you can do” (*TIO*, p. 125). A ação materna funciona como apoio à decisão da filha, e não como prescrição. A postura perante a rutura conjugal de Gillian afasta-se do moralismo e aproxima-se de um realismo prático: “I have no opinion of such a situation in general, I only think that such things happen” (*TIO*, p. 125). Ryan e Deci (2017, pp. 320-321, 328) oferecem uma leitura particularmente útil para este momento, ao propor que práticas relacionais que privilegiam a perspetiva do outro, a organização do contexto e o envolvimento afetivo contribuem para a satisfação das necessidades psicológicas básicas de autonomia, competência e relação. Os autores descrevem estas necessidades como requisitos psicológicos universais que

sustentam formas de motivação autodeterminada, distinguindo entre motivação autónoma e motivação controlada do comportamento. Mme Wyatt cria condições que correspondem sobretudo às dimensões da autonomia e da relação, validando a experiência de Gillian sem formular um juízo moral absoluto, escutando e respondendo com ponderação e mantendo uma disponibilidade afetiva estável que legitima a autonomia da filha. O modo como trata a questão do desejo reforça esse pragmatismo. O comentário “being in love makes you liable to fall in love... ‘Oo-la-la’” (*TIO*, p. 125) retira a situação do plano da condenação moral e coloca-a no domínio da experiência humana. A observação de que o amor intensifica a própria capacidade de voltar a amar transforma a infidelidade de exceção moral em efeito de uma disposição afetiva já ativada, reconfigurando o envolvimento de Gillian com Oliver como continuidade e não como rutura absoluta. Em vez de ler a traição da filha como falha ética absoluta, Mme Wyatt enquadra-a como possibilidade inscrita na própria complexidade das relações amorosas. Esta leitura aproxima-se da análise de Perel (2017, p. 155-161), segundo a qual a infidelidade nem sempre deve ser lida apenas como sintoma de uma falha conjugal, podendo também surgir como crise de identidade, exploração do desejo e confronto com possibilidades de vida não realizadas. Mais do que antecipar uma rutura definitiva, a crise abre um momento de reavaliação. A ironia leve de Mme Wyatt permite que o adultério seja pensado fora de uma lógica punitiva imediata. Ao enquadrá-la desta forma, evita reduzir a filha à posição de transgressora moral e preserva um espaço em que Gillian pode avaliar a sua situação com dignidade e margem de escolha. A decisão de não revelar a própria experiência extraconjugal (*TIO*, p. 125) mostra que a sua agência inclui também a gestão estratégica do conhecimento, retendo informação que poderia condicionar a leitura da filha e limitar a sua autonomia.

O estilo com que Mme Wyatt articula as suas posições está profundamente marcado pela classe social. A ironia performativa (*TIO*, p. 125), a compostura emocional e a gestão contida do melodrama remetem para formas de distinção social reconhecíveis no modo de falar e de gerir a intimidade. Friedman e Laurison (2019, pp. 128-130, 133) mostram como modos de expressão, autocontrolo emocional e estilos de comunicação funcionam como sinais de pertença social e condicionam o reconhecimento de autoridade. No caso de Mme Wyatt, o autocontrolo e a elegância discursiva reforçam a legitimidade da sua intervenção no interior da família, fazendo

com que a sua leitura da crise conjugal surja como ponderada e credível. O apoio à filha passa, assim, também pela forma como apresenta a situação, tornando possível discuti-la sem dramatização excessiva e sem expor Gillian a um juízo social imediato. A figura de Mme Wyatt mostra que a autonomia da filha não surge isolada do meio social em que ambas se movem, mas é condicionada pelo modo como a mãe enquadra a crise conjugal. Como observa Hirschmann (2003, pp. 93-98), numa perspectiva feminista da liberdade, as escolhas individuais não existem fora do contexto social que define as opções disponíveis e o que conta como escolha legítima. A intervenção materna contribui para criar um espaço em que a decisão pode ser pensada sem culpa imediata nem pressão moral. A apresentação da instabilidade amorosa como parte da experiência humana, aliada à resposta contida de Mme Wyatt, abre um enquadramento em que a decisão não surge desde logo como falha ou desvio, permitindo a Gillian avaliar as suas opções sem ser imediatamente reduzida à posição de culpada ou de vítima. A sua maternidade traduz-se, deste modo, na criação de condições relacionais que reforçam a capacidade de decisão da filha. O romance apresenta-a como figura de pragmatismo consistente, cuja intervenção assenta na capacidade de sustentar um espaço de escolha num momento de crise.

3.5. Rutura com o modelo materno convencional

Joanna (*EF*) rompe com o arquétipo da ‘mãe sacrificada’ ao decidir mudar-se para Londres e investir na carreira, mesmo com custos de proximidade familiar (*EF*, p. 19). A formulação de que “it would be better for her career if she lived in London. And if I didn’t” (*EF*, p. 19) indica que a decisão implica reorganizar a vida familiar em função da sua trajetória profissional, assumindo como prioritária uma lógica que não coincide com a expectativa de partilha de residência e acompanhamento constante da filha. O gesto expõe um conflito nas normas culturais da maternidade contemporânea, que continuam a exigir às mulheres dedicação intensa à vida familiar mesmo quando a realização profissional implica afastamento. Em Rose (2018, p. 91), a projeção de culpas sobre a mãe traduz um regime que faz recair sobre a esfera individual tensões que excedem o espaço doméstico. A leitura de Neil - marido e narrador -, ao converter uma decisão profissional em acusação moral de egoísmo, reflete essa imputação de responsabilidade. Neste quadro, estudos sobre a regulação social da maternidade

mostram como determinados comportamentos são avaliados à luz de normas que distinguem entre formas consideradas legítimas e desvios face ao modelo dominante (Miller et al., 2017, pp. 6-9). A frase conclusiva “So that was that, really” (*EF*, p. 19) enquadra a decisão como rutura unilateral, reduzindo a complexidade do contexto a um efeito pessoal sobre o narrador. A organização contemporânea do trabalho e da família assenta em dois regimes que entram muitas vezes em conflito: o da trabalhadora ideal, baseado na disponibilidade contínua para a carreira, e o da mãe ideal, centrado na presença constante e na responsabilidade emocional pela família (Blair-Loy, 2005, pp. 1-2). Estas “competing devotions” (Blair-Loy, 2005, pp. 10-12, 15-18) estruturam carreira e maternidade como compromissos totalizantes, tornando difícil a sua conciliação. O compromisso de Joanna com a carreira torna clara a forma como as instituições sociais continuam a organizar o cuidado como responsabilidade prioritariamente feminina. Williams (2021) permite situar esse gesto num quadro mais alargado em que o aumento das necessidades de cuidado convive com a redução dos apoios públicos e laborais capazes de as distribuir de forma mais equilibrada. A autora mostra que muitas decisões apresentadas como escolhas estritamente privadas são, na prática, condicionadas pela forma como a sociedade continua a atribuir às mulheres a responsabilidade principal pelo cuidado e pela presença familiar. Neste sentido, quando Joanna reorganiza as suas prioridades profissionais e familiares, a decisão é facilmente lida como falha moral, porque contraria a ideia culturalmente persistente de que a maternidade deve ocupar o lugar central na vida da mulher. Os efeitos dessa leitura tornam-se explícitos na reação ressentida de Neil: “Yes, you can still spot her on telly... oh, sod it” (*EF*, p. 19). A interrupção da frase e a omissão deliberada do nome do programa sugerem uma tentativa de conter a própria exposição do sucesso de Joanna, transformando a sua visibilidade pública num ponto de desconforto narrativo. O comentário revela a dificuldade em aceitar a autonomia de Joanna. Ao referir-se à presença pública dela com amargura, Neil converte o sucesso profissional de Joanna num motivo de ressentimento pessoal. A sequência narrativa, centrada no percurso profissional do próprio narrador antes de introduzir a decisão de Joanna, reforça este enquadramento egocêntrico, em que a mudança surge como desvio ao percurso do narrador.

Na situação de Joanna, a questão ultrapassa a maternidade e passa também pela forma como a sua posição é reavaliada no plano profissional e familiar. A

maternidade funciona como critério através do qual as mulheres passam a ser julgadas quanto ao seu compromisso profissional, sendo muitas vezes associada, de forma preconceituosa, a menor disponibilidade, menor ambição e menor fiabilidade no trabalho. É neste sentido que Correll et al. (2007, pp. 1305-1307, 1332-1334) identificam a “motherhood penalty”, entendida como o efeito segundo o qual a simples associação à maternidade tende a afetar negativamente o modo como competência, mérito e potencial profissional são avaliados, ao contrário do que sucede com a paternidade, que nem sempre produz um efeito equivalente. O gesto de Neil reproduz este padrão cultural ao reinterpretar uma decisão profissional como negligência maternal. A ausência de qualquer referência às condições concretas de cuidado ou organização familiar no relato reforça essa leitura, ao apresentar a decisão como escolha isolada. Uma vez investida do estatuto de mãe, as escolhas de Joanna passam a ser avaliadas prioritariamente em função do tempo e da disponibilidade dedicados à esfera doméstica, e não do seu mérito profissional ou realização individual. Esta leitura da “escolha” pode ser aproximada da análise de Rottenberg (2014, pp. 419-421, 426-427), segundo a qual o feminismo neoliberal desloca desigualdades estruturais para o plano da responsabilidade individual, convertendo-as em questões de organização pessoal e remetendo para segundo plano as condições materiais - laborais, familiares e institucionais - que as produzem. A omissão, no romance, de referência a essas condições, filtrada pela perspectiva de Neil, torna-se por isso significativa, pois contribui para apresentar a decisão de Joanna como mera escolha individual. Phelan (2018, pp. 15-17, 25-29) permite ler este momento como construção narrativa em que o modo de contar é tão importante quanto os acontecimentos narrados. A distinção entre a voz do narrador e os efeitos do discurso narrativo mostra que o relato de Neil não oferece acesso direto à posição de Joanna, mas enquadra essa decisão como escolha individual. A questão decisiva não reside apenas na ausência da sua voz, mas no efeito interpretativo que dela resulta. A decisão surge como suficiente nos termos definidos pelo narrador, reduzindo a necessidade de interrogar as condições que a enquadram. Barnes faz depender a leitura da personagem de um olhar masculino parcial, obrigando o leitor a reconhecer que o juízo apresentado é mediado e potencialmente enviesado.

Em síntese, a figura de Joanna afirma-se como exercício legítimo de agência num contexto marcado por normas contraditórias e desigualdades persistentes de

avaliação. A cultura projeta culpa sobre as mães (Rose), as instituições opõem modelos de dedicação dificilmente conciliáveis (Blair-Loy), o mercado penaliza a maternidade (Correll et al.) e o discurso neoliberal transforma estruturas sociais em escolhas individuais (Rottenberg). Neste quadro, a narrativa não só não confirma o juízo moral de Neil, como expõe o modo como esse juízo é produzido e apresentado ao leitor. No romance, a questão central deixa de ser “que mãe é Joanna?” e passa a incidir sobre as condições sociais em que a autonomia materna é lida como culpa.

4. O Corpo

Uma parte significativa da investigação sobre o corpo tem-se concentrado no corpo feminino como resposta ao carácter androcêntrico de modelos anteriores, que tomavam o corpo masculino como referência implícita da experiência social. Gerschick (2005, pp. 367-368) identifica essa centralidade como correção de um enquadramento que não considerava a experiência feminina. Nesse contexto, o corpo torna-se um dos principais *loci* onde a desigualdade se manifesta. A aparência diferencia socialmente, sujeitando o corpo feminino a ajustes, avaliações e comparações contínuas com padrões difíceis de cumprir de forma estável. Nos romances em análise, este fenómeno surge desde a formação do olhar masculino, em que o corpo feminino é apreendido de forma fragmentada através de imagens mediadas - revistas, publicidade, representações artísticas (*M*, p. 23) - antes de qualquer contacto direto, o que condiciona o modo como passa a ser reconhecido e avaliado. A análise do corpo enquanto categoria cultural mostra que normas de género se concretizam na forma como os corpos são vistos, avaliados e regulados. Bordo (1993, pp. 165-166) define o corpo como lugar onde o controlo social se exerce diretamente, através da incorporação de normas que orientam comportamentos. Em *Unbearable Weight*, fenómenos como anorexia, bulimia ou agorafobia surgem como respostas a exigências culturais contraditórias dirigidas às mulheres (Bordo, 1993, pp. 167-174). O corpo feminino passa, assim, a concentrar exigências contraditórias: demonstrar autocontrolo e, ao mesmo tempo, corresponder a padrões de atratividade. As mulheres são pressionadas a exibir atributos culturalmente associados ao masculino, como “self-control, determination, cool, emotional discipline, mastery” (Bordo, 1993, p. 171), para obter reconhecimento social. Nas obras do nosso estudo, este modo de avaliação não surge ainda como autocontrolo disciplinado, mas como escrutínio intensivo do corpo feminino por um olhar masculino marcado pela inexperiência e pela dificuldade em saber “what to look for” (*M*, p. 59), e avaliado por traços isolados, sem integração numa experiência relacional.

A associação do corpo feminino à fragilidade, com base na função reprodutiva, manteve-se como argumento corrente até à segunda metade do século XX. Nos anos 60, as mulheres reivindicam acesso a posições de decisão, mas discursos médicos e leigos continuam a associar comportamento feminino a variações hormonais, usando o período pré-menstrual como explicação para perda de controlo ou instabilidade

(Dalton, 1994, p. 347), um argumento que contribui para legitimar a exclusão das mulheres de posições de decisão já limitada por outros critérios. Dalton sistematiza este modelo ao descrever as oscilações hormonais como associadas a sintomas recorrentes com impacto na capacidade funcional e na vida social. A tradição ocidental associa, assim, o corpo feminino à instabilidade e ao descontrolo, em contraste com a racionalidade atribuída ao masculino. Shilling (2003, pp. 127-128, 132-133) mostra que essa divisão sustenta a associação entre controlo corporal, valor simbólico e autoridade social. Ao rever a sociologia do corpo, propõe que este é o meio através do qual essas classificações são vividas e reproduzidas. O corpo funciona, assim, como produto social e como recurso de ação. A investigação de Foucault sobre poder, saber e corpo permite compreender este como campo de regulação, uma vez que práticas de vigilância e normalização produzem comportamentos ajustados a normas socialmente reconhecidas (Shilling, 2003, pp. 75-78). Esta perspetiva aproxima-se da análise de Bordo e é integrada por Shilling na revisão das abordagens social-construcionistas. Shilling (2003, pp. 82-85) descreve o corpo como espaço onde se repetem e estabilizam posturas, gestos e formas de apresentação. Ao mesmo tempo, sublinha que esses elementos são usados pelos próprios sujeitos para gerir a interação e influenciar a forma como são percebidos. Gestos, postura e apresentação tornam-se meios concretos de intervenção em situações sociais. No *corpus*, antes dessa gestão consciente, observa-se a constituição de um olhar que separa e hierarquiza partes do corpo - “legs”, “stockings”, “tits” (M, pp. 24, 28, 42) - ao longo de diferentes momentos de observação masculina marcados pela inexperiência e pela tentativa de o decifrar, reduzindo a personagem a elementos avaliáveis e antecipando a forma como a interação será organizada. O contributo da teoria feminista reforça esta centralidade. Gatens (1996, pp. 68-71) mostra que o corpo sexuado não é um dado neutro e que é interpretado através de representações sociais da diferença sexual. O corpo torna-se simultaneamente material e interpretado, dependendo de critérios culturais para ser reconhecido e valorizado.

Enquanto Foucault analisa o corpo enquanto campo de regulação e normalização, Goffman (1959, pp. 13-15, 33-36) centra-se no controlo da expressão corporal em contextos presenciais. Olhar, postura e gestos funcionam como sinais que permitem marcar posições e antecipar o tipo de conduta esperado dos outros. O

corpo surge, assim, como suporte desses sinais, influenciando a forma como os comportamentos são avaliados. É neste quadro que se situam as representações do corpo feminino nas narrativas de Barnes, onde a descrição e avaliação dos corpos participa em relações de poder, na sua redução a objeto e na delimitação das possibilidades de ação das personagens.

A construção do corpo feminino a partir de olhares exteriores constitui um problema recorrente na teoria feminista, nomeadamente na análise do olhar masculino e da objetificação (Mulvey, 1975). Nas obras analisadas, essa lógica reaparece de forma consistente, uma vez que as personagens femininas são descritas sobretudo a partir de perspetivas masculinas que as situam como objeto de desejo, contemplação ou apropriação, limitando a sua capacidade de definir o significado dessas relações. Nos momentos de formação das personagens masculinas, essa exterioridade torna-se particularmente evidente: o corpo feminino surge através de observação e especulação, sem acesso à experiência da própria mulher. Não está apenas em causa quem observa, mas a posição a partir da qual o corpo é definido. Ainda assim, essa representação não é estática, sendo pontualmente reconfigurada quando as personagens femininas interferem na leitura que delas é feita. Em Gillian (*TIO*), Veronica (*SE*) e Anna (*EF*), resulta do afastamento relativamente ao que lhes é exigido em termos de aparência, comportamento ou disponibilidade. Com Mme Wyatt (*TIO*) e Elizabeth (*EF*), observa-se um uso estratégico do olhar masculino, uma vez que intervêm ativamente na imagem que os outros formam dos seus corpos na avaliação que delas é feita. Nestes casos, a intervenção da personagem altera essa avaliação, constituindo uma forma concreta de agência. Em contraste, em *EF*, quando essa intervenção permanece ausente ou sem reconhecimento, o corpo feminino continua a ser integrado em esquemas de avaliação comparativa - idade, aparência, comparação com outras mulheres - que orientam o desenvolvimento das relações, sem que a perspetiva da mulher envolvida seja considerada. Mantém-se, assim, uma assimetria clara: os corpos masculinos raramente são descritos com o mesmo detalhe, enquanto os corpos femininos são constantemente avaliados. Esta diferença indica quem define o que é relevante observar e interpretar. O corpo feminino torna-se um ponto onde se cruzam desejo, julgamento e hierarquias de género. Este padrão tem sido também descrito, em termos mais gerais, como uma tendência para associar as personagens femininas à

aparência e reduzir a sua agência, contribuindo para a fragmentação do corpo em traços isolados (Luo Yi et al., 2024, pp. 1-2). Gill (2007; 2016) caracteriza o contexto contemporâneo como marcado por vigilância internalizada, em que as mulheres monitorizam continuamente o próprio corpo e interpretam essa monitorização como escolha individual. Práticas como exercício físico ou cuidado com a aparência podem ampliar margens de controlo individual, mas mantêm uma exigência contínua de gestão do corpo. Anleu (2006, pp. 357-359, 363-365, 370) sublinha esta ambivalência ao mostrar que a ação sobre o corpo pode ampliar certas oportunidades individuais, sem deixar de reforçar normas de feminilidade que limitam a autonomia. Gill e Orgad (2016, pp. 324-328, 335-339) permitem situar esta exigência num quadro pós-feminista e neoliberal em que a confiança, a autoestima e o cuidado de si deslocam problemas estruturais para o plano da responsabilidade individual. Neste contexto, o corpo continua a funcionar como um dos principais critérios de avaliação das mulheres, num quadro em que imagens mediáticas e discursos culturais operam como referências constantes e incentivam a autovigilância, o ajustamento e a melhoria contínua (Gill & Orgad, 2016, pp. 339-342).

À medida que as mulheres se tornaram mais visíveis na esfera pública no período entre as duas guerras mundiais, afastaram-se dos papéis sociais tradicionais associados ao arquétipo vitoriano do *angel in the house* - mãe, esposa e dona do lar.²¹ A maior visibilidade das mulheres na esfera pública ao longo do século XX não eliminou a normatividade, mas alterou os seus critérios. Druxes (1996) permite situar a ficção feminina do século XX como espaço de negociação entre agência, corpo e

²¹ Expressão utilizada pelo poeta Coventry Patmore no poema narrativo *The Angel in the House* (1854-1862) que ecoa a representação da mulher ideal na sociedade vitoriana, mãe, esposa, recatada, dona-de-casa submissa e casta, construto patriarcal imposto às mulheres que tem sido analisado e questionado pela crítica feminista, nomeadamente por Virginia Woolf (1995, pp. 3-5), que assassina metaforicamente esse “Anjo do Lar”, no ensaio *Professions for Women*: “if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom. And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, *The Angel in the House*. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews... She sacrificed herself daily [...]. she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others... Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. For, as I found, directly I put pen to paper, you cannot review even a novel without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. And all these questions, according to the Angel of the House, cannot be dealt with freely and openly by women; they must charm, they must conciliate, they must-to put it bluntly-tell lies if they are to succeed [...]. She died hard. Her fictitious nature was of great assistance to her. It is far harder to kill a phantom than a reality. She was always creeping back [...], it was an experience that was bound to befall all women writers at that time. Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer”.

normas sociais, sem apresentar a autonomia feminina como libertação plena dessas normas. Esta reconfiguração torna-se particularmente evidente no envelhecimento, quando a aparência feminina passa a ser avaliada através de normas de juventude, beleza e atratividade, articuladas com códigos etários que condicionam as formas de reconhecimento do corpo envelhecido (Krekula, 2016, pp. 58-66). Em síntese, a agência feminina não se limita a atos explícitos de resistência. O desvio relativamente ao que é esperado reconfigura formas de proximidade, pertença e reconhecimento (Ahmed). A agência emerge no interior da repetição normativa, na medida em que a variação na repetição desloca os limites do que essas normas tornam possível (Butler). O corpo funciona como um dos lugares onde essas variações se tornam legíveis, na forma como é avaliado, apresentado e interpretado.

O presente capítulo analisa a forma como os corpos das personagens femininas são representados nas obras em estudo, com especial atenção às situações em que são descritos, avaliados e apropriados pelo olhar masculino, bem como às formas limitadas de ação que exercem nesse contexto narrativo. A partir da identificação de momentos concretos em que o corpo feminino é observado, interpretado ou reduzido a objeto, e de outros em que as personagens desviam essas leituras, procura-se esclarecer o lugar do corpo na economia narrativa nas obras e os significados que assume em cada contexto narrativo. O trabalho de Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, constitui um ponto de partida para esta análise, ao mostrar como o olhar masculino projeta “its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly” (Mulvey, 1975, p. 837). Este olhar define o corpo feminino como algo a ser visto, avaliado e consumido, condicionando tanto a descrição das personagens como o modo como são percecionadas no interior da narrativa. A associação do feminino à condição de objeto de contemplação - “to-be-looked-at-ness” - e do masculino à posição de quem observa e organiza a ação estabelece uma divisão que estrutura a representação das personagens. Essa divisão não orienta apenas o prazer visual, determina também que corpos são descritos, como são avaliados e que margem de ação lhes é atribuída. Os corpos são progressivamente definidos por critérios de avaliação que condicionam o seu valor social. Idade e género atuam de forma articulada, definindo critérios específicos de apresentação corporal, desejo, cuidado e reconhecimento, sobretudo no caso das mulheres envelhecidas. O envelhecimento não corresponde apenas a um processo biológico;

implica uma alteração na forma como esses corpos são vistos, avaliados e reconhecidos, num quadro em que a velhice funciona como posição social desvalorizada e associada à perda de autoridade, estatuto e visibilidade (Calasanti, 2020, pp. 197-199, 203-205). No caso das mulheres, essa exclusão articula-se com normas de gênero que associam valor feminino à aparência, à juventude e à desejabilidade, tornando o corpo envelhecido mais vulnerável à perda de visibilidade e legitimidade.

A análise do corpo feminino nestes romances permite identificar quatro formas recorrentes de representação corporal. Um primeiro grupo reúne Marion (*M*), Annick (*M*), Janet (*M*), Ann e Barbara (*BSMM*), personagens descritas sobretudo através do olhar masculino. As descrições isolam o corpo daquilo que as personagens pensam, dizem ou fazem e transformam aparência, gestos ou expressões físicas no principal elemento através do qual são interpretadas. Nessas passagens, o corpo surge sobretudo como superfície sobre a qual desejo, desconforto ou insegurança masculinos são projetados. Esta redução torna-se particularmente visível quando a aparência ocupa o centro da descrição e secundariza a fala ou a ação das personagens. Boucher (2019, pp. 1-3), na análise da ficção de Mrs Henry Wood, identifica um processo semelhante, mostrando como a atenção insistente dirigida ao corpo feminino limita a possibilidade de as personagens surgirem como sujeitos plenamente corporizados. Henningsen (2016, pp. 741-743, 749-751) descreve igualmente o corpo como espaço continuamente interpretado pelos outros, adquirindo significados que ultrapassam a experiência da própria personagem. Nestes romances, o corpo orienta a leitura das personagens femininas enquanto a interioridade tende a permanecer secundária. A análise destes exemplos permite perceber como a centralidade da aparência condiciona aquilo que as personagens conseguem dizer, fazer ou decidir ao longo das narrativas.

Um segundo grupo inclui Mme Wyatt (*TIO*) e Elizabeth (*EF*), personagens que utilizam conscientemente a aparência para influenciar a forma como são percebidas pelos outros. Tanto o vestuário como a postura ou a contenção gestual participam diretamente na construção da respetiva autoridade. Mme Wyatt aproxima a sua apresentação de modelos tradicionais de respeitabilidade feminina, enquanto Elizabeth privilegia uma imagem austera e estável, evitando sinais de exposição excessiva ou informalidade. Em ambos os casos, a aparência interfere diretamente

na forma como as personagens circulam nos espaços sociais e na maneira como são recebidas pelos outros. Wolff (2003, pp. 417-418, 421-422) mostra precisamente que aparência, vestuário e gestos participam na produção social da feminilidade e obrigam as mulheres a uma atenção constante à própria apresentação. Doane (2003, pp. 66-67, 70) ajuda a compreender esta gestão da aparência como prática consciente de apresentação de si, através da qual as personagens controlam parcialmente a imagem que oferecem aos outros. Também Jones (2003, pp. 10-14, 18) sublinha que o corpo participa ativamente na construção da identidade social através das formas de apresentação adotadas. Assim, elementos como vestuário, postura ou estilo participam diretamente na forma como as personagens são reconhecidas e interpretadas. Mme Wyatt e Elizabeth intervêm nesse plano ao ajustarem cuidadosamente aquilo que mostram, preservam ou ocultam, utilizando a aparência como forma de afirmação pessoal e social.

Gillian (*TIO*), Veronica (*SE*) e Anna (*EF*) distanciam-se parcialmente de modelos de feminilidade associados à sedução, à ornamentação ou à disponibilidade emocional. Essa posição manifesta-se em escolhas concretas, como o recurso a vestuário discreto e funcional, a ausência de maquilhagem ou acessórios valorizados socialmente, a contenção emocional e o controlo da própria exposição em situações sociais. Em alguns momentos, surgem ainda práticas repetidas de cuidado corporal realizadas sem finalidade de exibição estética. Estas escolhas alteram a forma como as personagens são percebidas, afastando-as de critérios que associam valor feminino à atratividade, à juventude ou à acessibilidade emocional. Lorber (1994, pp. 13-14) entende o género como resultado de práticas repetidas que tornam determinados comportamentos reconhecíveis como femininos ou masculinos. Quando certas personagens suspendem ou alteram alguns desses sinais, tornam mais visível o carácter construído dessas formas de apresentação. As escolhas corporais de Gillian, Veronica e Anna introduzem variações na forma como continuam a ser avaliadas e interpretadas pelos outros. Aquilo que surge como independência ou reserva pode igualmente ser entendido como desleixo, excentricidade ou inadequação. Ainda assim, estas personagens condicionam a forma como são lidas através daquilo que mostram, recusam ou mantêm inacessível.

Jean (*SatS*) e Margaret (*SE*) são analisadas a partir das transformações associadas ao envelhecimento e da forma como essas mudanças alteram a posição

social das personagens. Em ambos os romances, o envelhecimento aparece ligado à diminuição da atenção social dirigida ao corpo feminino e ao afastamento relativamente a modelos centrados na juventude e na atratividade física. Woodward (2006, pp. 162-165) mostra como culturas visuais centradas na aparência tendem a interpretar o envelhecimento feminino sobretudo através da perda de desejabilidade física. Gullette (2004, pp. 4-7) acrescenta que o envelhecimento é muitas vezes interpretado através de discursos associados ao declínio e à perda de valor social. Jean afasta-se progressivamente de práticas orientadas para a atratividade e deixa de organizar a própria apresentação em função desses critérios. Margaret aceita igualmente as alterações físicas da idade sem procurar ocultá-las ou recuperar uma imagem juvenil. Em ambos os casos, o envelhecimento transforma a forma como os corpos são vistos e reconhecidos pelos outros e altera simultaneamente a relação das personagens com a própria aparência. Twigg (2013, pp. 75-78, 94-95) sublinha que vestuário, estilo e apresentação continuam a desempenhar um papel importante na forma como identidade e envelhecimento são socialmente percebidos. Jean e Margaret respondem a essas mudanças sem reorganizar completamente a própria imagem em função da aprovação exterior. A diminuição da centralidade da aparência abre espaço para formas de presença menos dependentes da atratividade física e mais ligadas à maneira como cada personagem decide posicionar-se perante os outros.

4.1 O corpo feminino percecioneado pelo olhar masculino

A caracterização de Marion por Chris assenta num olhar repetido e focalizado no corpo da parceira, descrito como uma “pinkish, freckled and faintly furry English complexion ... nice tits” (*M*, p. 111). Esse olhar organiza-se progressivamente, passando de uma perceção geral para uma focalização específica, como quando Chris reconhece primeiro a sua presença (*M*, p. 103) antes de a reduzir a elementos corporais isolados. O olhar de Chris separa partes do corpo de Marion e faz delas substitutos do todo, convertendo Marion num objeto de avaliação visual em vez de uma presença dotada de interioridade (Moradi & Huang, 2008, p. 378). Contudo, Marion não surge apenas como objeto desse olhar. Ao ser descrita como uma “girl who didn’t have any make-up on” (*M*, p. 103), introduz um elemento que se afasta de

práticas de apresentação associadas à feminilidade disciplinada. Esse dado é registado com estranheza por Chris (*M*, p. 103), sugerindo que a ausência de maquilhagem é imediatamente tratada como desvio. A opção por não usar maquilhagem pode ser lida como uma manifestação de agência, na medida em que corresponde a uma decisão sobre a forma como o corpo é apresentado e exposto ao olhar; contudo, a reação de Chris evidencia o seu limite, pois, em vez de suspender a avaliação, transforma esse gesto num novo foco de interpretação. Neste sentido, a ausência de maquilhagem não altera as condições em que o corpo é observado, uma vez que Marion continua a ser objeto de escrutínio. Mesmo quando não corresponde ao que é esperado, esse gesto é integrado nos mesmos quadros de avaliação que fazem da aparência feminina uma exigência de trabalho e vigilância (Elias et al., 2017, pp. 23-26, 38-39). Num nível distinto, a interiorização dessa avaliação é revelada pela afirmação “Nice tits, I murmured nudgingly to myself” (*M*, p. 111), em que o facto de o comentário ser dirigido a si próprio indica que funciona como avaliação que se basta a si própria e naturaliza a fragmentação do corpo. A sequência que conduz a essa avaliação, da percepção inicial à enumeração de atributos, mostra que a objetificação é construída progressivamente através de um processo de seleção, comparação e focalização. McCollum (2014, pp. 155-159), na sua análise de *Madame Bovary*, descreve um modo de representação em que o corpo feminino é apreendido através de fragmentos sucessivos que substituem a percepção da totalidade, produzindo uma figura simultaneamente visível e incompleta, dependente de uma visão seletiva que privilegia partes isoladas em detrimento da personagem como unidade. Esta lógica permite clarificar a sequência observada no excerto, na medida em que a enumeração de atributos corporais corresponde a uma forma de construção progressiva do corpo como objeto de leitura que não é neutra. Em contextos de interação mediada, Vendemia e Fox (2024, pp. 17-19, 22) identificam este mesmo padrão como prática social de normalização, em que a atenção recai sobre elementos corporais específicos, contribuindo para a sua interpretação contínua e classificação pública. Assim, Marion surge simultaneamente como resistente e capturada. A recusa da maquilhagem introduz um desvio, mas é rapidamente assimilada pelo olhar de Chris, que a converte em novo objeto de leitura, mostrando como até gestos de autonomia permanecem sujeitos à lógica que organiza a avaliação do corpo feminino.

O corpo de Annick é apresentado de forma submetida ao olhar avaliativo de Chris - “her breasts” (*M*, p. 85), o cabelo, aos quais associa o tropo “Soul and Suffering” (*M*, p. 85) - e vinculado a categorias estereotipadas que ligam feminilidade a passividade e sofrimento. Esta leitura inscreve-se em dualismos persistentes que associam o feminino à corporeidade, à emoção e à vulnerabilidade, subordinando a subjetividade à superfície observável. Bordo (1993) mostra como a cultura ocidental codifica o corpo feminino através de dualismos persistentes - alma/corpo, transcendência/imanência, razão/apetite - que associam a mulher à corporeidade, à emoção e à vulnerabilidade. Essa codificação inicial integra um regime de objetificação, em que Annick surge como uma composição de atributos estéticos e simbólicos, em vez de sujeito integral. No entanto, a descrição altera o seu foco quando Chris passa a reparar nas suas “moving parts - her hands and eyes ... [she] gesticulated a lot as we talked” (*M*, p. 85). A atitude, descrita como “watched her talk as well as listened to her” (*M*, p. 85), introduz uma dimensão de movimento que reconfigura parcialmente a redução inicial, abrindo espaço para uma forma de iniciativa reconhecida pelo narrador. A questão, porém, é se essa mudança de foco representa de facto um reconhecimento da subjetividade de Annick ou apenas uma reformulação do mesmo olhar avaliativo. A ambivalência de Chris acentua-se quando, perante a vitalidade expressiva de Annick, reage com “sheer cocky glee” (*M*, p. 90), mas também com a ameaça latente de rejeição: “I could easily dislike you” (*M*, p. 97). Essas reações contraditórias revelam a instabilidade do desejo masculino quando confrontado com a autonomia feminina. A atração pela expressividade de Annick convive com a necessidade de a reinscrever em categorias previsíveis. A possibilidade de perturbação emerge precisamente desse enquadramento: quando a presença feminina excede ou resiste à forma como é codificada, torna-se capaz de desestabilizar a lógica que a reduz a objeto visual (Mulvey 1975), ainda que essa perturbação seja rapidamente reabsorvida em formas de escrutínio da aparência (Elias et al., 2017).

A presença física de Annick não se limita à sua observação por parte de Chris, desestabilizando o modo como Chris tenta interpretá-la. A sua expressividade gera desconforto e impede que seja facilmente reduzida a objeto de contemplação. O episódio do choro introduz uma nova inflexão nessa dinâmica. Quando Annick é descrita através das marcas físicas da dor e lemos que “her mouth was turning down”

(*M*, p. 113), “her mouth unkissable” (*M*, p. 113), “[with] contortions suddenly giving her pouches under her eyes and crow’s-feet by her eyes” (*M*, p. 113), o corpo emocional torna-se incompatível com a imagem idealizada de desejabilidade. A descrição minuciosa da ‘deformação’ momentânea denuncia que a vulnerabilidade feminina é lida como falha estética. A classificação de uma boca em lágrimas como “unkissable” torna explícita a lógica redutora. O choro, que deveria remeter para uma experiência interior e humana, é reinterpretado segundo critérios de atratividade. O que está em causa não é o sofrimento em si, mas o facto de ele comprometer temporariamente a desejabilidade do corpo. O corpo surge, assim, como entidade que deve manter coerência estética mesmo em situações de vulnerabilidade. A normatividade patriarcal exige que as mulheres regulem não apenas o corpo, mas também as expressões emocionais, de modo a permanecerem desejáveis (Bartky, 1990), e o choro de Annick, por escapar a essa disciplina, interrompe essa coerência ao expor um corpo que deixa de corresponder ao padrão esperado. A intensidade com que Chris descreve essas marcas de sofrimento mostra a sua adesão a uma perspectiva de leitura do corpo centrada na aparência e o desconforto que surge quando a imagem desejável do corpo feminino se desestabiliza. Este tipo de leitura submete o corpo feminino a critérios contínuos de avaliação, mesmo quando estão em causa experiências de vulnerabilidade. Como mostram Roberts et al., (2018, pp. 249-251), a objetificação implica a redução do corpo feminino a atributos observáveis e a sua avaliação segundo critérios de aparência que o separam da subjetividade. Esse processo organiza a leitura do corpo através da identificação e classificação de traços físicos, convertendo-os em base para julgamento. Essa avaliação não é fixa, variando consoante o grau de adequação do corpo observado aos padrões que orientam o julgamento. A descrição minuciosa de Chris constitui uma observação estética e uma operação de classificação que procura estabilizar o corpo de Annick em categorias reconhecíveis, ainda que essa estabilização se revele incompleta. No caso de Annick, essa lógica manifesta-se na tentativa de enquadrar o seu corpo numa imagem legível (o tropo de “Soul and Suffering”), sem conseguir absorver plenamente a intensidade dos seus gestos e a irredutibilidade da sua dor. Annick é, assim, simultaneamente enquadrada pelas categorias do olhar masculino e responsável por desestabilizá-las, pois introduz uma dimensão emocional que não se deixa reduzir inteiramente a objeto de desejo. A disciplina sobre o corpo feminino revela-se, neste sentido, precária. O corpo de Annick continua a ser lido, medido e interpretado, mas não se deixa fixar

completamente nas categorias que o pretendem definir, evidenciando os limites das operações através das quais o olhar procura exercer controle.

A descrição que o amigo de Chris, Toni, faz de Janet, com quem ele “[had] spent a couple of months knocking around” (*M*, p. 73), transforma o corpo feminino em suporte para narrativas masculinas de identidade e sofrimento. A experiência da personagem é reinterpretada através de uma lógica em que o olhar organiza significado, atribuindo à mulher a função de imagem que sustenta a autointerpretação masculina. A própria atribuição do nome “Rusty”, uma alcunha atribuída por Toni, substitui a identidade de Janet por um rótulo produzido pelo olhar masculino, convertendo-a desde o início em objeto de caracterização externa (Mulvey, 1975; Irigaray, 1985; Gill, 2007). Neste enquadramento, a visibilidade do corpo articula-se com regimes de sexualização que o apresentam simultaneamente como objeto de desejo e expressão individual. Em Irigaray (1985, pp. 170-172), esse processo inscreve-se em relações em que o corpo das mulheres circula entre homens como signo que sustenta e valida sistemas de valor que não lhes pertencem. Gill (2007, pp. 149-157) permite atualizar esta leitura ao mostrar como a cultura pós-feminista continua a organizar a feminilidade através da visibilidade corporal, da sexualização e da aparência de escolha individual. Assim, o corpo feminino converte-se num espaço de projeção em que significados são impostos de fora para dentro. Trata-se de um microcosmo das práticas sociais que restringem sistematicamente a agência feminina ao tornarem o corpo objeto de leitura, em detrimento da sua função como veículo de expressão subjetiva.

A redução da infelicidade de Janet às dimensões dos seus seios, e como ela “had big tits and was unhappy...” (*M*, p. 73), ilustra o que Bartky descreve como fragmentação disciplinar do corpo feminino, submetido a olhares que o dividem, medem e reorganizam como superfície disponível para escrutínio (Bartky, 1990, pp. 64-65, 96-98). Toni converte a experiência emocional numa função quase mecânica do corpo, estabelecendo uma equivalência direta entre aparência física e estado interior. A leitura aproxima-se também da formulação de Bordo, segundo a qual o corpo feminino pode funcionar como texto cultural, isto é, como superfície onde normas de feminilidade são inscritas e tornadas legíveis (Bordo, 1993, pp. 165-170). A interpretação de Toni não procura compreender Janet a partir da sua própria voz, antes integra a sua experiência num sistema de significado que lhe é externo. Ao

afirmar que “she had Suffered; and if you had Suffered, you couldn’t not have Soul” (*M*, p. 73), Toni aparenta reconhecer o sofrimento como sinal de profundidade, mas converte-o num marcador de valor, transformando a dor em evidência de autenticidade dentro de uma gramática masculina de significado. Assim, a aparente empatia não restitui agência e integra Janet numa lógica em que o seu corpo e a sua dor funcionam como material para a autodefinição masculina.

A ausência da voz de Janet na obra é relevante. O seu corpo surge como lugar de leitura, mas apenas através da mediação interpretativa de Toni. O romance não abre espaço para que Janet articule o seu sofrimento ou o contexto em que este se produz, mostrando antes Toni a atribuir-lhe motivações e uma essência espiritual (“Soul”) que derivam da projeção de quem a observa, e não da própria Janet. A designação alternada “Janet/Rusty” reforça esse mecanismo, fazendo depender o reconhecimento da personagem da perspectiva de quem a nomeia. Como sugerem Warhol e Shuman (2018, pp. 1007-1009), a narrativa organiza-se também em torno dos limites da enunciação, tornando relevante não apenas quem fala, mas aquilo que permanece por dizer. Desse modo, a agência de Janet é limitada pela redução do seu corpo a sinal de sofrimento e pela mediação narrativa que substitui a sua experiência por uma interpretação masculina.

Ann surge desde o início como objeto de projeção do olhar masculino, que constrói cenários imaginados sobre o seu corpo, como o momento em que Graham a imagina “cart-wheeling through the air while scarlet smoke hissed from a canister strapped to her ankle” (*BSMM*, p. 10), tratando o corpo da personagem como suporte de uma fantasia que não decorre da sua experiência. A descrição da aparência de Ann, “trimmed and sculpted... (lightly dyed) covering of blonde” (*BSMM*, p. 18), vestindo uma “candy-striped shirt that was silk” (*BSMM*, p. 10), prolonga essa lógica ao fixar o corpo na sua dimensão visual e consumível. O corpo ‘esculpido’ resulta de um trabalho contínuo de conformação a padrões de aparência socialmente produzidos, que implicam práticas quotidianas de regulação da postura, do peso e da apresentação (Bartky, 1990, pp. 95-96, 99-101). Essa leitura pode ainda ser aproximada da noção de feminilidade de Butler (1990) como repetição normativa de gestos e sinais corporais reconhecíveis. A descrição de Ann “hovering by the window” enquanto segura “rinsed-out knickers ... wondering whether to hang them over the wrought-iron” (*BSMM*, p. 97) mostra uma hesitação que se joga em decisões mínimas,

como expor ou resguardar uma peça de roupa. A hesitação acompanha a avaliação do que é aceitável expor naquele espaço, marcada pela preocupação com o que “people judged to be blasphemous” (*BSMM*, p. 97), que delimita o que pode ser mostrado naquele espaço. O corpo deixa, assim, de funcionar como domínio privado e passa a ser gerido em função dessa possibilidade de exposição, num vaivém entre exposição e resguardo. Ainda assim, surgem momentos pontuais de reversibilidade, em que Ann observa o corpo masculino com o mesmo detalhe com que é observada (*BSMM*, p. 97), e essa inversão constitui uma variação nesse regime de leitura. A percepção de vulnerabilidade masculina associada a elementos corporais concretos, como na descrição em que “Graham always looked so much more defenceless without his glasses” (*BSMM*, p. 97), indica que a interpretação do corpo como índice de estados internos também incide sobre o masculino, embora opere de forma estruturalmente desigual. A assimetria não está apenas no facto de Ann ser lida como emocional, mas no modo como essa emoção condiciona a sua autoridade no conflito. Como sugere Tomlinson (2010, pp. 56-59, 61-63), a deslegitimação do afeto funciona muitas vezes como tecnologia discursiva que converte intensidade expressiva em sinal de irracionalidade. No caso de Barbara, os gritos participam no conflito ao mesmo tempo que condicionam a sua autoridade, expondo como a emotividade feminina pode ser mobilizada para reduzir a força crítica do que é dito e converter a intensidade expressiva em sinal de instabilidade.

As descrições físicas e os comportamentos de Ann podem ser lidos como manifestações de um regime disciplinar associado ao olhar masculino e à interiorização de normas de feminilidade. Através da articulação entre Bartky, Butler e Bordo, torna-se evidente que o controlo deixa de operar apenas de fora e passa a estruturar a relação com o próprio corpo, de modo que a agência se exerce dentro dos limites definidos por esse olhar incorporado. A hesitação de Ann - expor ou resguardar - mostra precisamente esse processo em funcionamento, em que a percepção do próprio corpo já é orientada por critérios de visibilidade e julgamento. Neste sentido, evidência empírica consistente indica que a exposição recorrente a representações visuais sexualizantes está associada a níveis mais elevados de auto-objetificação (Karsay et al., 2017, pp. 9-10), sendo esse efeito também observável em contextos experimentais de curta duração, nos quais a exposição a imagens

objetificantes favorece formas de auto-descrição centradas na aparência física (Carlsson et al., 2024, pp. 3-5).

A descrição de “Barbara’s anger turned a round face long, and soft features angular” (*BSMM*, p. 19) traduz a tendência de reduzir a experiência emocional feminina à sua manifestação física, como se o corpo fosse mero espelho de estados internos. Quando transforma a emoção de Barbara em deformação facial, Graham opera numa tradição que converte a subjetividade em materialidade observável, retirando-lhe densidade psicológica e social. Essa mesma lógica estende-se a outros processos corporais. A menstruação de Barbara torna-se objeto de particular fascínio para Graham, evidenciando não apenas curiosidade, mas também uma tentativa de se apropriar de uma experiência que lhe é alheia. Essa inquietação ecoa a perplexidade de Chris em *M*, apontando para uma continuidade na obra de Barnes, em que o olhar masculino volta-se para processos corporais femininos com uma mistura de fascínio, desconforto e desejo de conhecimento. Ao longo da história, a menstruação foi tratada como objeto simultâneo de tabu e de investigação, gerando discursos médicos, morais e antropológicos que procuram explicá-la e regulá-la (Delaney, Lupton e Toth, 1988, pp. 1-5). Contudo, enquanto a curiosidade de Chris é muitas vezes mediada por ambições intelectuais, em Graham emerge uma oscilação entre fascínio reverencial e desconforto tácito. Barbara atribui aos ciclos menstruais um valor duplo: “a time when women’s suffering should be exalted, when she should be allowed an extra degree of irrationality in decision-taking” (*BSMM*, p. 104). Se por um lado coloca a menstruação em categorias tradicionalmente depreciativas - sofrimento, irracionalidade -, por outro transforma esses mesmos termos em reivindicação política, reclamando margem para agir sem cumprir as exigências de racionalidade e controlo associadas ao feminino. Barbara não se limita, assim, a aceitar essas categorias, mobiliza-as também como recurso, usando esse momento para influenciar a relação, fazendo com que Graham “should be made to feel as guilty as possible” (*BSMM*, p. 104). Neste âmbito, a associação entre emoção, irracionalidade e feminino integra uma lógica cultural que opõe racionalidade e emoção como atributos de género, atribuindo ao masculino a autoridade e ao feminino menor credibilidade. A emoção de Barbara adquire, assim, força crítica dentro da cena conjugal, mas essa força é condicionada pelo modo como o olhar masculino a traduz em excesso corporal e instabilidade (Tomlinson, 2010, pp. 56-59, 61-63).

A forma como Graham observa Barbara, “crouched over her [...] when she had caught him looking at her breasts” (*BSMM*, p. 68), constitui uma prática que condiciona a forma como ela vive o próprio corpo. Esse olhar estabelece uma hierarquia de valor, explicitada na comparação com “a supermarket shopper who doesn’t need anything [...] but still peers briefly and ritually into it” (*BSMM*, p. 68), que aproxima o corpo feminino de um objeto avaliado pela sua utilidade. Neste ponto, Bartky permite sublinhar a dimensão diretamente visual e interpessoal desse mecanismo, isto é, a forma como a mulher aprende a viver o corpo sob um olhar avaliador que a transforma em objeto de inspeção (Bartky, 1990, pp. 72-74). Bordo trabalha um plano complementar, mostrando que a repetição desses olhares e critérios de avaliação se converte em disciplina incorporada, fazendo do corpo uma superfície de ajustamento quotidiano a normas externas de aceitabilidade (Bordo, 1990, pp. 166-168, 181-184). No caso de Barbara, essa possibilidade é suficiente para induzir autorregulação, sem necessidade de intervenção direta. A forma como Graham lê o seu corpo não se limita a descrever uma emoção. Essa emoção surge como sinal de menor credibilidade e como argumento implícito contra a sua autoridade. Barbara, porém, atribui à menstruação um significado próprio, definindo-a como momento que legitima o sofrimento e uma margem acrescida de irracionalidade. Assim, a menstruação deixa de funcionar apenas como marcador de diferença e passa a ser usada por Barbara para ampliar a sua margem de ação na relação conjugal, designadamente através da produção de culpa em Graham. Estudos feministas sobre a representação do corpo mostram que os discursos médicos e científicos tenderam a descrever a menstruação através de metáforas de controlo, falha, degeneração e produção interrompida, convertendo um processo corporal feminino num fenómeno interpretado a partir de categorias exteriores à experiência das mulheres (Martin, 2001, pp. 40-47, 52-53). Essa lógica é contrariada quando Barbara atribui significado à menstruação, recusando que a sua experiência seja determinada por Graham ou por discursos exteriores. Ao contestar que a dor ou a irracionalidade funcionem como sinais de inferioridade e ao apresentá-las como componentes legítimas da experiência, altera a forma como esses estados são lidos na relação conjugal. Ainda assim, essa intervenção encontra limites claros. Graham traduz rapidamente essa definição nos seus próprios termos, processo que atinge um ponto extremo quando questiona se não terá sido ele “that ... actually caused

Barbara's periods" (*BSMM*, p. 104), reinscrevendo o processo corporal feminino numa lógica de causalidade masculina.

Através destes exemplos (Marion, Annick, Janet, Ann e Barbara), importa considerar a forma como as personagens femininas são vistas e como os protagonistas masculinos tentam descrevê-las e compreendê-las. O corpo feminino surge frequentemente dividido em traços físicos, gestos, reações emocionais ou sinais exteriores que os narradores procuram interpretar e organizar numa imagem que lhes pareça 'coerente'. Contudo, essas tentativas revelam-se repetidamente insuficientes. A alternância entre atração, desconforto e tentativa de explicação impede que as personagens femininas sejam reduzidas a definições estáveis ou totalmente previsíveis. Neste sentido, a agência não depende apenas das ações das personagens, mas também da incapacidade das perspetivas masculinas para controlar completamente o significado daquilo que observam. O corpo permanece sujeito a observação e avaliação, mas essas leituras nunca conseguem fixar inteiramente as personagens que procuram descrever.

4.2 A beleza como performance

A relação intergeracional entre Mme Wyatt (*TIO*) e a filha Gillian oferece um enquadramento revelador para examinar as transformações da agência feminina no domínio da aparência e da performance de género. A caracterização de Mme Wyatt, marcada pelos "patent-leather shoes" e pelo "smart brownish suit with a gold brooch" (*TIO*, p. 53), ilustra uma feminilidade construída através da adesão a códigos de respeitabilidade burguesa (Skeggs, 1997, pp. 1-6). A apresentação corporal surge como meio de produzir valor social, transformando aparência, postura e estilo em sinais de reconhecimento. Nesse contexto, a feminilidade surge como prática regulada por critérios de classe que definem o que conta como adequado, legítimo ou desejável. A observação de Stuart de que Mme Wyatt "behaved as if she had known a time when she turned every head" (*TIO*, p. 53) inscreve essa apresentação num contínuo temporal, em que a autoridade atual se ancora numa memória de visibilidade passada. A atenção meticulosa à apresentação corresponde a uma prática disciplinada, inscrita em regimes de visibilidade onde a aparência funciona como

recurso de legitimidade social. Elias et al. (2017, pp. 38-39) conceptualizam esse processo como “aesthetic labour”, isto é, o trabalho contínuo de gestão do corpo e do estilo em resposta a critérios sociais e institucionais que associam feminilidade e respeitabilidade à apresentação visível. A manutenção de elementos como cabelo “kept under regular control” (*T/O*, p. 53) ilustra essa regulação contínua do corpo como condição de legibilidade social.

A performance estética de Mme Wyatt pode ser lida como uma prática regulada de apresentação do corpo, na qual normas de gênero e de classe delimitam quais formas se tornam socialmente legíveis como adequadas. Como sugere Braizaz (2019, pp. 63-66, 74), o vestir e a gestão da aparência participam em processos de avaliação que condicionam o reconhecimento social, implicando uma margem de ação que se exerce dentro de limites definidos. A adesão a esses códigos configura, pois, uma forma de agência condicionada. Apresentar-se de forma irrepreensível implica agir num sistema em que o desvio é penalizado, mas também explorar as margens de reconhecimento que esse sistema disponibiliza. A noção de tecnologia de gênero desenvolvida por Lauretis (1987, pp. 2-6) permite esclarecer como se definem e se limitam essas margens. O gênero não constitui um dado natural, mas o resultado de práticas sociais, discursivas e institucionais que produzem formas reconhecíveis de feminilidade ou masculinidade. Nesse quadro, elementos como os “patent-leather shoes” ou o “smart brownish suit” não funcionam apenas como sinais de estatuto, mas como modos reiterados de inscrição do gênero. A aparência torna-se, assim, um meio através do qual a identidade feminina é construída e validada, delimitando aquilo que pode ser reconhecido como respeitável. A adesão de Mme Wyatt a esses códigos revela uma prática de autodisciplina que, nos termos propostos por Lauretis (1987), ao mesmo tempo que reforça normas que regulam o corpo feminino, lhe permite ser tratada como respeitável, credível e adequada nos contextos sociais em que circula, garantindo acesso a reconhecimento e legitimidade. Essa posição é reforçada pelo controlo da expressão “polite, but no friendlier than she had to be” (*T/O*, p. 53), que articula aparência e comportamento numa mesma lógica de contenção e distinção, confirmando o carácter reiterativo dessas práticas de gênero (Lauretis, 1987). Neste quadro, a personagem exemplifica uma forma de agência exercida dentro de limites definidos, em que a autonomia se manifesta através da conformidade com critérios previamente estabelecidos. A censura do vestido de Gillian, considerado por Mme

Wyatt como “absurd... the idea of an imbecile” (*TIO*), por ser reutilizado em dois casamentos, mostra como essa disciplina estética não se limita à sua própria apresentação, sendo também aplicada como critério normativo sobre o corpo da filha em contextos socialmente codificados. É nesse paradoxo que a personagem de Mme Wyatt se torna particularmente reveladora: a sua autodisciplina estética evidencia como a agência feminina pode persistir através de práticas que simultaneamente reproduzem e tensionam as normas que a limitam.

A resistência de Elizabeth à “annual hemline tyranny” (*EF*, p. 10) e a rejeição das tendências da moda (*EF*, p. 10) não devem ser entendidas como simples gesto de estilo, mas como um posicionamento contra a exigência de adaptar continuamente o corpo a mudanças ditadas pela moda e pelo consumo. A descrição minuciosa do vestuário (*EF*, p. 10) evidencia uma construção deliberadamente estável da aparência, que contraria a lógica de variação contínua imposta pela moda. Esse controle inscreve-se no regime descrito por Bordo (1990), em que práticas de gestão estética operam como formas de regulação social incorporadas no corpo. Contudo Elizabeth rejeita a lógica de atualização permanente da aparência, optando por um estilo consistente e contido, reconhecido na observação, por parte de Neil, de que “she appeared to have settled on her look some time ago” (*EF*, p. 10). A sua opção estética pode, assim, ser lida como forma de resistência, pois afirma uma presença baseada na continuidade que resiste à exigência de atualização permanente do corpo. O uso de luxo sóbrio, “occasionally a brooch... discreet, yet somehow refulgent” (*EF*, p. 10), sintetiza a forma de presença construída na contenção e na consistência. A aparência não consiste em exibição, mas num modo de posicionamento que permuta entre adesão e distanciamento face aos códigos que organizam o corpo. O vestuário participa nessa inscrição, tornando o corpo legível segundo critérios sociais sem o reduzir a uma leitura única, pois a apresentação corporal resulta de uma negociação entre códigos de moda, gênero, classe e contexto social (Entwistle, 2015). A descrição de Elizabeth como “this woman of grace and poise” (*EF*, p. 119) condensa esse equilíbrio, mostrando que a feminilidade não é simplesmente reproduzida, mas continuamente ajustada.

Os olhos de Elizabeth, descritos como sempre abertos e nunca pestanejando, “as if to blink was to shut yourself off - lazily, fearingly - from the world...” (*EF*, p. 129), funcionam como imagem de atenção contínua, sugerindo uma recusa de retraimento

e uma disponibilidade permanente para o que a rodeia. O corpo surge como meio de atuação, na medida em que a forma como olha e se apresenta contribui para definir a posição que ocupa nas relações com os outros. Como observa Jones (2003, pp. 10-14, 18), determinadas práticas feministas utilizam o corpo não apenas para expor os processos que o regulam, mas para intervir nas condições em que esses processos se tornam perceptíveis, utilizando a visibilidade como forma de intervenção. Elizabeth incorpora essa lógica ao transformar um gesto banal como o olhar num sinal de controlo, afirmando autoridade sem recorrer à exibição ou à dramatização. A não atribuição de significado moral à sua doença por parte de Elizabeth reforça essa apropriação do corpo como espaço de decisão própria. Para ela, “Cancer... is morally neutral” (*EF*, p. 53), e por isso rejeita enquadrar a doença em categorias emocionais que estruturam a resposta social ao corpo doente. Este posicionamento contraria leituras que associam a doença a significados morais ou simbólicos, como critica Sontag (1978, pp. 3-7, 57-61), e permite-lhe delimitar o modo como a sua condição é interpretada. Como sugere Frank (1995, pp. 1-3, 53-55), a doença tende a ser apropriada por narrativas externas que excedem a experiência individual, sendo precisamente esse enquadramento que Elizabeth recusa. Mesmo num corpo descrito como “thin and bony... skull-like head” (*EF*, p. 53), a autoridade discursiva mantém-se, mostrando que a diminuição física não implica perda de controlo interpretativo.

Por fim, a consistência na forma como Elizabeth se apresenta expressa-se igualmente, de modo revelador, na sua relação com o envelhecimento. A aceitação dos cabelos grisalhos e a dispensa de práticas de rejuvenescimento (*EF*, p. 11) confrontam o duplo padrão identificado por Sontag (1972, pp. 31-34), segundo o qual o envelhecimento tende a penalizar as mulheres com maior severidade do que os homens, sobretudo quando o valor feminino continua associado à juventude e à aparência. Neste enquadramento, o corpo feminino envelhecido continua sujeito a critérios que condicionam a sua valorização pública (Gatens, 1996, pp. 68-71). Ao não ajustar a sua aparência a essas expectativas, Elizabeth mantém uma forma de presença - visível na aparência e na postura - que não depende da renovação constante.

Nos casos analisados neste subcapítulo (Mme Wyatt e Elizabeth), a aparência participa diretamente na forma como as personagens são percebidas pelos outros. O

vestuário, os gestos, a postura e a consistência da apresentação pessoal contribuem para construir imagens de autoridade, contenção ou respeitabilidade. Contudo, essas imagens nunca permanecem totalmente sob controle das próprias personagens. A mesma apresentação pode ser interpretada de formas diferentes: como sinal de autoridade ou de rigidez, como reserva intelectual ou como afastamento emocional. Os romances mostram, assim, que a aparência pode orientar a percepção das outras personagens sem determinar completamente a forma como essa percepção se desenvolve. Mme Wyatt e Elizabeth intervêm na maneira como se apresentam, mas não controlam totalmente as interpretações produzidas a partir dessa apresentação. A agência torna-se visível precisamente nessa tentativa de condicionar a forma como são vistas, mesmo sem garantir domínio completo sobre a leitura feita pelos outros.

4.3 Corpos em resistência - a subversão das normas de feminilidade

Gillian apresenta um modo de apresentação estética que revela formas de agência distantes dos cânones convencionais de beleza. A escolha de uma “shirt of a hue between sage and lovage, atop grey stone-washed 501s, green socks and a ridiculously unaesthetic pair of trainers” e a ausência de maquiagem (*TIO*, pp. 34, 37) desafiam diretamente a matriz tradicional da feminilidade. No entanto, esse gesto não a liberta por completo da lógica panóptica descrita por Foucault, pois a autorregulação continua a operar através da vigilância interiorizada e da constante visibilidade do corpo (Foucault, 1995, p. 202). Mesmo quando se afasta dessas normas, Gillian permanece sujeita ao julgamento, como demonstra a observação de Stuart de que o seu visual era “un désastre” (*TIO*, p. 35). O que surge como resistência é, assim, reinscrito num regime de vigilância contínua. A aparência torna-se um ponto de conflito onde se cruzam autonomia e condicionamento. As escolhas de vestuário permitem-lhe intervir nessas avaliações ao alterar os sinais que apresenta. Em McNay (2000, pp. 31-33, 36-38), práticas deste tipo são entendidas como formas de ação quotidiana que se desenvolvem no interior das condições que as estruturam, sem se reduzirem a elas. A crítica de Stuart evidencia a persistência de um regime estético em que a conformidade a códigos de apresentação funciona como critério normativo, estendendo-se ao vestuário, à postura e à forma de se apresentar. Este tipo de avaliação inscreve-se num quadro de regulação do corpo feminino, no qual a

aparência é sujeita a padrões exigentes de adequação e coerência. Nesse sentido, a análise de Chernin (1981) sobre a “tirania da magreza” permite compreender como a normativização de um traço corporal específico se articula com formas de controle que incentivam a autovigilância e a adaptação contínua do corpo²². A insistência descritiva com que Oliver “roamed her face” (*TIO*, p. 166) mostra que essa leitura não é pontual, mas reiterada, procurando estabilizar aquilo que permanece parcialmente indeterminado. Esta forma de leitura estende-se às relações que Gillian estabelece. A decisão de usar o mesmo vestido de noiva em ambos os casamentos (primeiro com Stuart e depois com Oliver) é apresentada como escolha autónoma, mas o facto de Oliver valorizar esse vestido, por se ter apaixonado por ela com ele vestido (*TIO*, p. 166), mostra que essa escolha se articula com o desejo do parceiro. Beauvoir já apontava para o modo como as mulheres são socializadas a definirem-se em relação aos homens, e este episódio confirma essa dinâmica. Ainda assim, o gesto não se reduz a conformidade.²³ Gillian reutiliza o vestido e altera o seu significado, transformando um objeto associado a um momento único em peça reutilizável. A sua opção ilustra a possibilidade de agir dentro das normas ao atribuir novos sentidos a práticas já codificadas (Deveaux, 1994)²⁴. A escolha revela-se, por isso, ambígua: simultaneamente autónoma e condicionada, dependente de critérios que delimitam o que pode ser reconhecido como aceitável ou desejável. Essa ambiguidade é intensificada pelo modo como a personagem é percecionada como simultaneamente “fully there yet tantalisingly absent” (*TIO*, p. 166), caracterização que limita o poder interpretativo de quem a observa e funciona como forma de controle sobre a sua própria legibilidade.

²² O conceito de “tirania da magreza”, desenvolvido por Chernin em *The Tyranny of Slenderness* (1981, pp 83, 110), descreve a pressão cultural exercida sobre as mulheres para atingirem e manterem um corpo magro como forma de controle social. A autora argumenta que a valorização da magreza não corresponde apenas a uma tendência estética, mas integra um regime de regulação da aparência feminina que incentiva práticas de autovigilância e adaptação contínua do corpo. Nesse quadro, o valor social é associado à conformidade a padrões de apresentação centrados na magreza.

²³ Irigaray (1985, pp. 170–172, 186–188) permite enquadrar o vestido de noiva como símbolo inserido numa economia de valor em que o corpo feminino e os seus sinais sociais tendem a ser lidos em função das relações entre homens. A reutilização do vestido, contudo, impede que esse sinal permaneça associado a um único momento conjugal, abrindo espaço para a reconfiguração do seu significado.

²⁴ Deveaux (1994, pp. 223–224, 242–244) propõe que a agência feminina não se esgota na resistência frontal às normas, exigindo antes um enquadramento que permita compreender formas de ação no interior de relações de poder e os processos de empoderamento que delas podem resultar. A questão não reside na pureza do ato, mas na forma como possibilita afirmar subjetividade e intervir em contextos estruturados por critérios sociais.

Quando se considera a forma como o corpo feminino é avaliado ao longo do tempo, em função de padrões específicos associados à idade, à atratividade e ao papel relacional, torna-se evidente que a liberdade é exercida através do confronto com essas normas. Wolf (1991, pp. 9-10, 12-14) analisa a beleza como sistema ideológico que associa o valor social das mulheres à atratividade física e à juventude, mostrando como o envelhecimento feminino tende a ser codificado como perda de valor. A dificuldade de Gillian em lidar com as mudanças da sua aparência, bem como a reação de Oliver ao seu rosto “scrubbed with anger” (*TIO*, p. 223), reforçam a persistência dessa associação entre aparência, valor social e sexual, em que a perda da juventude tende a ser lida como perda de valor. Nesse momento, a avaliação estética deixa de ser apenas descritiva e passa a funcionar como mecanismo de desqualificação, como quando Oliver associa essa aparência a uma figura “unkempt harridan” (*TIO*, p. 223), fazendo da aparência um elemento decisivo na forma como a personagem é julgada na relação. Gillian não procura ajustar a sua aparência a sinais de rejuvenescimento nem a estratégias de disfarce da idade, e mantém a forma como se apresenta, mesmo quando essa escolha a torna mais exposta a avaliações negativas. O corpo aparece, assim, como algo construído em gestos concretos - vestir, cuidar, expor ou ocultar - através dos quais passa a ser lido e avaliado socialmente. A ausência de maquiagem, a reutilização do vestido de noiva e a resistência a normas de apresentação e legibilidade do corpo configuram gestos de contestação inscritos nas estruturas de gênero, expondo os seus paradoxos. O gênero constrange e possibilita em simultâneo (Lorber, 1994, pp. 21-22), e a experiência de Gillian mostra como a agência feminina se constrói nesse terreno ambivalente, onde resistência e sujeição são inseparáveis.

O romance apresenta um outro plano, em que o corpo deixa de ser organizado como objeto de leitura e passa a servir diretamente a ação. A descrição do gesto repetido de pentear o cabelo ilustra essa mudança:

She's got this comb. This comb with its tender mutilations. When she works, she first of all puts her hair back. There's a little comb which she keeps on the stool where the radio stands. She takes this comb, and pulls her hair back over her ears with it, first the left side then the right, always that way round, and after she's finished pulling back each side she puts a tortoise-shell grip in her hair, just behind the ear. Sometimes,

when she's working, a strand or two of hair will come loose, and then, without breaking concentration, she will reach instinctively for the comb, take out the grip, pull her hair back, put the grip back in, and return the comb to the stool, all without taking her gaze from the canvas. (TIO, p. 117)

O gesto não se apresenta como elemento de aparência nem como resposta ao olhar alheio. Trata-se de uma prática incorporada que assegura a continuidade da atividade, organizando a postura em função da tarefa. Se a disciplina corporal feminina foi analisada como mecanismo de controlo social (Bartky, 1990, pp. 96-98, 100-103), aqui é mobilizada como condição de execução: o cabelo é afastado do rosto para evitar interrupções, e o gesto repete-se de forma automática, sem desviar a atenção do trabalho. A presença física deixa de responder a uma exigência de visibilidade e passa a funcionar como meio de realização da tarefa. Quando integrada na atividade, deixa também de ser apenas superfície de inscrição e torna-se condição de ação (Young, 2005, pp. 35-39). A repetição - sempre na mesma ordem, com os mesmos movimentos - confere estabilidade funcional, permitindo sustentar a atividade sem perda de foco. O pente, descrito como “comb with its tender mutilations”, funciona como extensão da fisicalidade, ajustando continuamente a posição do corpo às exigências do trabalho. Esta repetição evidencia ainda a dimensão performativa do gesto (Butler, 1990), situando-o no domínio da prática e não da aparência. O gesto assegura a continuidade da tarefa, mantendo o corpo ajustado às suas exigências. A articulação entre gesto, presença física e atividade mostra que a agência não se limita à contestação de normas visíveis, podendo também manifestar-se no modo como o corpo opera durante a execução.

Se o corpo feminino tem sido historicamente disciplinado segundo ideais de fragilidade e delicadeza, a descrição de Veronica com “rounded, muscular calves” (SE, p. 21) desafia diretamente essas convenções, pois o detalhe não se limita a uma marca estética, funcionando como sinal de uma fisicalidade que resiste ao estereótipo da docilidade. Este detalhe surge mediado pelo olhar de Tony, que enumera traços físicos, mostrando que mesmo essa resistência continua a ser captada dentro de uma lógica de observação. Em vez de corresponder a um modelo centrado na aparência e na ornamentação, Veronica apresenta uma fisicalidade orientada para a ação e a mobilidade, o que amplia a sua capacidade de agir e reduz a sua disponibilidade para

uma leitura como objeto passivo (Grosz, 1995; Young, 2005; Gill, 2007). Grosz analisa o corpo como superfície de inscrição cultural onde normas sociais são materializadas, enquanto Young demonstra que a socialização feminina tende a produzir uma “modalidade corporal” caracterizada por restrição de movimento e contenção espacial. Gill descreve a cultura mediática contemporânea como organizada por um regime de sexualização em que os corpos femininos são simultaneamente objeto de avaliação visual e exigência de autoapresentação constante pressão que, como sublinha Dolezal, se traduz numa vigilância incorporada que regula a forma como o corpo feminino se torna publicamente legível (Dolezal, 2015, pp. 3-5). A escolha deliberada de Veronica de não usar saltos altos (*SE*, p. 30) acentua a dispensa desses dispositivos associados à feminilidade. Essa decisão é posteriormente interpretada por Tony como um possível “trick with height” (*SE*, p. 30), mostrando como uma escolha prática é rapidamente reinscrita numa lógica interpretativa que a reconduz a intenção calculada, mantendo-a dentro de um regime de leitura. A opção por calçado que permite movimento estável e autonomia física possibilita a Veronica afastar-se dessa modalidade corporal associada à contenção e limitação do movimento.

A recordação de Tony da dança improvisada e enérgica de Veronica, apresentada como uma experiência marcante (*SE*, p. 110), reforça esta leitura. A descrição da dança com “her hair all over her face and her calves tense and full of strut” (*SE*, p. 110) sugere um movimento alheio à lógica de exibição, embora continue a ser captado e descrito por Tony, revelando a dificuldade de escapar totalmente a essa mediação. Os gestos não seguem uma lógica de exibição nem procuram controlar a imagem apresentada, e afirmam uma presença orientada para a experiência imediata. Neste sentido, a dança surge como experiência corporal alheia à lógica de visibilidade regulada descrita por Gill (2007). O poder de Veronica não se limita ao corpo em movimento, e estende-se também à forma como reconfigura as trocas verbais quando responde a Tony e altera o tom da interação. Os comentários sarcásticos dirigidos à aparência de Tony (*SE*, p. 76) revelam a capacidade de inverter a posição de quem avalia, passando de objeto observado a sujeito que observa e comenta. Essa atitude é coerente com a forma como reorganiza os corpos para a fotografia de grupo (*SE*, p. 30), intervindo diretamente na composição visual e, por extensão, na forma como será vista. Em Bartky (1990), a atenção constante ao corpo e ao comportamento, adquirida através da socialização feminina, pode

funcionar não apenas como mecanismo de conformidade, mas como recurso para intervir nas relações. No caso de Veronica, essa atenção manifesta-se na forma como responde, observa e se posiciona, permitindo-lhe fazer recair o foco da interação sobre Tony e deixar de ser apenas ela o alvo do olhar.

O “half smile” (*SE*, p. 96) de Veronica e as respostas evasivas, longe de indicarem submissão, funcionam como formas de agência cautelosa, pois permitem-lhe ocultar parcialmente a sua posição e manter controlo sobre a interação. Essa contenção é já sugerida na sua apresentação inicial como tendo um “withholding smile” (*SE*, p. 21), e sugere uma gestão deliberada da expressão que limita o acesso interpretativo do outro. A agência de Veronica assume uma forma simultaneamente resistente e estratégica, afirmando-se tanto pela recusa de dispositivos de feminilidade disciplinada (saltos altos, delicadeza, passividade), como pelo uso de práticas associadas a essa mesma disciplina (controlo da aparência, regulação do discurso) para assegurar autonomia. A sua fisicalidade, a performance improvisada e o domínio comunicativo mostram que essas práticas não funcionam apenas como formas de controlo, podendo também ser usadas como recursos de intervenção nas relações em que se envolve. Mesmo no envelhecimento, descrito por Tony como “a bit shabby and unkempt” (*SE*, p. 110), Veronica não procura corrigir ou disfarçar os sinais de envelhecimento, sugerindo continuidade na manutenção de uma apresentação não orientada para atenuar esses sinais, em contraste com a exigência persistente de gestão da aparência feminina enquanto condição de reconhecimento social (Dolezal, 2015, pp. 101-103).

Em *EF*, a apresentação de Anna manifesta-se de modo discreto, através de um estilo casual e despretensioso. O cabelo curto e liso (*EF*, p. 28), aliado a uma abordagem minimalista ao vestuário (*EF*, p. 28), aponta para um afastamento dos códigos de apresentação estética associados a cuidado, atratividade e envolvimento relacional. Mais do que uma escolha prática, essa opção dispensa a preparação contínua do corpo para avaliação. Essa exigência - cuidar, ajustar, apresentar o corpo de forma permanente - corresponde a um regime que reconhece como legítimas apenas determinadas formas de corpo e comportamento. Nas sociedades neoliberais de consumo, a aparência feminina torna-se um campo persistente de gestão, reconhecimento e ansiedade, pois o corpo é tratado como projeto inacabado, sujeito

a melhoria e avaliação contínuas (Dolezal, 2015, pp. 50-54), o que permite ler a repetição de peças semelhantes e a ausência de variação estética em Anna como uma forma de limitar essa exigência de constante atualização da aparência.

A simplicidade estética de Anna privilegia o intelecto e a qualidade da troca. O modo como olha para os outros, “[not] exactly challenging ... suggested that you might want to raise your game a little when talking to her” (*EF*, p. 28), confirma essa orientação. O efeito desse olhar reside na exigência implícita de um discurso mais rigoroso por parte do interlocutor. Trata-se de uma forma de autoridade não declarada, sustentada pela presença e pela postura, que lhe permite afirmar-se sem recorrer a sinais visíveis de valorização estética ou ornamentação, como se observa no “hair cut short and flat across her head” ou na “variety of anoraks” (*EF*, p. 28). A repetição de peças semelhantes - “a variety” - indica continuidade e consistência na apresentação, evitando variações orientadas para diferenciação estética. Em vez de responder a exigências que associam feminilidade a exibição e cuidado estético (Entwistle, 2015), Anna opta por peças ligadas à funcionalidade, e o corpo é assim lido pela sua utilidade e não pela aparência. Esta escolha, mesmo não eliminando as exigências de cuidado estético e atratividade associadas à apresentação feminina, reduz o peso desses critérios na forma como é percebida. A ausência de maquiagem ou ornamento limita a importância de práticas que orientam o corpo feminino para a apresentação visual. Em Anna, a autoridade decorre sobretudo do modo como se expressa, afastando-se de uma ordem em que a feminilidade tende a implicar vigilância constante da aparência e consciência de ser vista (Young, 2005, pp. 32-37).

O que emerge dos exemplos deste subcapítulo (Gillian, Veronica e Anna) não é uma rejeição total dos códigos associados à feminilidade, mas a forma como essas personagens se afastam parcialmente deles através de escolhas concretas. O vestuário funcional, a ausência de maquiagem, a contenção gestual ou a pouca preocupação com exibição estética alteram a forma como essas mulheres são percebidas, mesmo que não eliminem os critérios pelos quais continuam a ser avaliadas. Os romances mostram que essas escolhas podem ser interpretadas como independência, mas também como excentricidade, desleixo ou inadequação. A recusa parcial desses códigos altera os critérios através dos quais o corpo feminino

é avaliado, sem, no entanto, eliminar esse processo de avaliação. Ao mesmo tempo, a dificuldade em enquadrar estas personagens em categorias estáveis mostra que os modelos tradicionais de feminilidade dependem de repetição e reconhecimento contínuos. Gillian, Veronica e Anna não controlam completamente a forma como são vistas, mas condicionam essa leitura através da maneira como apresentam o corpo, regulam a proximidade e selecionam aquilo que mostram ou recusam mostrar. A agência surge, assim, na capacidade de utilizar parcialmente os códigos de feminilidade, de os limitar ou de lhes resistir sem deixar de permanecer sujeita às formas de reconhecimento social que os regulam. Nesse sentido, os romances mostram também como a aparência feminina continua sujeita a formas constantes de avaliação social, associadas a expectativas de feminilidade, apresentação e comportamento corporal (Oksala, 2013, p. 34).

4.4 Corpos em transformação: envelhecimento e redefinição

Em *SatS*, o corte da trança (*SatS*, p. 25) por parte de Jean marca uma rutura com um modelo de feminilidade sustentado por continuidade e adequação social. O cabelo longo, associado a ideais normativos de feminilidade, surge como prática apresentada como escolha, embora sustentada por pressões culturais duradouras que fazem desse tipo de aparência a forma esperada de apresentação feminina. O corte da trança interrompe essa continuidade e altera a forma como o corpo é imediatamente reconhecido, afastando-o dessa associação direta entre cabelo comprido e feminilidade. Em Weitz (2004, pp. 33-35), o cabelo feminino surge como elemento fortemente normativizado, com especial incidência na valorização cultural do cabelo comprido como sinal de beleza e feminilidade. McRobbie (2009, pp. 16-18) mostra como essas práticas são apresentadas como escolhas individuais, apesar de operarem como formas de pressão social que levam as mulheres a cuidar continuamente da aparência para corresponder a modelos reconhecidos como femininos. A reação paterna de lamento pela perda da trança como se fosse propriedade sua (*SatS*, p. 24) revela uma lógica possessiva que trata o corpo feminino como algo que pode ser avaliado e apropriado por outros. A perda da trança é interpretada como diminuição de um valor que não lhe pertence inteiramente,

secundarizando a decisão da personagem. A transformação física, contudo, não elimina os conflitos internos de Jean. Quando se observa ao espelho, a decepção “Not from vanity but from lack of interest” (*SatS*, p. 144) revela que, mesmo sem investir na aparência, continua a confrontar-se com critérios sociais de legibilidade feminina. Essa relação com o espelho surge desde cedo, quando Jean “would sometimes stare into the mirror, inspecting herself for signs of change” (*SatS*, p. 25), revelando uma prática reiterada de auto-observação que antecede a sua decisão de deixar de o usar. Ainda assim, a vigilância constante sobre o próprio corpo (*SatS*, p. 26) e o comentário da mãe de que “You’re not pretty, but you’ll do” (*SatS*, p. 25) ilustram uma forma de vigilância internalizada (Bartky, 1990, pp. 103-104, 107-108) que não provém apenas do olhar masculino, mas circula também entre mulheres, reproduzindo padrões de avaliação no interior da própria família. Ao reduzir a identidade da personagem a um critério de aceitabilidade mínima, esse comentário inscreve desde cedo uma lógica de julgamento que passa a orientar a forma como Jean se vê, e a disciplina deixa de exigir imposição externa, porque passa a operar também a partir do interior

Na velhice, Jean deixa de submeter o corpo a critérios de avaliação baseados na aparência. O cabelo embranquece, os rituais de embelezamento desaparecem e a aparência deixa de funcionar como principal forma de reconhecimento social. Jean afasta-se progressivamente das exigências de aparência que estruturaram a sua juventude, sem transformar esse afastamento numa forma explícita de contestação. Essa posição expõe a ambivalência do corpo envelhecido, simultaneamente mais distante da disciplina da beleza e mais vulnerável à marginalização (Wolf, 1991, pp. 81-84). A descrição da pele “leathery, spotted and reptilian” (*SatS*, p. 143) e das mãos deformadas (*SatS*, p. 158) mostra como o discurso cultural associa o envelhecimento feminino à decadência e à perda de valor, reduzindo o corpo a elementos isolados, à semelhança do que acontece com o corpo jovem, embora agora marcado pela deterioração. Jean afasta-se das formas habituais de valorização da aparência - em que o vestuário e a apresentação do corpo funcionam como mediadores centrais da identidade (Twigg, 2013, pp. 41-44, 48) - e expõe-se assim ao risco de invisibilidade social. A posição de Jean evidencia a força de narrativas que apresentam o envelhecimento como perda contínua, reforçando a ideia de que o reconhecimento social diminui à medida que o corpo se afasta do ideal juvenil (Gullette, 2018, pp. 252-253, 262-266). Ao desvalorizar a beleza como critério de reconhecimento, Jean

contraria parcialmente essa lógica, mas essa posição implica também a perda de centralidade num sistema que associa visibilidade a desejabilidade. O abandono do uso do espelho por “lack of interest” (*SatS*, p. 144) não elimina a mediação do olhar, pois a percepção de que o envelhecimento ocorre “first not in your own eyes, but in other people’s eyes” (*SatS*, p. 143) mostra que a relação com o corpo continua dependente de avaliação externa, mesmo na ausência de auto-observação.

A trajetória de Jean evidencia o carácter dialético da agência. O corpo que, na juventude, foi ajustado às exigências familiares e sociais sobre aparência deixa, na velhice, de responder a essas exigências de forma consistente. A sua aparência continua a ser interpretada a partir de critérios que valorizam a juventude e o cuidado estético, que permanecem como referência. Nesse contexto, o cabelo branco e a ausência de práticas de embelezamento são lidos como sinais de envelhecimento, descuido ou afastamento das convenções. A personagem permanece, assim, sujeita a esse tipo de leitura, mesmo sem organizar a sua apresentação em função desses critérios. Como observa Westwood (2023, pp. 557-559, 567-568), o envelhecimento feminino surge como condição marcada por marginalização, invisibilidade e formas de não reconhecimento, em que a perda de visibilidade social interfere diretamente no valor cultural atribuído às mulheres mais velhas. Em Jean, libertação e apagamento coexistem, expondo o paradoxo de uma agência que se afirma no momento em que a visibilidade social diminui. A substituição progressiva da atenção ao corpo por uma vida “increasingly inside her head” (*SatS*, p. 143) reforça esta transformação, sugerindo que a agência passa a manifestar-se em registos que não dependem da visibilidade corporal.

A reflexão de Tony sobre o envelhecimento de Margaret e a sua aceitação das transformações físicas (*SE*, p. 62) reproduz a associação entre juventude e feminilidade que remete as mulheres envelhecidas para posições de menor reconhecimento social e simbólico (Sontag, 1972, pp. 29-32, 38; Calasanti, 2020, pp. 196-199; Woodward, 2006, pp. 163-165). Calasanti analisa o envelhecimento feminino como processo marcado por interseções entre género, idade e estrutura social, mostrando que normas culturais continuam a associar valor feminino à juventude e à aparência física. Woodward observa que esse processo é mediado por regimes visuais que tornam os corpos envelhecidos invisíveis ou problemáticos em culturas centradas na juventude, permitindo ler a focalização de Tony como um olhar

que se afasta parcialmente dessa lógica normativa, ao recusar reduzir Margaret à categoria de “mulher envelhecida” definida pela perda. A aceitação por parte de Margaret das transformações físicas pode ser lida como gesto crítico contra o regime cultural que exige das mulheres vigilância constante sobre os sinais do tempo (Bartky, 1990). O romance mostra esse gesto na descrição de que “the grey is allowed to show” (SE, p. 62) e na substituição de estilos anteriores por formas mais funcionais, sem tentativa de ocultação ou correção. O próprio narrador distingue entre a percepção social - “She used to be a good-looking woman” (SE, p. 62) - e a sua própria leitura, insistindo que, no caso de Margaret, “I mean it” (SE, p. 62). Enquanto Margaret “sees only what’s gone” (SE, p. 62), ele afirma ver “only what’s stayed the same” (SE, p. 62), reconfigurando o olhar sobre o corpo envelhecido ao recentrar a atenção na continuidade da presença em vez da avaliação visual. A descrição insiste na permanência - “the bone structure stays the same... the instinctive gestures... the many ways of being herself” (SE, p. 62) -, sugerindo que os traços que permanecem continuam a sustentar a identidade da personagem para além da aparência jovem, e permitindo que o envelhecimento funcione como reconfiguração da presença e da continuidade identitária, em vez de ser reduzido a sinal de obsolescência.

Margaret aceita o seu corpo envelhecido sem o submeter à lógica da correção permanente e redefine o que conta como presença, autoridade e ação na maturidade. Em vez de tratar as marcas físicas do tempo como sinal de perda, passa a integrá-las numa experiência que não diminui a sua autoridade pessoal. O corpo envelhecido passa então a participar numa forma de agência que aceita as marcas do tempo sem fazer da juventude o principal critério de identidade. A continuidade da relação com Tony através de encontros, conversas e pequenos gestos de proximidade (SE, p. 64) mostra essa permanência sem depender de um ideal juvenil. A postura de Margaret introduz outra possibilidade: em vez de abandonar ou confrontar diretamente os códigos de aparência associados à juventude, ao cuidado estético e à atratividade, reduz a sua centralidade, sem organizar a própria apresentação em função deles. O corpo envelhecido deixa assim de depender da validação estética para sustentar o seu reconhecimento social, permitindo que o reconhecimento se ancore na continuidade da experiência e não na conformidade com modelos juvenis. O facto de Tony continuar a reconhecê-la através de traços não visuais - voz, gestos, modo de estar - reforça essa forma de reconhecimento. Desta forma, Margaret afasta-se da

lógica que liga feminilidade a juventude e aparência, afirmando-se através da segurança com que ocupa o espaço e conduz o seu relacionamento com Tony. Margaret ilustra, assim, que a agência feminina não é estática. Num contexto em que os corpos femininos tendem a perder centralidade simbólica à medida que se afastam do ideal juvenil, a sua aceitação das mudanças físicas faz com que o reconhecimento deixe de depender do olhar externo e passe a apoiar-se na experiência acumulada. O envelhecimento deixa de ser apenas sinal de perda e passa a constituir uma possibilidade de redefinição, e a agência afirma-se através da forma como as marcas do tempo são incorporadas na experiência (Woodward, 2006; Gullette, 2011; Calasanti, 2020).

Nas duas personagens analisadas neste subcapítulo (Jean e Margaret), o envelhecimento surge sobretudo como alteração no modo como o corpo feminino é visto e valorizado pelos outros. Os romances mostram que o envelhecimento torna mais visível o afastamento relativamente a modelos de feminilidade associados à juventude, à atratividade e ao cuidado estético constante. Jean e Margaret respondem de forma diferente a essas expectativas, mas ambas deixam progressivamente de organizar a própria imagem em função delas. Em Margaret, essa posição manifesta-se na continuidade da relação com Tony sem tentativa de recuperar uma aparência juvenil. Em Jean, a atenção desloca-se gradualmente da aparência física para a vida interior e para a independência construída ao longo do tempo. A associação entre valor feminino e aparência mantém-se presente, e o corpo envelhecido continua sujeito aos mesmos critérios de avaliação. Ainda assim, estas personagens deixam de orientar as suas decisões principalmente pela necessidade de corresponder a esses critérios. O envelhecimento mantém presentes as normas que regulam a leitura do corpo feminino, mas reduz parcialmente a influência que esses critérios exercem sobre a ação das personagens, mesmo quando isso implica menor reconhecimento social ou menor visibilidade.

5. Agência Feminina e Sexualidade

Na sequência da análise foucaultiana da sexualidade enquanto construção discursiva e campo de regulação social, entendida como produção de normas e saberes sobre o corpo, a teoria feminista tem mostrado de que modo o corpo feminino é integrado em práticas que delimitam o que pode ser desejado, aceite ou negado numa relação íntima (Laqueur, 1990; Gill, 2007; McRobbie, 2009). Em *Making Sex*, Laqueur (1990, pp. 149-153) demonstra que a passagem do modelo “one-sex” para o modelo “two-sex”, no século XVIII, não resulta de uma descoberta científica neutra, mas de uma reorganização do saber médico que passou a apresentar como naturais diferenças que sustentam posições sociais distintas de homens e mulheres. Neste contexto, a sexualidade deixa de poder ser entendida como expressão puramente espontânea do desejo e passa a depender de aprendizagens sociais que orientam o que acontece num encontro íntimo: quem inicia o contacto, que gestos são lidos como disponibilidade ou recusa, e em que momento determinadas práticas são consideradas adequadas. Nos romances do nosso *corpus*, essas aprendizagens surgem já incorporadas no discurso masculino juvenil, em que a sexualidade feminina é organizada em categorias prévias - “virgin”, “nympho”, “wife” (*M*, pp. 25-26), e na enumeração de tipos femininos disponíveis - “prim virgin”, “tarty shopgirl”, “experienced older woman” - (*SE*, p. 15), apresentados como “options known to us” (*SE*, p. 15), isto é, como repertório já adquirido antes de qualquer conhecimento da pessoa concreta. A noção de sensibilidade pós-feminista descreve um contexto em que essas orientações - como a valorização da iniciativa masculina, a associação do desejo feminino à resposta ao avanço do outro ou a expectativa de progressão do contacto físico - são apresentadas como escolhas individuais, ocultando o facto de corresponderem a padrões de conduta sexual socialmente aprendidos e amplamente repetidos (Gill, 2007; McRobbie, 2009). Essa naturalização, que faz passar por escolhas individuais padrões de interação já consolidados, torna-se visível no modo como os protagonistas abordam tais categorias como dados imediatos, tratando-as como categorias imediatamente reconhecíveis - “How did you tell a nympho?” (*M*, p. 26) - em vez de as reconhecerem como construções culturais. Em *Sex Is Not A Natural Act & Other Essays*, Tiefer (1995, pp. 45-47, 55-57) propõe que a sexualidade seja entendida como prática socialmente aprendida, estruturada por sequências de interação, expectativas e critérios de avaliação que orientam o que é reconhecido como

desejo 'normal', incluindo a associação entre certas reações corporais e a interpretação de envolvimento ou interesse, bem como a leitura de determinadas práticas como passos esperados num encontro íntimo. No final do século XX, a crítica feminista, nomeadamente em Rubin (1984) e Rich (1980), questionou a naturalização da heterossexualidade como padrão implícito de referência. Rich analisa a heterossexualidade como instituição política cuja obrigatoriedade limita as possibilidades de identificação, desejo e relação entre mulheres (Rich, 1980, pp. 13-17, 26-27). Rubin, por sua vez, argumenta que a sexualidade é organizada por hierarquias que atribuem maior legitimidade a práticas heterossexuais, monogâmicas, privadas e reprodutivas, enquanto outras formas de relação e desejo são desvalorizadas ou estigmatizadas (Rubin, 1984, pp. 151-154).

Parte da investigação feminista recente tem vindo a analisar de forma mais direta situações em que a sexualidade feminina continua a ser regulada e sancionada, designadamente a circulação de imagens sexualizadas em meios digitais e mediáticos e a sua influência na forma como muitas jovens aprendem o que é legítimo na vivência da intimidade. Estudos reunidos por Barker et al. (2018) mostram que os media desempenham um papel central na formação de expectativas sobre o sexo e as relações, frequentemente através de modelos centrados na performance, nos quais o corpo feminino surge como disponível e orientado por critérios específicos de apresentação e comportamento (pp. 1337-1340). Esses modelos condicionam a forma como se definem o consentimento, o prazer e a relação física, sendo o consentimento muitas vezes tratado de forma simplificada, enquanto persiste pressão sobre as mulheres para manter atividade sexual mesmo quando não a desejam (pp. 1341-1342). Paralelamente, vários estudos mostram que raparigas e mulheres continuam a enfrentar sanções sociais quando expressam desejo de forma explícita. Bay-Cheng e Eliseo-Arras (2008, pp. 386-387, 391-392) mostram que normas de género associadas à passividade feminina e à disponibilidade perante o desejo masculino contribuem para formas de consentimento indesejado. Bay-Cheng (2019, pp. 462-464, 468-470) aprofunda esta leitura ao defender que a agência sexual das jovens não deve ser medida apenas pela assertividade ou pela recusa explícita, podendo também manifestar-se em formas de concessão, compromisso ou conformidade produzidas por condições sociais e materiais restritivas. Chmielewski et al. (2020, pp. 308-309) mostram que normas de feminilidade e o duplo padrão

sexual continuam a dificultar a expressão do desejo feminino, associando-a a formas de punição social quando as mulheres parecem demasiado sexuais. Configura-se, assim, uma situação contraditória: exige-se que as mulheres regulem a própria conduta sexual - por exemplo, limitando a exposição a riscos - ao mesmo tempo que se desvaloriza a afirmação explícita do desejo. Esta configuração é frequentemente descrita como efeito de discursos que apresentam a sexualidade feminina como domínio de escolha individual, ao mesmo tempo que mantêm critérios normativos que delimitam o que pode ser reconhecido como desejo legítimo (Harris & Dobson, 2015, pp. 148-150). Tal torna-se particularmente evidente quando o consentimento é reduzido a um ato pontual de autorização, em que um “sim” é tomado como suficiente, independentemente de fatores como assimetrias de poder, receio de consequências sociais ou dependência emocional (Burkett & Hamilton, 2012, pp. 817-820, 828-829). Nesse sentido, Beres (2014, pp. 379-384) mostra que o consentimento é frequentemente entendido como requisito mínimo ou como momento discreto, embora as práticas de negociação sexual descritas pelos participantes revelem processos mais graduais e contínuos de leitura e ajustamento mútuo.

A sexualidade constitui, nas narrativas do *corpus*, um espaço de definição interpretativa, no qual se estabelece quem detém a autoridade para determinar o sentido do que ocorre, nomeadamente a identificação de interesse, disponibilidade ou limite (Ann, *BSMM*; Jean, *SatS*; Rachel, *SatS*). Assim, a possibilidade de agência está ligada ao modo como comportamentos e decisões são interpretados e validados no interior de expectativas normativas que condicionam a forma como o desejo pode ser reconhecido e expresso (Bay-Cheng, 2019, pp. 462-464, 468-470; Harris & Dobson, 2015, pp. 148-150). Em diversas situações, as personagens masculinas procuram assumir essa posição, ao atribuírem intenções ao comportamento das mulheres, ao definirem o que conta como interesse ou desinteresse e ao delimitarem o curso considerado admissível na relação (Graham, *BSMM*; Tony, *SE*). Esta atribuição aproxima-se de discursos heteronormativos que privilegiam desejos e significados masculinos, posicionando a sexualidade feminina como passiva, relacional ou disponível para confirmação masculina (Moran, 2016, pp. 125-127). A partir daí, as ações das mulheres tendem a ser lidas como sinais de disponibilidade, desvio ou adequação ao papel esperado, e condicionam a forma como figuras como Veronica (*SE*) e Ann (*BSMM*) são percebidas (Moran, 2016, pp. 129-130). No entanto,

essas interpretações não se mantêm consistentes ao longo do contacto entre as personagens, sendo reconfiguradas pela intervenção das personagens femininas, que alteram o curso da situação, adiam encontros, limitam o que revelam ou redefinem a natureza do envolvimento (Rachel, *SatS*; Annick, *M*). Este tipo de intervenção obriga muitas vezes o interlocutor a rever a sua leitura quanto à existência de interesse, aos limites colocados e ao rumo da relação. Nesses momentos, a agência manifesta-se através da redefinição das condições em que o comportamento feminino é interpretado (Harris & Dobson, 2015, pp. 152-153). A distância entre a classificação antecipada e a experiência efetiva manifesta-se, por exemplo, na frustração masculina perante o acesso sexual de outros (*SE*, p. 16), e mostra que as categorias mobilizadas para interpretar as mulheres não permitem prever nem orientar o desenrolar da relação. A diferença entre o que as personagens masculinas entendem e aquilo que as mulheres efetivamente fazem ou pretendem torna-se, assim, um elemento recorrente (Ann/Graham, *BSMM*; Veronica/Tony, *SE*). Enquanto os homens tendem a organizar a experiência feminina em categorias previsíveis - como disponibilidade ou papel na relação -, as protagonistas introduzem variações que impedem a estabilização dessas leituras. Esta dificuldade em fixar o comportamento feminino pode ser relacionada com a pressuposição, frequente em discursos dominantes da sexualidade, de uma correspondência direta entre sinais corporais e intenção (Moran, 2016, pp. 125-127). Mesmo quando o comportamento feminino é enquadrado de forma redutora (Jean, *SatS*), continua a produzir efeitos no desenvolvimento da relação.

A análise das personagens neste capítulo distingue quatro formas recorrentes de intervenção nas relações íntimas, diferenciadas pela maneira como cada personagem interfere na definição do contacto sexual e afetivo. No subcapítulo 5.1, Ann (*BSMM*), Gillian (*TIO*) e Jean (*SatS*) preservam capacidade de decisão sem recorrer a oposição verbal direta. Ann controla a informação relativa ao passado sexual e impede a sua transformação em objeto de escrutínio por parte de Graham. Gillian interrompe o envolvimento sexual com o(s) parceiro(s), contrariando a ideia de disponibilidade contínua do corpo feminino. Jean altera gradualmente a relação através da valorização da proximidade afetiva em detrimento da dimensão sexual, sem declarar explicitamente essa mudança. Nestes exemplos, as personagens

intervêm através de alterações graduais na relação e passa a influenciar a forma como o comportamento feminino é interpretado (Harris & Dobson, 2015, pp. 152-153).

No subcapítulo 5.2, Anna (*EF*) e Marion (*M*) tornam explícitas as condições associadas à relação íntima. Anna redefine o significado de “casual sex” ao exigir que Neil explicita intenções, motivos e condições da relação. Marion confronta Chris com uma discussão direta sobre fidelidade e continuidade conjugal, levando-o a assumir verbalmente a posição que ocupa na relação. Nestes casos, a verbalização obriga os protagonistas masculinos a reconhecer fatores sociais e afetivos que influenciam decisões apresentadas como individuais ou espontâneas. Bay-Cheng e Eliseo-Arras (2008, pp. 386-387, 391-392) mostram precisamente como escolhas sexuais aparentemente autónomas continuam ligadas a relações de género e a formas desiguais de poder.

O subcapítulo 5.3 centra-se em Rachel (*SatS*), personagem que recusa interpretações da sua sexualidade definidas por critérios masculinos. Quando afirma “I fuck women... Is that lesbian enough for you?” (*SatS*, p. 129), rejeita classificações impostas por outras personagens e afirma diretamente a legitimidade da própria experiência. Também a simulação de ausência de prazer perante um homem (*SatS*, p. 126) impede que o prazer feminino seja automaticamente entendido como confirmação do desempenho masculino. Moran (2016, pp. 5-7) ajuda a compreender este tipo de representação ao mostrar como o corpo feminino é frequentemente tratado como validação visível do desejo e da competência sexual masculinos. Rachel recusa essa lógica ao separar o prazer feminino da validação automática do parceiro.

Veronica (*SE*) e Annick (*M*) intervêm diretamente na forma como a relação íntima decorre. Veronica rejeita a ideia de que o sexo funcione como sistema implícito de compensações entre comportamentos e recompensas, recusando aceitar progressões físicas entendidas por Tony como automáticas. Annick altera a distribuição de controlo durante os encontros sexuais com Chris através de mudanças posicionais e da condução prática do contacto físico. Em ambos os casos, o contacto sexual afasta-se da progressão inicialmente presumida pelas personagens masculinas.

Em síntese, o capítulo mostra que a interpretação masculina da sexualidade feminina raramente coincide com a atuação efetiva das personagens. A intervenção das protagonistas observa-se nos momentos em que alteram o desenvolvimento da relação, definem ritmos de progressão ou interrupção, controlam o grau de revelação pessoal e preservam limites próprios. Estas decisões modificam parcialmente a maneira como a relação íntima se desenvolve e mostram que os comportamentos femininos não permanecem inteiramente subordinados às interpretações masculinas. A agência das personagens femininas manifesta-se, assim, na capacidade de interferir diretamente na relação íntima e de definir, em cada situação, os limites da disponibilidade, do envolvimento e da proximidade.

5.1 Resistência silenciosa

Ann apresenta-se como sujeito que regula o que expõe e partilha, mantendo o desejo fora de uma lógica de validação externa. Em contraste, Graham “had stopped picturing himself as merely a brain lodged within a container” (*BSMM*, p. 13), ideia que permite compreender a sua tendência para tratar a experiência íntima de Ann como arquivo, acumulando ‘provas’ e versões, bem como o lamento “not sexually, but morally” (*BSMM*, p. 25) quando ela se afasta. A relação passa a ser conduzida como um processo de avaliação contínua, em que a história afetiva e sexual é tratada como um conjunto de indícios a interpretar. Este modo de proceder pode ser aproximado da proposta de Luhmann, que entende o amor como um código que organiza a leitura de sinais, permitindo tratar gestos e relatos como portadores de significado (Luhmann, 1986, pp. 20-23, 25-27), articulado com a noção de arquivo afetivo em Cvetkovich (2003, pp. 240-244)²⁵, no sentido de que certos objetos e narrativas funcionam como suportes parciais de experiência. A inveja dirigida aos objetos tocados por Ann e o desejo de ser Ann por um dia (*BSMM*, p. 25) indicam uma reconfiguração da atração em termos de apropriação, em que o passado deixa de surgir como experiência vivida e passa a ser tratado como algo a que se pretende aceder. A insistência de Graham em ‘provar’ o passado erótico de Ann transforma o desejo numa forma de posse

²⁵ A referência a Cvetkovich é usada aqui de forma circunscrita, para assinalar que certos objetos, relatos e fragmentos funcionam como suportes de experiência afetiva, sem implicar a adoção do enquadramento específico sobre cultura queer e arquivo que estrutura a sua análise.

documentável, sustentada em fotografias, relatos e episódios revisitados (*BSMM*, p. 46), convertendo a memória afetiva em prova verificável e exigindo da parceira um grau de transparência que ultrapassa a partilha voluntária. Ann responde através da gestão do que pode ou não ser dito, definindo limites, evitando explicar determinadas dimensões do passado e mantendo o foco dos encontros no presente. A não disponibilização de acesso total preserva a intimidade como limite à exposição. Angel (2021, pp. 6-15) permite reforçar esta leitura ao questionar a exigência contemporânea de clareza absoluta sobre o desejo, mostrando que a pressão para saber, dizer e tornar legível aquilo que se quer pode converter a intimidade num espaço de vigilância e autojustificação. Ann não necessita de terminar a relação para impor limites à exigência de transparência. A referência à sua “stability” (*BSMM*, p. 37) indica que a forma como decide no plano sexual não resulta da relação com Graham, mas já se encontrava definida antes do seu início, mantendo-se relativamente independente das interpretações e exigências que ele projeta. Essa consistência traduz-se em modos concretos de condução da proximidade física, como sugere a descrição de que “she introduced him not only to pleasure but to its intricate approaches” (*BSMM*, p. 14), visível na forma como inicia, orienta ou interrompe o contacto sexual. Em Plummer (2003, pp. 68-72), este tipo de posicionamento pode ser aproximado da cidadania íntima, entendida como o campo em que escolhas relativas à vida pessoal, à sexualidade e à exposição da intimidade são atravessadas por normas sociais e por disputas sobre quem pode falar, decidir e definir os termos da vida íntima, e é nesse plano que se situa a atuação de Ann.

As observações de Graham sobre “women... had no easily acquired mental map of cities... why did such girls need to take their clothes off?... women often succumbed for such odd reasons...” (*BSMM*, p. 56) mobilizam um léxico de condescendência que combina paternalismo e suspeita. Este padrão pode ser aproximado da noção de “ambivalent sexism” proposta por Glick e Fiske (1996, pp. 491-494), na qual a desvalorização da autonomia feminina coexiste com formas de paternalismo que a reinscrevem em regimes de proteção, dependência ou menor imputabilidade, sendo o paternalismo um dos seus eixos estruturantes. a sexualidade feminina surge, assim, explicada como efeito de piedade, polidez ou solidão, sendo tratada como menos imputável. O episódio do sonho com Buck Skelton (*BSMM*, pp. 80-81), em que Ann aparece numa fantasia de disponibilidade sexual, prolonga essa

lógica ao projetar sobre o corpo feminino narrativas externas à sua experiência efetiva. O romance expõe esta redução e contrapõe-lhe a consistência da ação de Ann, visível nas suas escolhas discursivas e comportamentais. Quando surgem insinuações sobre casos ocasionais que Graham não consegue provar, não se estabelece uma oposição entre liberdade e culpa; torna-se legível uma gestão da visibilidade num contexto em que a exposição do passado pode ser mobilizada como instrumento de controlo. A sequência em que Ann responde com ironia, primeiro admitindo as traições, para logo de seguida afirmar que “It wasn’t true ... It wasn’t true” (*BSMM*, p. 95), mostra como a manipulação deliberada da informação pode funcionar como resposta a uma exigência invasiva. Em vez de confirmar ou negar de forma transparente, Ann produz versões incompatíveis que impedem a fixação de um relato único. O segredo funciona, assim, como forma de proteção quando a exposição implica risco. Esta retenção de informação constitui uma forma de controlo sobre o que é partilhado, com quem e em que momento, preservando margem de decisão em situações potencialmente vulneráveis e incluindo modos de atuação que não se tornam plenamente legíveis no plano da interação (Scott, 1990, pp. 136-182; 183-201). Como mostra Scott, a expressão de dissenso em contextos assimétricos tende a assumir formas ambíguas e disfarçadas, suficientemente inteligíveis para produzir efeito, mas suficientemente opacas para evitar sanção. O controlo do que é partilhado requer ocultação contínua e envolve o risco de revelação. Ainda assim, a opacidade, entendida como reserva estratégica de informação, impede que o seu passado seja fixado numa narrativa única e verificável.

No episódio em que Graham “held off his climax for a bit, tacitly offering her the chance to come if she wanted to. She felt no temptation, so answered by pulling rhythmically on his buttocks” (*BSMM*, p. 86), a relação surge enquadrada pela suposição de que a parceira deve confirmar a qualidade do encontro através de um êxtase reconhecível. A ausência de orgasmo, apresentada sem encenação (*BSMM*, p. 86), indica que prazer, cuidado e decisão podem coexistir sem obrigação de demonstração. Koedt (1970, pp. 1-4) permite situar esta passagem no contexto da crítica ao modelo sexual que privilegia a penetração e redefine como falha feminina aquilo que decorre da inadequação desse modelo ao prazer das mulheres. A sua análise do fingimento do orgasmo como resposta à pressão exercida sobre a mulher para confirmar a competência masculina (Koedt, 1970, p. 4) torna particularmente

relevante a sobriedade da reação de Ann, que não transforma a ausência de clímax numa cena de culpa, compensação ou disfarce. Fredrickson e Roberts (1997, pp. 175-180, 184-185, 189-190) reforçam esta leitura ao mostrarem que a objetificação sexual pode levar as mulheres a interiorizar uma perspectiva externa sobre o próprio corpo, transferindo a atenção da experiência corporal para a monitorização da aparência, do desempenho e da resposta esperada. Neste sentido, Ann não surge como figura fria ou passiva, mas como alguém que mantém a experiência física fora da obrigação de produzir uma confirmação visual do prazer masculino. Estudos posteriores mostram que o fingimento do orgasmo pode funcionar como forma de gestão da relação (Fahs & Swank, 2016, pp. 46, 49-53; Stelzl & Lafrance, 2021, pp. 391-394). Fahs e Swank observam que práticas como fingir o orgasmo, tolerar desconforto, definir a satisfação a partir do prazer do parceiro ou aceitar sexo descrito como insatisfatório integram uma forma de “emotion work” que atravessa a sexualidade feminina, frequentemente orientada para preservar a autoestima, a competência sexual e a posição do parceiro masculino (2016, pp. 46, 56-61). Este trabalho não se limita a episódios pontuais, e surge como dimensão recorrente da experiência sexual, em que o prazer feminino pode ser subordinado à manutenção da relação e à gestão das emoções do outro (Fahs & Swank, 2016, pp. 61-63). Stelzl e Lafrance aprofundam esta leitura ao identificarem um dilema recorrente nos relatos das mulheres: não fingir pode expô-las à frustração, insegurança ou reação negativa do parceiro, enquanto fingir as coloca numa posição associada à mentira ou à desonestidade (2021, pp. 391-394). O fingimento surge, assim, não apenas como adaptação a normas existentes, mas como resposta a um quadro que restringe as possibilidades de agir sem penalização. A posição de Ann distingue-se por não assumir esse trabalho de regulação emocional descrito por Fahs e Swank, nem por entrar no dilema analisado por Stelzl e Lafrance. A ausência de encenação do clímax evita que a sua resposta funcione como validação da experiência masculina, sem corresponder à expectativa de confirmação do prazer feminino que sustenta o reconhecimento da performance do parceiro.

Em *TIO*, a rivalidade entre Oliver e Stuart apresenta o desejo de Gillian como efeito da disputa entre ambos, e a inibição da sua sexualidade é menos uma escolha estratégica do que uma reação a um contexto dominado por narrativas masculinas sobre a sua identidade e vontade. O desejo não pode ser entendido apenas como escolha individual, mas como fenómeno moldado por condições sociais que

influenciam preferências e formas de atração. Para Srinivasan (2021, pp. 88-90), a análise do desejo implica examinar de que modo hierarquias sociais organizam aquilo que surge como preferível ou sequer pensável. Gillian não atua num espaço neutro, pois o seu corpo e o seu desejo são mobilizados por Stuart e Oliver como elementos de prova do valor e do poder de cada um, como forma de aferição do valor relativo de cada um, funcionando como marcador simbólico dessa rivalidade. Essa dinâmica é explicitada por Val quando diz que “Oliver is queer for Stuart... The reason Oliver wants to fuck Gillian is because it’s the nearest he can ever get to fucking Stuart. OK?” (*TIO*, p. 154) e reiterada no enredo através do ‘refrão’ “Lend us a quid... Give us your wife” (*TIO*, pp. 134, 137), enquanto a interrogação de Gillian sobre “if two such different people as Stuart and Oliver can both fall in love with me, what sort of me is it?” (*TIO*, p. 148) regista a dificuldade de reconhecimento num contexto em que o feminino funciona como eixo de relação entre homens. Com Sedgwick (1990, pp. 92-94) esta triangulação pode ser lida como estrutura de validação masculina, e Haslanger (2012, pp. 38-43) permite compreender que o corpo de Gillian é inscrito em esquemas de classificação que o marcam como feminino e o posicionam numa relação hierarquizada, tornando inteligível e socialmente aceitável o seu funcionamento como meio de relação entre Stuart e Oliver. Gillian ocupa, assim, uma posição através da qual a relação entre Stuart e Oliver se organiza.

No romance, a interação sexual é descrita como espaço de imposição e interpretação unilateral. A imagem “trying to ease a parking meter into an oyster shell” (*TIO*, p. 215) traduz a intimidade como operação técnica e a disponibilidade de Gillian como obstáculo mecânico a ser ultrapassado, convertendo-a em superfície resistente. Do mesmo modo, o apelo de Oliver à “lactating moglie” (*TIO*, p. 215) reduz a sexualidade feminina à função reprodutiva. A própria experiência narrada por Gillian (*TIO*, p. 215) mostra que ela toma a iniciativa e se disponibiliza, porém sem que a continuidade desse momento de intimidade dependa do seu gesto. Em Langton (1993, pp. 320-325), esta forma de desautorização ilocutória descreve situações em que um “não”, embora semanticamente claro, deixa de produzir efeitos, porque o enquadramento social impede que seja reconhecido como tal. Mais especificamente, trata-se de casos em que a fala falha não apenas ao nível dos efeitos, mas ao nível do próprio ato que pretende realizar, deixando de contar como recusa. A decisão masculina passa assim a definir unilateralmente o sentido da interação, tornando a

parceira estruturalmente não ouvida. Nesse sentido, a fala feminina deixa de funcionar como recusa, mesmo quando é enunciada como tal. O mesmo efeito observa-se na declaração de Stuart “I decided I was bloody well going to have sex” (*TIO*, p. 188), pois quando a relação sexual é apresentada como decisão unilateral, a fala da mulher deixa de produzir efeitos como resistência, e o “a bit off sex at the moment” (*TIO*, p. 215) de Gillian passa a ser interpretado como indisposição passageira e não como expressão de vontade. A contenção de Gillian, incluindo a afirmação inicial “I’m an ordinary, private person. I haven’t got anything to say” (*TIO*, p. 15), pode ser entendida como antecipação dessa dificuldade em fazer a sua fala contar como intervenção na interação. Em Fricker (2007, pp. 20-29), esta forma de injustiça testemunhal descreve situações em que a palavra de determinados sujeitos sofre um déficit de credibilidade em função de preconceitos associados à sua identidade, comprometendo o reconhecimento da sua autoridade enquanto fonte de conhecimento. Num contexto em que a fala feminina tende a ser antecipadamente deslegitimada, o silêncio pode funcionar como estratégia de autoproteção perante um contexto em que falar implica perda de controlo. Mesmo quando Gillian afirma que “I’m not up for sale” (*TIO*, p. 128), a frase é rapidamente reinterpretada pelo interlocutor e deixa de funcionar como delimitação de vontade. O contraste entre a ‘autoautorização’ de Stuart (“I decided...” [*TIO*, p. 188]) e a formulação de Gillian (“off sex” [*TIO*, p. 215]) evidencia uma assimetria na forma como o desejo é interpretado. O acesso à intimidade feminina surge como pressuposto, enquanto a recusa tende a ser reinterpretada como contingência - humor, cansaço ou capricho - e não expressão de vontade autónoma.

A presunção de que o desejo, o sexo e o cuidado das mulheres constituem direitos adquiridos pelos homens, em vez de possibilidades dependentes da vontade da parceira, pode ser enquadrada pela análise de Manne (2017, pp. 106-113) sobre o “entitlement” masculino, segundo a qual certas formas de atenção, cuidado, validação, disponibilidade sexual e apoio feminino são tratadas como bens que as mulheres devem fornecer aos homens. Gillian passa, assim, a ser posicionada como objeto de leitura e interpretação, num contexto em que a sua palavra tende a ser antecipadamente desvalorizada enquanto fonte credível de conhecimento (Fricker, 2007). Neste sentido, as intervenções de Val são relevantes não apenas pela sugestão de homoerotismo, mas sobretudo por exporem o modo como o desejo

masculino é organizado, reinscrevendo Gillian como participante reconhecível nesse processo. Ao mesmo tempo, Val procura assumir a posição de intérprete, mas passa a ser tratada como objeto de julgamento, sexualizada, insultada e reduzida a caricatura (*TIO*, pp. 9, 141, 154), expondo o limite imposto ao reconhecimento da autoridade feminina quando esta assume uma função explicitamente interpretativa, e a sua voz deixa de ser reconhecida como conhecimento para ser tratada como provocação (Fricker, 2007; Manne, 2017). A contestação discursiva cede lugar à exclusão performativa, com a expulsão de Val da cena (*TIO*, pp. 181-183), transformando a sua fala em ruído a ser eliminado em vez de argumento a ser debatido. O enredo mostra, assim, que a agência sexual depende das condições de fala e de reconhecimento da fala (Butler, 1997b) e, quando estas falham, a abstinência de Gillian limita a exposição num contexto adverso, sem configurar um horizonte de autodeterminação. Deste modo, *TIO* demonstra como o desejo feminino é continuamente redefinido por interesses homossociais masculinos (Sedgwick, 1985) que privilegiam a rivalidade, a validação mútua e a circulação simbólica da mulher como mediadora da relação entre homens. As respostas de Gillian - adiar encontros, falar pouco, evitar respostas diretas - constituem formas de ação racionais num regime que procura convertê-la em meio instrumental para a validação do desejo e da rivalidade masculina, em vez de a reconhecer como fim em si mesma e como sujeito dotado de vontade e autoridade próprias. Contrastam com a estratégia de Val, baseada na explicitação e no confronto direto, cuja exclusão mostra que diferentes formas de intervenção feminina não são igualmente admissíveis no mesmo contexto. A discrepância entre iniciativa corporal, expressão verbal e efeito produzido indica que a possibilidade de Gillian fazer valer a sua vontade depende menos da sua enunciação do que das condições em que esta é reconhecida.

Jean (*SatS*) descreve o primeiro momento de intimidade com Michael através de procedimentos rápidos e quase automáticos: “He climbed into bed... pulled up her winceyette nightdress and tugged at the pyjama cord” (*SatS*, p. 63). Há consentimento formal, mas escassa margem para decisão efetiva, pois quando Jean pede “Can we be friends tonight?” recebe como resposta “I’ll have to rape you if this goes on” (*SatS*, p. 63), e, mesmo em tom de brincadeira, a frase enfraquece o peso da oposição expressa ao sugerir a primazia do desejo masculino sobre a vontade expressa. O diálogo configura um consentimento reduzido à resposta imediata de um “sim”,

tomado como suficiente, mas que ignora relações de poder, consequências possíveis ou a possibilidade de interrupção. A repetição do pedido ao longo de vários dias, seguida de respostas que oscilam entre condescendência e pressão crescente (*Sats*, p. 63) mostra o estreitamento progressivo da margem de decisão de Jean, até culminar na antecipação ansiosa do encontro “in twenty minutes.” (*Sats*, p. 64). O efeito surge também no corpo de Jean: “Even so, it hurt” (*SatS*, p. 64). O episódio expõe um modelo mínimo de autorização, centrado na obtenção de um “sim”, que contrasta com uma concepção de ética sexual que não reduz a legitimidade da interação à presença formal de consentimento. Como observa Fischel (2019, pp. 2-4, 13-17), consentimento, desejo e prazer não são equivalentes, e o consentimento, embora necessário enquanto critério jurídico mínimo, é insuficiente como horizonte político ou ético para pensar relações sexuais marcadas por desigualdade, pressão ou condições desiguais de participação. O enredo contrapõe, assim, a expectativa aprendida de que “men were supposed to know” (*SatS*, p. 64) a uma prática em que a parceira não é reconhecida como participante na definição do que ocorre.

A perplexidade de Jean, expressa na enumeração “sex-attraction, sex-ignorance... sex-hyphens” (*SatS*, p. 45), sugere que organiza a experiência sexual através de categorias herdadas, mais como vocabulário disponível do que como convicção própria, enquanto a consulta com a ginecologista acentua a distância entre corpo e experiência:

And what do you think of the sexual act-I mean, about it generally?”

By now Jean had more confidence. Nothing would shock Dr. Headley. Her hair was swept off her face and piled into a neat but lopsided bun; Jean was reminded of a cottage loaf.

“I think it’s funny.”

“Funny? You mean strange. Yes, it can be at first. But you get used to it.”

“No, funny. Funny-ha-ha. Funny-ha-ha.” Turgid, she thought; rift in the lute; lavender; the Queen of Aragon. She allowed herself to giggle.

*“Funny, my girl, is the one thing it is not.” Oh dear. “It is intensely serious. It is beautiful, and it can be complicated, but it is not funny. Do you see?” Jean nodded, blushing at her gaffe, yet still only half convinced. (*SatS*, p. 48)*

A própria ideia de ‘inspeção’ enquadra o corpo como objeto de avaliação externa, convertendo a experiência íntima num regime de verificação e adequação. Segundo Martin (2001, pp. 10-14, 19-22), os discursos médicos e científicos sobre o corpo feminino não apenas descrevem processos biológicos, mas organizam culturalmente a experiência, traduzindo-a numa gramática de observação, classificação e intervenção. A consulta retira a Jean essa autoridade, pois o riso e a ambivalência são tratados como erro a corrigir. A ‘perícia’ médica impõe uma definição legítima do sexo, reforçando a dissociação entre corpo, desejo e decisão. A instrução para “slip behind that screen and take off your nether garments” (*SatS*, p. 48) coloca Jean numa posição de execução técnica, em que aprender significa ajustar-se ao modelo prescrito e não a exploração do que sente. O corpo torna-se inteligível sobretudo quando traduzido em categorias clínicas, substituindo a experiência vivida por critérios externos.

As descrições de Jean apresentam o sexo como rotina funcional ao serviço das necessidades do marido. Para ela, “It was just part of running the house... an overfilling water tank which occasionally had to be drained... whenever Michael seemed to want to” (*SatS*, p. 75). Holland et al. (2003) mostram como, nas práticas heterossexuais convencionais, o encontro tende a ser organizado em torno do desejo masculino, enquanto as mulheres assumem frequentemente a gestão dos riscos, das consequências e dos limites do encontro íntimo. No estudo sobre o “male-in-the-head”, Holland et al. (1998, pp. 11-12) associam o conceito ao poder de vigilância da heterossexualidade institucionalizada e masculina, mostrando como jovens mulheres aprendem a medir a própria conduta segundo uma audiência masculina interiorizada. A observação lacônica de Michael expressa em “I’m afraid I couldn’t get my thing in, darling” (*SatS*, p. 64) contrasta com a dor registada por Jean e não altera a assimetria que a coloca como suporte, e não como agente definidor. Quando Jean classifica o ato como “ticklish, and nice, and a bit funny” (*SatS*, p. 67) e reprime o riso convertendo-o em tosse (*SatS*, p. 67) para não perturbar Michael, retrata um padrão de autocontenção em que a sua expressão é regulada em função do conforto dele. A prioridade de Jean passa pela manutenção de um equilíbrio emocional estável, ajustando o próprio comportamento para evitar conflito. Hochschild (2012, pp. 35-43)

permite enquadrar este gesto como gestão ativa da expressão e do sentimento, isto é, como esforço para adequar a reação própria ao que a situação parece exigir. Neste caso, essa gestão traduz-se na contenção das reações de Jean para não perturbar Michael.

Jean compara o casamento com Michael a um “Chinese marriage” (*SatS*, p. 123), reconhecendo que o sexo cumpriu sobretudo funções externas - estabilidade, reprodução, expectativa social - e não fins associados a prazer ou reconhecimento. Esta caracterização mostra como a sexualidade feminina é orientada por normas partilhadas sobre o que é aceitável ou apropriado, definindo o que conta como comportamento legítimo e tornando menos visíveis outras formas de desejo e autonomia. No episódio do comboio, na sua primeira experiência sexual, o léxico do ‘dever cumprido’, porque “you had to do your bit, didn’t you?” (*SatS*, p. 61), introduz a pressão contextual do tempo de guerra nas decisões íntimas, mostrando como o dever coletivo se infiltra na esfera privada. Já depois do divórcio, Jean usa o anel de casamento para se tornar “quietly unavailable” (*SatS*, p. 92) quando interpelada por homens. O gesto funciona como tática de proteção num contexto em que a exposição feminina implica risco, recorrendo a sinais socialmente reconhecidos para limitar a aproximação e reduzir a exposição. Em *SatS*, a capacidade de decisão sexual de Jean opera sob pressão de convenções sociais - consentimento formal, dever conjugal e normas sociais que regulam a intimidade - e expressa-se em gestos pequenos, porém deliberados. Esta leitura pode ser aproximada da proposta de Khader (2019, pp. 5-7), para quem a ação feminina em contextos não ideais deve ser avaliada sem a pressuposição de modelos ideais de autonomia plenamente disponíveis. Nessa medida, o consentimento formal não garante que o encontro corresponda ao desejo ou à participação efetiva. Gavey (2019, pp. 127-131, 145-148) mostra precisamente que muitas experiências heterossexuais se situam numa zona instável entre escolha e imposição, em que práticas indesejadas ou coercivas podem ser normalizadas como “just sex” por força dos discursos dominantes da heterossexualidade. Barnes evita narrativas eufóricas de emancipação, e o romance sugere que a decisão é exercida em condições frágeis que restringem a sua concretização.

Através de Ann, Gillian e Jean, torna-se possível observar que a dinâmica da relação íntima não depende apenas da iniciativa masculina, mas também da forma como essa iniciativa é recebida, limitada ou interrompida pelas parceiras. A gestão do que é dito, a redução da disponibilidade emocional ou sexual e o adiamento da intimidade física impedem que a relação avance segundo os pressupostos inicialmente assumidos pelos protagonistas masculinos. A relação continua a desenvolver-se, mas deixa de seguir um percurso inteiramente previsível ou controlado pelo homem. Nesse sentido, a agência manifesta-se na capacidade de alterar gradualmente o rumo da relação através de recusas parciais, reservas e mudanças sucessivas na forma como a intimidade decorre.

5.2 Negociação consciente

Em *EF*, Anna utiliza a ambiguidade semântica como recurso. A substituição de “casual sex” por “causal sex” relatada por Neil, em que “Anna once told me that the first time she’d seen the phrase ‘casual sex’ in English, she thought it was a misprint. ‘How’s that?’ ‘The S and the U.’... ‘Causal sex.’” (*EF*, pp. 28-29) ultrapassa o efeito cômico do trocadilho e introduz um critério de avaliação da relação mais íntima. A correção da expressão surge como intervenção linguística que redefine a prática em função das razões que a justificam, recusando a ideia de disponibilidade feminina como ocorrência leve ou irrelevante. Quando Neil propõe “Do you think it might be a good idea to have causal sex with one another?”, Anna responde ““Well, only if you really mean it”” (*EF*, p. 29), apresentando uma condição que impede o avanço sem explicitação do sentido atribuído. A resposta condicional impede que a interação avance sem que o seu significado seja explicitado, e a expressão “causal sex” funciona como enunciado que estabelece que o encontro só é válido quando esses pressupostos são assumidos, aproximando-se da proposta de Cahill (2020, pp. 315-316), segundo a qual o critério eticamente relevante não reside apenas na presença ou ausência de desejo, mas na medida em que esse desejo influencia o modo como a relação se desenvolve.

A enumeração de Anna sobre “Sex because you are in love, obviously, or sex because you want to explore the world. Sex because your country’s population is in

decline” (*EF*, p. 29) problematiza a dicotomia que associa a iniciativa sexual espontânea aos homens e a afetividade normativa às mulheres, ao reunir motivos distintos que não alinham com essa distribuição. A multiplicidade de exemplos impede a fixação de um único modelo legítimo e amplia o campo das motivações possíveis. A subjetividade sexual forma-se através dos discursos e relações que a tornam inteligível, pelo que a agência implica reconhecer e reconfigurar os enquadramentos que legitimam certos desejos e silenciam outros (Alcoff, 2018). A explicitação desses motivos torna mais precisos os termos em que a relação se desenvolve para cada parte, ao privilegiar as condições em que as posições de cada sujeito se tornam inteligíveis (Alcoff, 2018, pp. 77, 112). O “only if you really mean it” (*EF*, p. 29) funciona como critério prático de validade e exige que as palavras de Neil sejam assumidas como compromissos efetivos. A exigência de clareza impede que a relação assente em pressupostos implícitos e afirma a necessidade de reconhecer a parceira como sujeito cujas razões têm peso próprio, num domínio em que a ambiguidade na comunicação das intenções sexuais pode comprometer a negociação clara do consentimento (Krahé & Berger, 2023, pp. 2-3).

A rejeição de pressupostos implícitos contraria formas de relação em que a parceira é tratada como meio para fins alheios, como posição intercambiável ou como objeto de uso, dimensões associadas às modalidades de objetificação descritas por Nussbaum (1995, pp. 257-258). A intervenção de Anna regula palavras e gestos, distanciando-se de modelos pré-definidos de disponibilidade e afirmando a possibilidade efetiva de consentir ou não consentir, e o humor que utiliza serve de instrumento crítico ao expor a insuficiência do léxico corrente para descrever o que está em causa. O tom aparentemente leve da troca inicial atenua o confronto direto e cria condições para exigir a explicitação das intenções e do sentido atribuído ao ato, possibilitando que Anna mantenha o controlo da situação. As justificações para o ato sexual por motivos que vão do amor à curiosidade ou até a razões demográficas (*EF*, p. 29) desmontam a ideia de “casual” como categoria neutra e mostram que as práticas sexuais implicam sempre condições e consequências concretas. Ao invés de aceitar a progressão implícita que conduz da atração à consumação como sequência natural, Anna exige que Neil explicita as suas intenções e assuma o significado do ato antes da sua concretização. Neste sentido, a situação aproxima-se da crítica de Pateman (1988, pp. 1-3) ao contrato sexual, que apresenta o acesso masculino às

mulheres como se resultasse de acordo livre entre indivíduos formalmente iguais. Ao exigir que Neil explicita as razões para querer envolver-se sexualmente e as assuma como compromisso claro, Anna impede que a proposta permaneça no registo leve, hipotético ou implícito.

Marion (*M*) comunica o desejo de forma distinta da hesitação autorreflexiva de Chris, protagonista do romance e seu parceiro. Chris tende a interpretar a relação através de conjeturas sobre o próprio desejo e sobre o significado da relação e do seu envolvimento com Marion, e esta nomeia diretamente o tédio, a possibilidade de infidelidade e os termos dessa ligação nas suas conversas. Quando Chris levanta a hipótese de virem a envolver-se com outras pessoas, Marion responde de forma direta e não dramatizada, reconhecendo tanto a possibilidade de desejo fora da relação (*M*, p. 150), como a experiência de tédio sexual (*M*, p. 151). A sua resposta impede que Chris determine sozinho o significado da relação e coloca a definição dos seus termos no espaço de negociação explícita. A revelação da sua própria infidelidade passada e o facto de que “I don’t particularly regret it” (*M*, p. 151) reforça essa posição ao integrar a infidelidade num campo de experiência reconhecido e discutível, em vez de a manter como ameaça implícita ou desvio silencioso. Este posicionamento aproxima-se de leituras feministas do desejo sexual que recusam modelos lineares ou universalizantes e sublinham a importância dos fatores relacionais, comunicativos e contextuais na forma como o desejo é vivido e expresso (Wood et al., 2006, pp. 236-239). A exigência de Marion incide precisamente nessa questão, ao não permitir que a proposta permaneça num registo indeterminado e ao requerer que seja sustentada por uma intenção assumida de forma clara. Ao mesmo tempo, esta posição articula-se com a conceção de pure relationship proposta por Giddens (1992, p. 58), segundo a qual a continuidade da relação depende da satisfação que cada participante retira da interação e da explicitação dos seus termos. Neste modelo, a relação não assenta em pressupostos estabilizados, mas implica que os seus limites e condições sejam discutidos e reavaliados pelos participantes. A intervenção de Marion inscreve-se nesse plano ao não permitir que Chris determine sozinho o significado da relação e ao exigir que esse significado seja definido no momento, em vez de permanecer implícito.

O romance expõe o desfasamento entre os dois modos de relação por parte de Marion e Chris. Quando Chris descreve a intimidade noturna, apresenta-a como

uma iniciativa unilateral que procura “take possession of her, and then gradually wake her with something stronger than a kiss” (*M*, p. 126), configurando o desejo como um movimento que parte dele e que se dirige ao corpo dela como algo a ‘ativar’, mesmo quando se interroga se Marion “silently connive[s]” (*M*, p. 126), deixando em suspenso a questão da reciprocidade. A resposta de Marion, contudo, afasta rapidamente essa dúvida: “She parts her thighs loosely... and pulls at me. Conversation ceases” (*M*, p. 126). O gesto responde e redefine a situação, transformando uma iniciativa unilateral numa dinâmica partilhada, em que deixa de ser apenas objeto de ação e passa a participar ativamente na condução do ato. Mais adiante no romance, esta mesma capacidade de intervenção reaparece num registo distinto, quando Marion traz a experiência para o plano da avaliação e da comparação, e pergunta a Chris se “Was that better?... [than] That girl at Tim Penny’s?” (*M*, p. 152). Ao introduzir explicitamente um referente externo e ao exigir uma resposta, reorienta o foco da iniciativa masculina e abre um espaço em que os termos da intimidade podem ser discutidos. Esta diferença torna-se mais evidente quando Chris se interroga se “the pleasure of striving didn’t exceed the pleasure of achievement, of Victory, of orgasm” (*M*, p. 75), revelando uma conceção do desejo centrada na perseguição e na conquista, mais do que na construção partilhada da experiência. Ao valorizar o processo de procura mais do que a sua concretização, essa conceção do desejo aproxima-se da proposta de Davies (2006, pp. 671-672), segundo a qual o prazer erótico se organiza em torno da antecipação e da capacidade de sustentar a tensão sem garantia de satisfação imediata, tornando a própria frustração parte constitutiva do prazer. O que antes podia ser interpretado de forma incerta passa a ser formulado de modo explícito. Essa forma de agir corresponde a uma condução da relação que torna explícitas intenções e limites, substituindo a progressão baseada em pressupostos tácitos por uma negociação verbal. Frith e Kitzinger (2001, pp. 219-224) mostram que a interação sexual é frequentemente apresentada como uma sequência previsível de etapas, na qual cada gesto tende a projetar o seguinte como esperado. Marion insiste na conversa como condição para qualquer mudança e trata o desejo como questão conjugal concreta, passível de discussão e decisão comum, recusando que a intimidade avance com base nessa sequência implícita. O comentário de Chris inscreve-se numa conceção do desejo centrada na antecipação e na conquista, enquanto a posição da parceira tende a ficar em segundo plano. Neste contexto, a intervenção de Marion introduz um critério distinto, ao exigir que aquilo que cada um

pretende seja enunciado, discutido e assumido antes de qualquer evolução na relação.

Em Marion e Anna, a definição dos termos da relação sexual passa pela exigência de discutir explicitamente intenções, limites e condições da relação. Em ambas as personagens, essa intervenção impede que a intimidade avance apenas com base em pressupostos implícitos ou desejos não verbalizados. Aquilo que poderia permanecer subentendido - motivos, intenções ou condições da relação - passa a ter de ser formulado e assumido pelos protagonistas masculinos. A agência manifesta-se, assim, na capacidade de obrigar o parceiro a explicitar aquilo que pretende e em que condições a relação pode continuar.

5.3 Rutura e afirmação

Rachel (*SatS*) surge como contra-modelo geracional que afirma publicamente um desejo independente de validação masculina. Enquanto Jean explora margens de decisão através de pequenos gestos e recuos táticos, Rachel intervém de modo mais frontal, expressando posições de forma direta e sustentando uma “certainty of being right” (*SatS*, p. 181) que reforça o carácter assertivo das suas intervenções. Como referido na Introdução, este modo de enunciação foi considerado excessivo ou agressivo pela crítica. Comentários como os de M. Pateman (2002, p. 37) ou de Guignery (2020, p. xx), tendem a centrar a avaliação no tom das intervenções da personagem, relegando para segundo plano o conteúdo do que é dito. Se mobilizarmos a análise proposta por Ngai (2005, pp. XX-XX), essa intensidade pode ser entendida como efeito de um modo de escuta que desvaloriza ou reinterpreta a fala feminina. Ngai descreve emoções como irritação, ansiedade ou frustração como “ugly feelings”, isto é, afetos de ‘baixa intensidade’ que não produzem efeitos na resposta do interlocutor, mas assinalam que a fala está a ser ignorada, desvalorizada ou reinterpretada. Quando comenta para Jean, a propósito dos homens, que “you don’t know how deaf they are” (*SatS*, p. 128), a surdez a que se refere não é individual, mas estrutural, um modo de escuta que minimiza, ridiculariza ou reinterpreta a afirmação feminina. A ‘histeria’ (M. Pateman 2002, p. 37) e a hostilidade Guignery (2020, p. xx) de Rachel não constituem, assim, um recurso para tornar a fala audível num contexto em que a fala feminina é interpretada como um sinal de descontrolo.

Neste quadro, a raiva que atravessa o discurso de Rachel adquire valor interpretativo. Jaggar (1989, pp. 166-168) conceptualiza certas emoções como “outlaw emotions”, capazes de revelar desajustes entre experiência e norma, enquanto Bailey (2018, pp. 102-104, 108-110) mostra que a raiva pode funcionar como forma de conhecimento resistente quando responde a práticas de silenciamento ou desvalorização da fala. A enumeração de exemplos - “headrests. judges. printers. taxi drivers. Language.” (SatS, p. 118) - reúne itens de natureza distinta que apontam para o mesmo padrão de referência masculina em diferentes domínios do cotidiano. Esta acumulação pode ser lida com Wallaert (2023, pp. 63-64), como mobilização do valor epistêmico da raiva, na medida em que permite ligar experiências dispersas a um quadro interpretativo comum e tornar reconhecível um padrão que, isoladamente, poderia permanecer difuso. Ao mesmo tempo, quando responde “That’s a man’s argument” (SatS, p. 118), Rachel substitui a discussão do conteúdo pela classificação do enunciado, revelando uma dimensão ambivalente da sua agência. Assim, por um lado, permite identificar o tipo de racionalidade em causa e expor o quadro que o sustenta; por outro, restringe a análise do argumento propriamente dito, ao fazer prevalecer a sua tipificação sobre a consideração do que é afirmado.

A recordação de um ex-namorado como “good company... not too bad for a man” (SatS, p. 126) é reveladora não tanto pelo que Rachel afirma, mas pelo que omite, não havendo qualquer avaliação em termos de desejo, prazer ou perda. A relação é reduzida a uma convivência aceitável e, desse modo, afasta-se a ideia de que o passado heterossexual feminino deva ser narrado como história de atração ou de falha afetiva. Esse afastamento torna-se mais claro no episódio em que relata “Until I caught him watching me as I came... I began to fake not coming” (SatS, p. 126). O momento expõe uma relação em que o corpo de Rachel é colocado sob observação, sendo o orgasmo acompanhado e avaliado pelo parceiro, “out of the corner of his eye” (SatS, p. 126), como se se tratasse de uma performance. Nestas condições, o clímax deixa de constituir apenas experiência própria e passa a funcionar como sinal dirigido ao outro, sujeito a verificação, a que Rachel responde com a sua ocultação deliberada. O prazer ocorre, mas não é apresentado como prova da intimidade nem como confirmação do desempenho masculino. Ao fazê-lo, ela intervém na forma como o prazer é interpretado no interior da relação, deixando de funcionar como critério de leitura do comportamento da parceira e mantendo-se ligado

à sua experiência. A expectativa de que o prazer feminino funcione como validação do desempenho masculino mantém-se, mas a ausência de confirmação de Rachel impede que essa lógica se complete. Esta dissociação permite compreender o prazer como dimensão socialmente mediada, inscrita em práticas quotidianas e em processos de interpretação sexual, e não apenas como experiência individual isolada (Jackson & Scott, 2010, pp. 811-812, 818-820). No caso específico do orgasmo, essa mediação torna-se particularmente visível quando o prazer feminino é tratado como indicador de competência masculina, segundo critérios que continuam a associar desempenho e validação nas relações sexuais heterossexuais (Sakaluk et al., 2013, pp. 518-520).

Em resposta à sugestão de Jean de que o seu envolvimento com mulheres seria uma forma de “just getting back at men” (SatS, p. 129), Rachel retorque “When was sex only just about sex?” (SatS, p. 129), afastando essa leitura e pondo em causa a ideia de um desejo neutro ou isolado, ao evidenciar que este é atravessado por convenções sociais e relações de poder. O enquadramento é nomeado explicitamente e afirma-se a capacidade de atribuir significado à experiência, recusando que esse sentido seja definido pelo parceiro ou pelo modelo relacional dominante. Esta forma de enquadrar o desejo pode ser aproximada de estudos sobre heteronormatividade que mostram como a heterossexualidade continua a funcionar como referência privilegiada na organização das relações, das expectativas sociais e da inteligibilidade do desejo (Pollitt et al., 2019, pp. 522-524). A leitura pode ainda ser articulada com Zitzelsberger (2024, pp. 363-365), para quem certas formas narrativas contribuem para normalizar percursos relacionais heteronormativos, ao mesmo tempo que podem ser reconfiguradas por modos *queer* de relação e de interpretação da intimidade. Rachel rejeita esse enquadramento ao definir explicitamente o sentido das suas relações, recusando a sua inscrição em padrões que tomam a relação com os homens como referência. Ao fazê-lo, afirma o desejo entre mulheres como suficiente em si mesmo e valoriza formas de proximidade, reconhecimento e apoio que estruturam a relação com Jean. Rich (1980, pp. 27-41) conceptualizou este tipo de ligação através do ‘continuum lésbico’, não enquanto crítica da heterossexualidade enquanto instituição, mas como proposta de leitura das ligações entre mulheres, ao incluir, para além das relações eróticas, vínculos entre mulheres que não são definidos por referência aos homens. Hagai (2022) mostra, no entanto, que no

contexto contemporâneo a identidade lésbica tende a ser entendida de forma mais fluida e plural, não sendo necessariamente definida por oposição às relações com homens nem por um percurso fixo ou linear. A possibilidade de nomear o próprio desejo constitui um gesto identitário e participa na construção de um espaço relacional autônomo, em que a ligação entre mulheres ganha consistência própria. A afirmação “I fuck women... Is that lesbian enough for you?” (*SatS*, p. 129) apresenta o lesbianismo como forma suficiente de pertença, afastando leituras que o tratem como detalhe identitário secundário ou como resposta a relações falhadas com homens. O convite direto a Jean para “Will you go to bed with me?” (*SatS*, p. 124) retira a solicitação sexual do plano da insinuação e formula-a de modo explícito. A hesitação de Jean porque “Well, dear... I’m an old lady...” (*SatS*, p. 124) revela a interiorização de uma norma temporal que associa a legitimidade do desejo feminino à juventude, à atratividade e à disponibilidade contínua. Rachel rejeita esses pressupostos como critério de ação e propões uma relação que não se organiza em função deles. A crítica *queer* (Jagose, 1996, pp. 3-5) permite enquadrar este gesto ao mostrar que aquilo que conta como identidade ou prática sexual resulta de enquadramentos históricos e sociais, e não de categorias fixas, perspectiva que investigação mais recente tem vindo a aprofundar ao evidenciar a variabilidade das trajetórias sexuais e a não-coincidência necessária entre identidade, desejo e prática (Diamond, 2005, pp. 120-122; Rosario, 2019, pp. 827-829). Quando afirma “It’s not brave to go to bed with people” (*SatS*, p. 131), Rachel reforça esta posição e recusa a dramatização moral da sexualidade, tratando o ato como prática ordinária e afastando-o da ideia de prova de valor ou transgressão. No romance, a agência de Rachel manifesta-se como articulação situada entre discurso e prática, ainda que a sua presença se concentre num momento específico de um processo em curso da trajetória de Jean. A sua intervenção identifica desigualdades e reconfigura os termos em que o desejo pode ser expresso, interpretado e vivido. Essa consistência concretiza-se na formulação situada das suas posições, no modo como resiste às interpretações que lhe são impostas e na sustentação do sentido das suas escolhas. A sua presença breve concentra esse efeito e funciona como ponto de inflexão na forma como Jean passa a pensar a relação entre desejo, idade e legitimidade.

5.4 Subversão e controlo

Veronica mantém o controlo dos encontros íntimos ao estabelecer limites claros e ao definir os termos da interação, com a narrativa filtrada por Tony a traduzir essa autonomia em frustração masculina. O vocabulário que utiliza para recordar a juventude, como “trade-offs”, “bargain”, “trade up” (SE, pp. 22, 25, 38, 47), inscreve a intimidade numa lógica de transação, na qual o acesso ao corpo feminino surge como progressão acumulativa, em que cada gesto implica avanço para o seguinte. Nesse quadro, o rótulo “infra-sex” (SE, pp. 22-23, 98) desvaloriza práticas que não envolvam penetração, e a referência a uma “fisheries exclusion zone” (SE, pp. 22-23) torna explícita essa ideia de acesso gradual ao corpo feminino. Veronica contraria esta leitura ao privilegiar práticas centradas no seu próprio prazer, como quando “she would rub herself against my trapped wrist until she came” (SE, p. 32), conduzindo o momento de intimidade para formas de satisfação que não passam pela centralidade fálica. A forma como Tony reconstrói retrospectivamente a juventude evidencia a primazia atribuída à penetração e a subordinação do prazer feminino ao desempenho masculino, tal como já discutido a propósito do modelo coitocêntrico em Koedt (1970, pp. 1-4). A experiência íntima surge associada à perda de um enquadramento em que o desejo masculino funcionava como medida da relação sexual. Por isso, as alterações nos códigos que organizam a intimidade surgem na sua memória como frustração e exclusão.

Quando observa que “because women were experts in them, men coarse beginners. So ‘It doesn’t feel right’ had far more persuasive force and irrefutability than any appeal to church doctrine or a mother’s advice” (SE, p. 23), Tony refere situações em que Veronica interrompe um avanço físico com “It doesn’t feel right” (SE, p. 23). A expressão não identifica um gesto específico nem aponta para um erro concreto, e suspende a progressão com base numa avaliação que não é desenvolvida nem justificada. A partir de episódios como este, Tony generaliza, reconhecendo, ainda que de forma marcada pela frustração, que a decisão da mulher deixa de depender de autoridades exteriores, como a moral religiosa ou o controlo familiar, e passa a assentar num critério que ele não controla nem consegue refutar. Weeks (2011, pp. 26-27) descreve uma reconfiguração da regulação da sexualidade em que a autoridade das igrejas e de outros mecanismos morais externos perde centralidade,

ao mesmo tempo que as decisões individuais sobre o comportamento sexual ganham maior relevância. Estudos recentes sobre consentimento mostram, contudo, que essa centralidade da decisão individual não elimina a instabilidade interpretativa das interações sexuais, sobretudo quando a comunicação assenta em sinais indiretos ou não verbais (Gomez-Pulido et al., 2024, pp. 112-113). Em Manne (2020), o acesso ao corpo e à atenção das mulheres surge frequentemente como expectativa socialmente autorizada, sendo a não disponibilidade recebida como falha ou obstáculo. O romance mostra este padrão quando Tony avalia a relação em termos de ganhos e perdas (*SE*, p. 32) e interpreta a posição de Veronica não como um limite autónomo, mas como uma decisão orientada para regular o acesso sexual.

A insistência de Tony em hierarquizar atos sexuais, considerando “mutual masturbation” inferior a “full sex” (*SE*, p. 22), aproxima-se de leituras que entendem a sexualidade heterossexual como estruturada por expectativas assimétricas de acesso, em que determinadas práticas são valorizadas em função do que permitem obter. Neste sentido, a proposta de Baumeister e Vohs (2004, pp. 339-343) - que descreve o sexo como recurso social cuja distribuição é regulada de forma diferencial - ajuda a enquadrar a tendência para pensar a interação sexual em termos de valorização desigual das práticas. Nessa perspetiva, a interação sexual pode ser lida por analogia com um sistema de troca, em que o acesso masculino depende da concessão feminina. O romance contraria esta lógica, uma vez que Veronica assume uma posição ativa na definição do que ocorre, privilegiando práticas que não passam pela penetração e conduzindo a intimidade de modo a alcançar o próprio prazer. Estudos sobre sexualidade mostram que interpretar o sexo como troca tende a simplificar as motivações e a ignorar os contextos e condições que moldam as decisões individuais (Conley, 2011 pp. 323-325). Essa simplificação observa-se na forma como Tony interpreta o não consentimento à penetração. Mesmo após um encontro em que Veronica demonstra conhecimento prático sobre contraceção, continua a tratá-la como sexualmente inexperiente (*SE*, p. 34), interpretando os limites que ela impõe como sinal de ignorância. A recordação posterior - “and did you still think her a virgin when she was rolling a condom on to your cock?” (*SE*, p. 34) - introduz um desfaseamento entre a interpretação inicial e a revisão tardia, sem eliminar o pressuposto em que Tony a interpretava.

O momento mais crítico ocorre quando Veronica acusa Tony de um comportamento que, na sua leitura, se aproxima da violação, na medida em que ele omite o facto de já ter decidido terminar a relação antes do encontro sexual. A questão que a acusação levanta incide sobre o consentimento, entendido não como um simples “sim” ou “não”, mas como decisão dependente das condições em que é dada. Neste caso, Veronica aceita o encontro sem saber que, para Tony, a relação já estava terminada, desconhecendo uma informação que altera o enquadramento em que esse encontro ocorre. Como defendem Pineau (1989) e Dougherty (2013), em planos teóricos distintos - um relacional e outro centrado nas condições de validade do consentimento - o consentimento pode ser comprometido quando informação relevante é deliberadamente ocultada. Pineau formula este problema como crítica a um modelo minimalista, centrado apenas na aceitação formal, propondo antes uma ética baseada na reciprocidade comunicativa e na responsabilidade partilhada (1989, pp. 235-240). Dougherty analisa situações em que o consentimento é obtido através de engano, mostrando que a ocultação de informação relevante pode comprometer o consentimento quando diz respeito a aspetos decisivos para a decisão de participar na relação sexual (2013, pp. 718-720, 736-737). Para Tony, a decisão de terminar a relação surge como assunto privado, uma resolução interna que não exige partilha, sintetizada em “I came to a decision and a conclusion: No, it went, no.” (*SE*, p. 34). Para Veronica, essa omissão constitui uma quebra ética, pois o consentimento depende das circunstâncias em que o encontro ocorre e das intenções que o antecedem. O sarcasmo com que reage, exclamando “Bravo. It must have been hard” (*SE*, p. 34), evidencia a distância entre a autojustificação de Tony e a avaliação que ela faz da situação. Mesmo perante limites explícitos, Tony tende a reinterpretá-los como obstáculos a ultrapassar (*SE*, p. 22), tratando-os como entraves ao seu desejo em vez de as reconhecer como decisões de Veronica sobre o que aceita ou não.

Em *M*, Annick surge como uma figura que evidencia uma forma de agência ancorada na prática e na gestão imediata da intimidade. Na primeira tentativa de Chris de experimentar uma nova posição com Annick (*M*, pp. 92, 93), a situação desorganiza-se rapidamente. O movimento falha, o corpo perde equilíbrio e o contacto torna-se desconfortável, com dor e descoordenação. Perante este impasse, é Annick quem intervém, reposicionando os corpos, ajustando o seu próprio movimento e conduzindo a sequência até que a posição se torne viável: “She tucked

me back in, twisted and raised her body slightly...” (*M*, p. 92). A intervenção não é explicada nem discutida, mas realizada através de pequenos gestos que asseguram a condução do ato. Este modo de agir aproxima-se do que Bourdieu (1990, pp. 52-56) descreve como lógica prática: um saber incorporado que permite ajustar a ação de forma imediata, sem necessidade de formulação explícita. Para Chris, o efeito é ambivalente, pois, se por um lado a intervenção de Annick permite a continuidade da interação corporal, por outro expõe a fragilidade da masculinidade performativa quando o critério deixa de assentar no discurso e passa a incidir na competência prática. Retomando essa tentativa inicial, Chris decide experimentar uma nova posição (*M*, p. 92) menos por desejo do que por pressão normativa, procurando corresponder a uma ideia de espontaneidade masculina e de ‘ritmo natural’. O romance mostra o desfaseamento entre o que ele aprendeu sobre como a relação sexual deve decorrer - a iniciativa masculina, a progressão esperada, a associação entre desempenho e competência - e a prática concreta, marcada por descoordenação, desconforto e perda de controlo. A falha dessa tentativa evidencia que a perícia sexual não é instintiva, mas depende de formas de saber corporal construídas na prática e na interação, num contexto em que o sexo envolve ajustamentos, aprendizagens e interpretações incorporadas entre parceiros (Bosman et al., 2019, pp. 413-415, 421). Annick não valida o desempenho de Chris, antes orienta a interação para a sua continuidade. A reação dele, que interpreta o momento como conquista técnica - “it worked!” (*M*, p. 93) -, contrasta com o sorriso de Annick, situado entre tolerância e perplexidade (*M*, p. 93). A assimetria mostra que, enquanto ele procura confirmação de competência, ela responde à descoordenação concreta do momento. Chris reconhece que, naquela posição, o movimento depende do corpo da parceira (*M*, p. 93), e o romance contraria a ideia de comando masculino.

Farvid e Braun (2016, pp. 82-84) mostram que, no discurso heterossexual dominante, a expectativa de que os homens conduzam a interação sexual pode produzir uma atenção marcada à execução, à técnica e à avaliação do desempenho, enquanto há menor atenção à participação feminina enquanto elemento ativo da interação. No episódio acima descrito, o romance evidencia os ajustes que sustentam a interação sexual, mostrando que a continuidade da prática depende do trabalho corporal de Annick. Moran e Lee (2012, pp. 171-177) permitem descrever uma dinâmica no qual os homens surgem como agentes da ação sexual e a intervenção

das mulheres assegura o desenrolar da interação sem ser reconhecida como perícia. No caso de Annick, essa intervenção não é tematizada como tal. Embora desfaça a associação entre mulher e passividade, a atenção narrativa de Chris permanece centrada na sua própria execução técnica e não no modo como ela conduz a ação. Consentimento e prazer dependem de negociação contínua e reconhecimento mútuo (Beres, 2014, pp. 379-384), o problema central do episódio reside na dificuldade em reconhecer e responder aos sinais da parceira. O sorriso final de Annick (*M*, p. 94) assinala esse desfasamento, e a sua intervenção reorganiza a situação sem alterar a leitura que Chris faz do acontecimento. Ao colocar em primeiro plano a ação de Annick e, simultaneamente, limitar o acesso interpretativo de Chris ao que ela faz, o romance evidencia uma forma de agência da personagem feminina visível na organização da prática sexual, embora permaneça pouco reconhecida como tal por quem a narra.

Nas análises feitas neste subcapítulo, a agência manifesta-se também na capacidade de alterar diretamente o curso da intimidade sem necessidade de longas explicações ou justificações. Veronica e Annick não apresentam discursos teóricos sobre sexualidade nem formulam modelos alternativos de relação. Ainda assim, ambas modificam concretamente aquilo que pode acontecer dentro da relação íntima, seja através da interrupção de determinadas iniciativas, seja através da forma como conduzem o contacto físico e definem os seus limites. A ação de Veronica e Annick produz efeitos independentemente de reconhecimento ou validação por parte dos parceiros masculinos. Barnes mostra ainda que Tony e Chris registam essas alterações, mas revelam dificuldade em compreender plenamente os critérios que orientam as decisões das parceiras.

6. A Agência da Mulher Prostituída

Nos romances *BSMM*, *M*, *TIO* e *SatS*, a prostituição surge de forma recorrente, mas nunca é narrada a partir da perspectiva das mulheres envolvidas. Nestas obras, constitui antes um meio através do qual os protagonistas masculinos definem a sexualidade, a moralidade e a legitimidade do desejo. A sua presença é mediada por discursos masculinos que a apresentam como tema de conversa entre homens, como transação enquadrada por critérios de consumo e profissionalismo, ou como pressuposto que sustenta uma divisão moral entre sexualidade conjugal e extraconjugal. As mulheres permanecem ausentes enquanto sujeitos narrativos, funcionando como referências discursivas através das quais se definem valores, constroem autoimagens e justificam comportamentos. Este padrão recorrente permite examinar de que modo os protagonistas masculinos delimitam a agência feminina precisamente quando falam de mulheres cuja voz narrativa permanece excluída. Esta leitura dialoga com o debate feminista contemporâneo sobre prostituição e trabalho sexual, que se organiza em torno da relação entre agência individual e constrangimentos estruturais. Como demonstram Gerassi (2015, pp. 79-83, 93-94) e Shamir (2019, pp. 187-204), as posições teóricas não se distribuem numa oposição simplista entre escolha e violência, mas diferem na forma como articulam autonomia, exploração, vulnerabilidade económica e poder de género. A investigação de Gerassi mostra que a polarização entre “escolha” e “coerção” obscurece a diversidade das perspetivas teóricas e empíricas sobre prostituição e trabalho sexual, sobretudo porque o debate permanece dividido entre abordagens que privilegiam a coerção estrutural e abordagens que reconhecem a possibilidade de escolha em condições restritivas (Gerassi, 2015, pp. 80-85, 93-94). Shamir acrescenta que os próprios modelos jurídicos e políticos que procuram regular a prostituição tendem a produzir efeitos contraditórios, uma vez que tanto o neoabolicionismo como a descriminalização/regulação podem proteger algumas mulheres e agravar a vulnerabilidade de outras, sobretudo das que se encontram em posições mais precárias (Shamir, 2019, pp. 213-215, 224-233). A análise centra-se na forma como essas tensões são dramatizadas narrativamente. Uma primeira linha de interpretação, associada a perspetivas radical-feministas e abolicionistas, entende a prostituição como inseparável de estruturas de dominação económica e de género. A vulnerabilidade material converte-se em acesso sexual remunerado, e a prostituição

é descrita como prática social que reproduz hierarquias mesmo na ausência de coação física direta (Jeffreys, 2009, pp. 15-21, 26-27, 37). Jeffreys caracteriza-a como uma instituição que normaliza o acesso masculino ao corpo feminino através do mercado, sustentando que a linguagem da “escolha” e da “agência” tende a ocultar relações de dominação e subordinação (Jeffreys, 2009, pp. 18-21, 26-27). Em contraste, Bateman (2019) rejeita a resposta abolicionista, argumentando que a criminalização ou a redução da procura não eliminam as desigualdades económicas que condicionam a entrada de algumas mulheres no trabalho sexual, podendo antes agravar a sua vulnerabilidade material e social (2019, pp. 92-96).

Em *BSMM* e *M*, a prostituição surge exclusivamente como objeto de discurso masculino. Em *BSMM*, a história de Vidal, um almocreve que recolhe e sintetiza posições clericais sobre o recurso a prostitutas, é relatada por Graham num registo intelectualizado que converte o pagamento à prostituta numa forma de legitimação moral do ato sexual. A legitimidade do ato é aferida pela consistência entre o comportamento do homem e a imagem moral que ele constrói de si próprio. O eventual prazer feminino surge apenas como critério retroativo de ausência de dano, permanecendo dissociado da expressão de vontade. A reação de Ann, que manifesta desconforto e encerra a conversa, marca um momento de resistência, mas não altera a forma como a prostituta é apresentada no romance, reduzida a uma imagem final de desgaste (*BSMM*, p. 102). Em *M*, a prostituição é igualmente tematizada em conversas entre homens, num registo de ironia e ostentação cultural que reforça cumplicidades masculinas. A experiência da mulher permanece secundária perante a consolidação de uma identidade masculina que se afirma através do distanciamento emocional e da partilha de códigos entre pares. Falar sobre prostituição torna-se, assim, um exercício de autoafirmação, no qual a ausência da voz feminina integra o próprio enquadramento narrativo. Esta configuração aproxima-se de análises que mostram como a figura da prostituta resulta de um processo histórico de transformação de práticas diversas numa identidade socialmente legível e controlável, frequentemente produzida a partir de discursos externos e desligada da experiência das próprias mulheres (Grant, 2014, pp. 13-15, 20-23). Essas representações podem ser colocadas em diálogo com abordagens críticas do abolicionismo e com perspectivas pró-direitos do trabalho sexual. Grant (2014) argumenta que tratar todas as mulheres na prostituição como incapazes de agência

reforça uma lógica paternalista que ignora estratégias de sobrevivência e negociação desenvolvidas em contextos adversos. A autora propõe compreender o trabalho sexual como atividade laboral situada, cuja análise deve incluir condições de trabalho, regimes legais e formas de organização coletiva, em vez de reduzir a experiência das mulheres a um estatuto uniforme de vítima. Nesta abordagem, embora a agência não equivalha a liberdade plena, ela designa a capacidade de decidir e agir dentro de limites concretos. Reconhecem-se práticas de autopreservação e cálculo que não eliminam a desigualdade, mas demonstram que, mesmo sob forte restrição, subsistem margens de decisão. Ainda assim, trabalhos empíricos e jurídicos sublinham que a prostituição raramente resulta de preferência individual desvinculada de condições estruturais (Gerassi, 2015; Shamir, 2019).

A assimetria entre capacidade de escolha e restrições materiais que a enquadram torna-se mais explícita em *TIO*, onde a prostituição é apresentada como transação regulada por critérios de serviço e preço. Stuart descreve as trabalhadoras do sexo através de uma linguagem mercantil, enquadrando a interação como prestação de serviços passível de negociação. A referência ao beijo aceite “[if you] pay them enough” (*TIO*, p. 194) explicita essa lógica: a distinção entre intimidade e serviço é reorganizada segundo critérios económicos. Mesmo quando são mencionados limites, a perspetiva permanece controlada pelo cliente, e a mulher surge como elemento de um sistema classificatório que não define. A proposta de Widdows (2013) contribui para clarificar esta gestão. A autora critica o predomínio do paradigma da escolha, sustentando que o facto de uma prática ser consentida não basta para a tornar eticamente aceitável, sobretudo quando estão em causa relações marcadas por vulnerabilidade, desigualdade de poder e possibilidade de exploração (Widdows, 2013, pp. 157-162). Mais do que a existência formal de escolha, importa analisar que tipo de prática foi escolhida e em que condições sociais, económicas e corporais essa escolha se tornou disponível (Widdows, 2013, pp. 163-171). A distinção é útil para ler o episódio de *TIO*: mesmo que a trabalhadora possa aceitar, recusar ou graduar determinados atos mediante pagamento, essa margem de decisão não elimina a assimetria que organiza a transação. Widdows distingue, assim, escolha situada de autonomia plena, ao sublinhar que escolhas feitas em contextos de necessidade ou restrição podem continuar a ser escolhas, mas não deixam por isso de exigir análise ética das condições que as produzem (Widdows,

2013, pp. 171-175). Esta distinção permite compreender por que razão, mesmo quando a mulher estabelece limites, a assimetria relacional permanece.

Em *SatS*, a prostituição não surge como experiência direta, mas como pressuposto que sustenta uma divisão moral entre esposa respeitável e mulher disponível fora do espaço doméstico. Jean interioriza uma estrutura binária que legitima a circulação masculina entre dois circuitos sexuais distintos e associa o desejo feminino à contenção. A sua quase-pergunta interrompida (*SatS*, p. 45) evidencia a incorporação de referências que definem certos temas como impróprios. Ao afirmar que a prostituição protege o casamento (*SatS*, p. 45), Jean reproduz um raciocínio que externaliza a sexualidade masculina, preservando a respeitabilidade conjugal à custa da exclusão feminina do saber e da decisão. Dickenson (2006, pp. 45-47) problematiza a formulação segundo a qual uma mulher ‘escolheu’ a prostituição por dinheiro, questionando a suposição de que todas as ações devem ser entendidas como livremente escolhidas e defendendo a necessidade de analisar os diferentes graus de liberdade e as condições que moldam a própria capacidade de escolha. A análise da procura masculina permite precisar as condições em que essa escolha se inscreve²⁶, e a distinção entre escolha formal e autonomia substantiva permite compreender como decisões tomadas sob forte restrição podem cumprir critérios mínimos de voluntariedade sem corresponder a liberdade efetiva. Nesse quadro, a prostituição é apresentada como a opção menos onerosa e não como uma expressão de autodeterminação.

No conjunto, a crítica feminista tem rejeitado representações unívocas da prostituição, quer como fantasia erotizada, quer como sinónimo exclusivo de vitimização. O problema central reside nas condições sociais, económicas e simbólicas que estruturam as possibilidades de ação das mulheres (van Liempt, 2006). A autora analisa a forma como regimes migratórios, precariedade laboral e

²⁶ McLeod (1982, pp. 58–60), com base em entrevistas a trinta prostitutas e vinte clientes masculinos em *Women Working: Prostitution Now*, mostra que uma característica recorrente da atividade sexual masculina com prostitutas reside na possibilidade de escapar aos papéis heterossexuais convencionais, marcados por uma forte ênfase na performance e na dominância. Algumas trabalhadoras referem que os clientes procuram situações em que não têm de corresponder a padrões de virilidade ou de desempenho, enquanto os próprios descrevem a atração por formas de suspensão parcial dessas exigências. A procura destes serviços não se reduz a uma lógica direta de domínio, podendo envolver um afastamento dos papéis de género convencionais, sem alterar, contudo, as relações de poder que a enquadram.

políticas de fronteira condicionam trajetórias marcadas por exploração e vulnerabilidade, mostrando que essas decisões nem sempre podem ser entendidas como plenamente autónomas. Nos romances analisados, a prostituição reflete esses condicionamentos sobretudo através do controlo masculino da interpretação. São os homens que definem o enquadramento moral, os termos da troca e os limites do discurso. Consideradas em conjunto, estas representações mostram que a prostituição surge como um dispositivo narrativo que expõe limites de consentimento e de autonomia sob desigualdade de género, sem que adquira verdadeira centralidade discursiva. Nestes romances, a articulação entre discurso masculino, mercantilização da intimidade e silenciamento feminino constitui um eixo de análise dessas restrições, aprofundadas nos subcapítulos seguintes.

6.1 Discurso masculino sobre prostituição sem voz feminina

Em *BSMM*, o episódio do almocreve Vidal (*BSMM*, p. 101) não funciona apenas como curiosidade anticlerical ou anedota provocatória. A sua importância está na forma como Graham apresenta um discurso masculino que normaliza a compra de intimidade, redefinindo os critérios através dos quais o ato sexual é considerado moralmente aceitável. Mais do que reproduzir literalmente o relato de Vidal, o argumento organiza-se em torno de uma ideia central - a de que o sexo pago é considerado 'inocente' desde que se verifiquem duas condições cumulativas: a existência de pagamento (pelo homem) e a confirmação de que "the act in question had to 'please' both parties." (*BSMM*, p. 102). A legitimidade do ato passa, assim, a depender sobretudo da regularidade formal da transação, e não da posição da mulher enquanto sujeito de decisão. Bernstein (2007, pp. 120-121) observa que, em determinadas formas de sexualidade comercial, o encontro é legitimado precisamente pela sua natureza delimitada e contratualmente enquadrada, em que a clareza da troca funciona como garantia de controlo e previsibilidade. Esta perspetiva torna-se explícita quando Graham traduz "please" como "not allowed to hurt the prostitute... not allowed to run off without paying" (*BSMM*, p.101), reduzindo o critério ético a um mínimo contratual. A interrogação de Ann sobre "What does please mean?" (*BSMM*, p. 102), introduz uma variante que perturba esse raciocínio. Além de questionar o

vocabulário utilizado, a pergunta mostra que o prazer feminino é tratado como instrumento de validação moral masculina. O “please” refere-se ao resultado observável do encontro e não à vontade que o antecede. O termo avalia desempenho e satisfação aparente, mas não problematiza se existiu desejo, iniciativa ou liberdade efetiva da mulher. A prostituta permanece ausente enquanto sujeito de enunciação. Ela não define o que conta como prazer, não apresenta condições e não intervém na avaliação do ato. A sua exclusão é condição para que o argumento se sustente, e o encontro só pode ser narrado nestes termos porque é reconstruído exclusivamente a partir da perspectiva masculina.

Bernstein (2007, pp. 125-130) propõe o conceito de “bounded authenticity” para descrever formas de trabalho sexual em que a intimidade é produzida como efeito controlado. No episódio relatado por Graham, isso torna-se visível no modo como ele define o que conta como ato aceitável. O “please” não corresponde a uma expressão autónoma de desejo, mas a um resultado a ser alcançado no decurso do encontro e reconhecido no final. A transação é apresentada como uma forma genuína de proximidade emocional, atenção personalizada e efeitos de reciprocidade. No entanto, os limites dessa autenticidade são definidos contratualmente e orientados pela proteção do cliente, tanto física como emocional. A autenticidade destes encontros depende precisamente da combinação entre envolvimento interpessoal e delimitação contratual (Bernstein, 2007, pp. 126-127). A autenticidade é exigida, mas a definição do que conta como experiência satisfatória é estabelecida por quem paga. Assim, a interação surge como recíproca, mantendo-se o controlo masculino sobre o que ocorre e sobre os critérios da sua avaliação. Esta forma de justificar o ato torna-se visível na forma como o pagamento é tratado. Graham apresenta-o não como elemento contingente, mas como condição que redefine o seu significado. Quando o encontro é tratado como transação, aproxima-se de um modelo de prestação de serviços: cumpre-se um contrato, satisfaz-se um cliente, encerra-se a obrigação. A regularidade do pagamento substitui qualquer pergunta sobre assimetria ou vulnerabilidade. Zelizer (2005, pp. 11-12, 28-29, 35-37) descreve como relações íntimas podem ser reorganizadas através de categorias económicas, processo que altera os critérios usados para avaliar essas relações. O consentimento reduz-se então a um critério mínimo. A ausência de oposição explícita e a aparência de satisfação bastam para legitimar o ato, tornando secundárias as condições

económicas em que o encontro ocorre e a distribuição desigual de poder entre cliente e prostituta. O verbo “please” descreve um resultado alcançado e não uma vontade expressa, e a diferença entre produzir prazer e reconhecer autonomamente o desejo feminino é assim apagada.

Wertheimer (2003, pp. 1-3) mostra que o consentimento sexual, embora central para distinguir relações permissíveis de relações não permissíveis, não elimina por si só todas as questões morais envolvidas no ato sexual. O autor sublinha que a pergunta decisiva não é apenas se houve consentimento, mas quando esse consentimento é válido e suficiente para legitimar o ato, sobretudo perante coerção, desigualdade ou pressão económica. Esta discussão pode ser articulada com a sua análise anterior das “hard choices”, nas quais uma pessoa aceita uma proposta porque as alternativas disponíveis são profundamente desfavoráveis; nesses casos, mesmo quando a proposta não é coerciva em sentido estrito, a escolha pode ter valor limitado enquanto expressão de autonomia (Wertheimer, 1987, pp. 233-237). A observação feita por Graham de que os padres preferiam rapazes (*BSMM*, p. 100) para evitar doenças revela uma ética centrada na autopreservação. O corpo da prostituta é concebido como possível fonte de contágio e a proteção do cliente torna-se a prioridade explícita. A desigualdade, para além de económica, assume também uma dimensão sanitária e moral. O riso de Graham e o “Stop, stop. Enough” (*BSMM*, p. 102) de Ann mostram duas formas distintas de reagir a esse discurso. Graham adota um distanciamento que transforma o episódio em objeto de curiosidade intelectual, avaliando a sua engenhosidade e coerência argumentativas. Ann, pelo contrário, reage de modo imediato e encerra a conversa, recusando continuar a participar num modo de raciocínio que transforma instrumentalização em argumentação sofisticada. A conversa termina, não por resolução do ‘impasse’, mas porque Ann a interrompe, sem que Graham a retome. A prostituta permanece fora da cena enquanto sujeito de palavra, e é precisamente essa ausência que permite que o debate se desenvolva exclusivamente entre quem fala sobre ela. Satz (2010, pp. 94-99, 135-136, 146-149) argumenta que determinados mercados se tornam problemáticos quando assentam em condições de vulnerabilidade extrema e agência limitada, nas quais uma pessoa aceita termos que dificilmente aceitaria se dispusesse de alternativas reais. No caso da prostituição, a autora acrescenta que a questão não se reduz à existência formal de consentimento ou pagamento, mas também aos

efeitos sociais produzidos pela prática, nomeadamente quando esta reforça padrões de desigualdade sexual e representa as mulheres como disponíveis para satisfazer o desejo masculino. O que o episódio mostra corresponde precisamente a esse tipo de justificação. Se há pagamento e não há queixa, o ato é considerado legítimo. Em vez de interrogar as circunstâncias concretas em que a mulher aceita o encontro - necessidade económica, margem real de escolha, dependência material -, o raciocínio limita-se a verificar dois elementos formais: pagamento e ausência de protesto. Ao apresentar o pagamento como condição suficiente e o prazer como confirmação final da legitimidade, a questão ética reduz-se a uma verificação de cumprimento contratual. O episódio remete tanto para o comportamento individual como para os pressupostos que tornam a transação aceitável sob determinadas condições. Fica de fora o que antecede o encontro e o torna possível. Quem paga define os termos, quem recebe adapta-se a eles. Em contraste com abordagens que documentam a capacidade de decisão, negociação e autoproteção das trabalhadoras do sexo, Barnes opta por não lhes conceder voz direta neste romance. Essa ausência parece deliberada. O foco narrativo recai sobretudo nas formas como as personagens masculinas justificam, explicam e normalizam a prostituição, e pouco relevo é dado à perspectiva da trabalhadora do sexo. Sanders (2005, p. 5) descreve o trabalho sexual como prática organizada através de mecanismos de seleção de clientes, avaliação do risco e estratégias de autoproteção. As trabalhadoras do sexo recorrem a critérios de avaliação e a formas de gestão contínua da interação. Nada disso surge no episódio relatado por Graham. A mulher envolvida não define limites nem negocea condições, permanecendo ausente da interpretação do encontro. O desconforto de Ann introduz parcialmente uma crítica ao relato de Graham e à naturalização do episódio, mas a perspectiva da mulher envolvida continua ausente.

Por fim, a referência a relações “on dunghills” (*BSMM*, p. 102) introduz uma imagem que associa o sexo pago a degradação. Ao situá-lo num espaço de lixo e desperdício, o romance sugere que aquilo que é momentaneamente desejado pode ser rapidamente descartado e tratado como resíduo. O encontro é descrito, discutido e até racionalizado enquanto decorre, mas perde relevância logo depois. A mulher surge como episódio encerrado, sem continuidade como sujeito de relação. A acumulação de detalhes degradantes produz esse efeito de rebaixamento progressivo, afastando o ato do campo da intimidade e aproximando-o de uma

materialidade residual. Esta imagem reforça a ideia já visível no discurso atribuído a Vidal, segundo a qual a legitimidade do ato depende apenas da existência de pagamento e da ausência de protesto, independentemente das condições que tornam a transação possível ou da posição duradoura da mulher envolvida. Para Satz (2010, pp. 94-99, 146-149), determinados mercados podem cumprir critérios formais de consentimento e, ainda assim, reproduzir desigualdades estruturais, sobretudo quando assentam em vulnerabilidade e assimetria social. Nesse sentido, o episódio descrito por Barnes não problematiza apenas o comportamento individual das personagens masculinas, mas também os pressupostos que permitem tratar a mulher como presença momentânea e descartável.

Em *M*, o tema da prostituição surge como matéria de especulação juvenil e como prova de sofisticação cultural. Chris e o amigo discutem Paris - cidade que, no romance, funciona como espaço de iniciação estética e intelectual - como se percorressem um inventário de experiências disponíveis. Nesse catálogo imaginado, a prostituta aparece como figura observável, classificável e comentável, mas nunca como interlocutora. O vocabulário utilizado - listas implícitas, distinções tipológicas, avaliações estéticas (*M*, p. 26) - converte corpos concretos em sinais de experiência urbana e distinção cultural, isto é, em marcas que permitem aos rapazes apresentar-se como conhecedores da cidade e dos seus códigos. A observação espirituosa de que procuravam prostitutas como “the only other constructive loafers there were” (*M*, p. 26) deve, por isso, ser lida menos como descrição factual e mais como jargão performativo, transformando a presença feminina em ocasião para ironia. Os rapazes discutem preços, zonas e códigos de aproximação num registo leve que evita qualquer referência às condições materiais que levam aquelas mulheres a ocupar a rua. A figura da prostituta serve para sustentar uma ideia de liberdade juvenil, sem que a sua experiência seja convocada. Davidson (2014, pp. 519-520) ajuda a esclarecer esta leitura ao mostrar que a prostituição envolve não apenas a compra de um serviço, mas a atribuição de valor a corpos socialmente marcados e transformados em objetos de leitura, classificação e consumo. Esta perspetiva pode ser articulada com a crítica anterior da autora à ideia de contrato sexual como simples troca entre indivíduos, já que o pagamento não separa o serviço da pessoa nem elimina a transferência temporária de poder sobre a vontade da mulher envolvida (Davidson, 2002, pp. 85-86, 91-92). No romance, essa condição é perceptível no modo

como as mulheres são observadas e classificadas sem que a sua experiência seja considerada, reduzidas a superfícies sobre as quais se projetam fantasias de mobilidade e autonomia masculinas. As conversas entre os rapazes tornam-se momentos de reforço do grupo, onde a prostituta surge como tema comum e não como pessoa concreta. Chris e o amigo identificam sinais, comentam adereços e avaliam o que observam (*M*, p. 26), tratando esses elementos como indícios de familiaridade com esse meio. O reconhecimento desses códigos equivale, para eles, a uma demonstração de maturidade cultural. A caracterização das prostitutas como “the only other constructive loafers there were” cumpre uma dupla função, pois legitima a circulação masculina como exploração lúdica e relega a presença feminina à condição de objeto de interpretação. Esta lógica culmina na indiferença face à reação da mulher abordada, cuja resposta não é sequer registada, mostrando que a sua resposta não interfere no curso da interação. A ironia que ‘aproxima’ os jovens das mulheres que trabalham na rua oculta uma assimetria clara, já que os rapazes podem circular, observar e afastar-se sem consequências duradouras, enquanto as mulheres permanecem expostas às condições que organizam a sua atividade.

Chris e o amigo percorrem o espaço urbano como observadores protegidos, e a aproximação à figura do flâneur baudelariano (*M*, pp. 16, 25) ajuda a ler esta posição. A ausência da flâneuse não é acidental. Como demonstra Elkin (2016, pp. 3-8, 18-24), a circulação feminina foi historicamente sujeita a suspeita e controlo. A *flâneuse* não constitui um simples equivalente feminino do flâneur, porque a mobilidade das mulheres no espaço público é atravessada por assédio, vigilância e restrições de classe, sexualidade e respeitabilidade.²⁷ No romance, as mulheres prostituídas são descritas, enumeradas e sinalizadas, mas não acompanhadas na sua experiência. O detalhe da “delicate gold chain round the ankle” (*M*, p. 26) mostra como essa identificação se faz à distância. O adereço funciona como código profissional, permitindo reconhecer imediatamente uma categoria. Antes de qualquer interação, o corpo surge como oferta, já inserido num processo de identificação que o trata como meio para um fim. O corpo feminino surge, assim, menos como presença

²⁷ O termo *flâneur*, popularizado por Baudelaire em *Le Peintre de la vie moderne* (1863) e retomado por Walter Benjamin, designa a figura masculina que percorre a cidade observando pessoas, espaços e situações sem restrições imediatas à sua circulação. Esta figura depende de condições específicas - liberdade de movimento, anonimato e ausência de suspeita - que historicamente não estiveram disponíveis para as mulheres. A *flâneuse*, pelo contrário, surge como figura marcada por vigilância, estigma e limitação de mobilidade no espaço público (Elkin, 2016, pp. 3-8, 18-24).

individual do que como elemento funcional na experiência masculina da cidade, ideia próxima da instrumentalização discutida por Nussbaum (1995). A afirmação, por parte de Chris, de que “We didn’t actually do anything except observe” (*M*, p. 26) torna explícita o modo como a situação é lida, e a observação estabelece uma hierarquia implícita em que quem observa narra e interpreta, enquanto quem é observado se torna matéria de comentário. Após o encontro com uma mulher descrita depreciativamente (*M*, p. 25), o diálogo não evolui para contacto efetivo, mas para a tirada irónica “How much will you pay me?” (*M*, p. 25) dirigida ao grupo. A inversão é teatral porque não comporta risco real, e Chris pode brincar com a hipótese de vender o próprio corpo sem enfrentar estigma, vulnerabilidade económica ou perigo físico. A pergunta reforça uma cumplicidade entre pares, e a admissão de que nenhum deles reparou na reação da mulher (*M*, p. 26) mostra que a sua reação não é considerada relevante. O subsequente seminário improvisado sobre vida burguesa e Maupassant (*M*, p. 26), repleto de referências literárias e analogias, substitui qualquer atenção à mulher concreta, cuja reação não é sequer registada.

A prostituição é convertida em tema abstrato que permite aos rapazes testar distinções culturais e jogos intelectuais. Quando afirma que as prostitutas absorvem os valores mesquinhos dos clientes (*M*, p. 26), Chris projeta sobre elas uma passividade que contrasta com a sua própria segurança de classe. O interesse masculino combina proximidade controlada e ausência de compromisso, convocando a mulher como confirmação identitária e não como parceira de troca efetiva. Na obra, o debate sobre Maupassant (*M*, p. 26) torna este funcionamento particularmente claro, ao substituir a relação por um exercício interpretativo em que a mulher concreta é trocada por analogias e referências culturais. Fala-se de influência mútua (*M*, p. 27), mas ignora-se completamente a reação da mulher envolvida. A interioridade feminina torna-se secundária, e aquilo que conta como experiência válida é definido por quem observa e interpreta. Estudos empíricos sobre o mercado do sexo contrariam a simplificação implícita na conversa juvenil. Weitzer (2009, pp. 214-216, 221-223) propõe um modelo polimórfico que distingue entre diferentes setores e condições de exercício do trabalho sexual, mostrando que variáveis como contexto, organização e grau de controlo influenciam de forma decisiva a experiência das trabalhadoras. Em *M*, essa diferenciação não é considerada, dado que o foco recai no olhar masculino que observa, classifica e comenta, tratando a prostituição como categoria uniforme e

imediatamente legível, reduzindo a interação a um exercício de identificação e classificação.

6.2 Intimidade fabricada e objetificação profissionalizada

Em *TIO*, ao contrário de *BSMM* e *M*, a prostituição surge não apenas como tema de discurso masculino, mas como prática descrita em termos de organização profissional da intimidade. O léxico utilizado por Stuart, quer na enumeração de pseudónimos femininos (“Linda”, “Kim”, “Shelley”, “Marlene” [*TIO*, p. 189]), quer sobretudo na designação das mulheres como “Goods. Just that. ‘Goods’.” (*TIO*, p. 189), constitui uma forma de classificação que enquadra o corpo feminino como bem transacionável. A relação é organizada como transação, reduzindo a mulher a instrumento, pressupondo disponibilidade mediante pagamento e fazendo depender a avaliação do encontro da regularidade da prestação e das condições da troca, num modelo de intimidade produzida dentro de limites definidos pela própria relação comercial (Nussbaum, 1995; Bernstein, 2007). No romance, esta redução semântica surge associada a um vocabulário quase contabilístico, centrado em preço, fiabilidade e desempenho esperado, que substitui a singularidade por um funcionamento previsível. A insistência na repetição de nomes intercambiáveis em “lots more girls like Linda” (*TIO*, p. 190) reforça esta lógica, ao apresentar as mulheres como unidades substituíveis dentro do mesmo sistema de oferta. Quando Stuart descreve os “little codes” (*TIO*, p. 192) que regulam a prestação e joga com o adágio “What you see is what you get. What you get is what you pay for” (*TIO*, p. 192), aproxima o sexo pago do que Zelizer (2000) designa como “relational work”, isto é, a organização de relações económicas através de regras que definem que tipo de proximidade é admissível em cada interação. Neste caso, essas regras delimitam antecipadamente os gestos possíveis, os termos de tratamento e a extensão da encenação afetiva. Esta previsibilidade é apresentada como valor, “reliably, professionally” (*TIO*, p. 193), convertendo a intimidade numa sequência controlada e avaliável. O pedido “call me Darling afterwards. Just once” (*TIO*, p. 192) evidencia esse funcionamento ao introduzir um elemento linguístico que simula intimidade e mantém essa aproximação dependente das regras previamente estabelecidas pela transação. Hochschild (2012, pp. 35-55) descreve este tipo de situação como gestão deliberada da expressão

emocional para produzir um estado afetivo desejado no outro, distinguindo entre “surface acting”, que regula apenas a aparência do sentimento, e “deep acting”, que procura alinhar a experiência emocional com a performance exigida. No contexto do trabalho emocional comercializado, a expressão afetiva deixa de surgir como espontânea e passa a integrar as próprias condições da interação. Nesse sentido, o “just once” (*TIO*, p. 192) apresenta o pedido como limitado e razoável, sem alterar o enquadramento transacional - e a assimetria - da relação.

A desconstrução feita por Stuart da ideia de que o beijo constituiria a última fronteira entre sexo pago e intimidade ‘verdadeira’, sintetizada na afirmação “whores don’t kiss... Of course they do. You just have to pay them enough” (*TIO*, p. 194), revela a fragilidade dessa fronteira. O preço passa a determinar aquilo que anteriormente surgia como limite moral fixo, e o que parecia uma distinção qualitativa transforma-se numa diferença quantitativa. Este critério é alargado a outros gestos corporais, como “where else they’ll agree to put their lips” (*TIO*, p. 194), integrando a intimidade no mesmo regime de equivalência monetária. Hoang (2015, pp. 42-45, 51-52), ao descrever diferentes modalidades de intimidade comercializada no mercado sexual contemporâneo, mostra como gestos afetivos podem ser incorporados na oferta segundo expectativas de classe e masculinidade. A sua análise indica que esses modelos de intimidade comercializada organizam o mercado em torno de economias eróticas diferenciadas, nas quais determinados estilos de intimidade são associados a estatuto, consumo de luxo e performances de masculinidade. Em *TIO*, a proximidade emocional passa igualmente a integrar aquilo que pode ser tarifado. Agustín (2007, pp. 33-40, 46-47) situa este tipo de interações no contexto mais alargado das condições em que o trabalho sexual ocorre. A autora critica a figura da migrante enquanto vítima passiva, frequentemente mobilizada no debate público, mostrando que muitas trabalhadoras do sexo desenvolvem trajetórias migratórias complexas. A entrada no setor decorre de decisões tomadas dentro de um conjunto restrito de alternativas. No romance, contudo, essas condições não estão presentes na descrição feita por Stuart, e a interação é apresentada simplesmente como resultado de escolha individual e ajustamento entre oferta e procura, deixando fora de campo as desigualdades materiais que antecedem o encontro e tornam possível a própria transação. Widdows (2018, pp. 42-49, 121-123, 131-137) acrescenta que, num contexto cultural que exige das mulheres constante disponibilidade estética e

corporal, essa exigência pode assumir a forma de autovigilância e regulação contínua da forma como o corpo e a aparência são apresentados. Neste enquadramento, a disponibilidade afetiva solicitada na interação descrita por Stuart surge como extensão de uma lógica de autorregulação feminina. Ao atribuir às mulheres a designação de “Goods”, Stuart classifica antecipadamente o tipo de relação possível e exclui a possibilidade de reconhecer vontade própria ou intervenção discursiva. A nomeação é reforçada pela repetição, e a experiência é organizada como transação legítima. No romance, o cliente define os termos da interação e as categorias utilizadas, enquanto a trabalhadora raramente surge como sujeito de enunciação.

No conjunto, a interação descrita mostra que profissionalismo, codificação e gestão afetiva estruturam formas específicas de desigualdade. O cliente define o que pode acontecer, introduz pedidos adicionais e determina até onde a intimidade pode ir. A trabalhadora surge enquadrada dentro desses limites, e a interação é apresentada em função das condições impostas pela transação. Ao privilegiar um pedido aparentemente discreto como “Darling”, em vez de exigências mais explícitas, Stuart apresenta a relação como moderada e razoável, ao mesmo tempo que mantém o controlo sobre os termos em que ela decorre. A apresentação da interação como “materialist” e “consumer goods” (*TIO*, pp. 192, 194) reforça este quadro, convertendo a relação em extensão de práticas económicas quotidianas. A negociação passa, assim, a incluir a forma como a proximidade é encenada e reconhecida e não apenas o ato sexual. Neste contexto, a desigualdade integra o funcionamento regular da interação e surge como aceitável precisamente porque se exprime através de pedidos mínimos e de formas aparentemente consensuais.

6.3 Moral sexual e silêncio feminino

Em *SatS*, a prostituição é enquadrada sobretudo como referência moral implícita que orienta o comportamento feminino. Através da personagem Jean, observa-se a persistência do binário esposa/prostituta como forma implícita de organizar o desejo masculino. As hesitações de Jean no consultório, os manuais de sexologia, a expectativa conjugal e até a própria proliferação de termos técnicos compostos com “sex-”, como “sex-life” ou “sex-function” (*SatS*, p. 44), revelam um

processo de aprendizagem que associa respeitabilidade feminina à contenção do prazer. Esses códigos circulam através de pequenas indicações - piadas, eufemismos, noções de 'boa educação' - e na forma como o parceiro encara o acesso ao corpo da esposa como prerrogativa implícita da relação conjugal (*SatS*, p. 45). Esse quadro articula-se com um padrão cultural em que certos homens são tratados como sexualmente autorizados a 'ter' determinadas mulheres, sobretudo quando a relação é entendida como fonte contínua de disponibilidade sexual feminina (Manne, 2020, pp. 33-45). A reação de Michael - "Good show" (*SatS*, p. 45) - confirma este quadro ao validar a aprendizagem de Jean sem a acompanhar nem a discutir, remetendo-a para um processo que lhe é exigido apenas a ela e preservando a sua própria posição fora desse escrutínio. A disparidade envolve tanto as expectativas como a forma como são avaliadas, legitimando-se o desconforto masculino e problematizando-se a autonomia feminina. Jean pressente esse desfasamento, mas inicialmente não dispõe da linguagem necessária para o formular. O romance regista essa progressão, primeiro como desconforto, depois na intuição de que há um desequilíbrio, e só mais tarde na nomeação parcial do problema. A transformação ocorre sobretudo na forma como Jean passa a compreender a relação.

A prostituta surge como figura de contraste, funcionando como limite implícito que regula o comportamento da esposa. Este contraste atua como princípio disciplinador. Mesmo fora do comércio sexual, a mulher aprende a regular a sua presença e o seu desejo como se estivesse sob vigilância, num quadro em que a gestão do corpo, da aparência e do desejo permanece ligada a normas de respeitabilidade que condicionam o valor social atribuído à atratividade e à apresentação feminina (Hakim, 2012, pp. 27-29, 33). Quando Jean consulta um manual de sexologia e se questiona se deve "learn from Michael" (*SatS*, p. 45), demonstra curiosidade e atribui ao marido autoridade em matéria sexual, como se o saber legítimo lhe pertencesse. A própria dificuldade em nomear "prostitutes", palavra que "sidled into her mind like a vamp through a door" (*SatS*, p. 44), é igualmente significativa. A entrada furtiva do termo no pensamento indica que o conceito não pertence ao vocabulário que Jean pode usar abertamente, surgindo como algo que ameaça a posição de respeitabilidade que procura manter. A comparação com a figura da vamp - mulher sedutora e moralmente ameaçadora - associa o desejo feminino a perigo e reforça essa conotação. A hesitação indica que certas palavras e imagens

associadas ao desejo circulam mais livremente no discurso masculino do que no feminino. Fine (1988, pp. 30-34, 40-42) descreve situações em que o desejo feminino surge subordinado a discursos de risco, proteção, vitimização ou moralidade, raramente reconhecido como expressão autónoma da subjetividade feminina. Em Jean, essa limitação prolonga-se na vida conjugal. Quando repete que “Men went to prostitutes to rid themselves of their animal desires, then later they married wives” (*SatS*, p. 44), reproduz um enredo cultural já disponível. Esta formulação surge como hipótese interiorizada de que “that was what happened, wasn’t it?” (*SatS*, p. 45) e revela que a norma é assimilada antes de ser criticamente examinada. No romance, essa divisão adquire também uma dimensão espacial. A associação de “unpleasant things to do with sex” a Londres (*SatS*, p. 44) sugere que determinados comportamentos são remetidos para espaços separados da vida doméstica. Segundo Hubbard (2011, pp. 63-64, 73-75, 89), os discursos associados ao espaço doméstico tendem a apresentar a casa como lugar de sexualidade legítima, privada e regulada, enquanto práticas ligadas ao comércio sexual surgem associadas a espaços exteriores à família e à intimidade conjugal. O efeito é a preservação do binário esposa/prostituta, mantendo essa divisão afastada do questionamento feminino. A dificuldade de Jean em perguntar diretamente a Michael sobre o recurso dos homens à prostituição antes do casamento (*SatS*, p. 45) não se reduz a timidez individual. Ao introduzir uma questão capaz de perturbar a harmonia conjugal, Jean arrisca ocupar a posição daquela que interrompe o conforto da relação por nomear uma desigualdade implícita. Em Ahmed (2017, pp. 1-2, 5-6), a explicitação de desigualdades implícitas pode ser recebida como perturbação da harmonia relacional ou como excesso. Jean antecipa esse efeito e opta por não colocar a pergunta, adiando-a porque “this wasn’t the best time” (*SatS*, p. 46) e convertendo a dúvida em silêncio antes de qualquer confronto.

A ideia de que a prostituição pode funcionar como espaço separado das obrigações, convenções e expectativas que regulam a sexualidade não comercial reaparece no romance sob forma ficcional, como pressuposto incorporado na forma como Jean interpreta a relação. Davidson (1995, pp. 6-8) mostra que o cliente compra um ato sexual e a possibilidade de suspender temporariamente as normas, responsabilidades e os códigos que estruturam as relações sexuais não comerciais. Essa ideia organiza a divisão entre desejo masculino e respeitabilidade conjugal,

permitindo que a experiência anterior dos homens seja tratada como exterior ao casamento e, por isso, não sujeita a escrutínio. Em *SatS*, essa crença integra o modo como a relação é vivida, legitimando a experiência de Michael antes do casamento e delimitando, para Jean, o que pode ser legitimamente questionado dentro da relação. O manual de sexologia reforça essa delimitação. A proliferação de termos técnicos com “sex-” e o tom suavizado do discurso (*SatS*, p. 44) mostram que o acesso à linguagem sexual é desigual. A separação entre experiência sexual masculina e vida conjugal condiciona também aquilo que pode ser dito dentro da relação. No romance, essa distribuição opera sem necessidade de imposição explícita, e aquilo que não é dito mantém-se fora de discussão, preservando intactas as fronteiras entre passado masculino e presente conjugal.

Consideradas em conjunto, estas representações (*BSMM*, *M*, *TIO* e *SatS*) mostram que a prostituição funciona sobretudo como espaço a partir do qual os protagonistas masculinos pensam desejo, moralidade e legitimidade sexual. Em diferentes contextos - conversas, transações ou relações conjugais - a perspectiva feminina permanece quase sempre ausente. Barnes mantém essa assimetria ao representar estas relações principalmente através das interpretações, pressupostos e categorias masculinas que procuram dar-lhes sentido.

7. Coragem e Sustentação da Agência

Neste capítulo argumenta-se que, nos romances de Barnes, a coragem feminina não se manifesta como gesto heroico ou confronto aberto, mas como capacidade de sustentar decisões que implicam perdas previsíveis. Na tradição contemporânea da ética das virtudes, reformulada por MacIntyre (2007), as virtudes são entendidas como qualidades adquiridas que permitem aos sujeitos agir de acordo com critérios de excelência próprios de práticas sociais concretas (pp. 187-191). Esses critérios distinguem-se de bens externos, como prestígio, dinheiro ou estatuto, por dependerem da forma como o sujeito participa nessas práticas (pp. 188-191). A coragem é, neste enquadramento, associada à disposição para assumir risco, dano ou perda em nome de pessoas, comunidades, causas ou compromissos valorizados (pp. 192-193), podendo essa disposição dificultar a obtenção de bens externos (p. 196). Nos romances analisados, a coragem feminina surge associada à decisão de manter escolhas que implicam perdas identificáveis, em contextos marcados por perdas de estabilidade afetiva, proteção, reconhecimento social ou pertença. As perdas traduzem-se em isolamento, fragilização de vínculos ou exposição ao julgamento social, tornando a decisão difícil de sustentar ao longo do tempo. Essa dimensão aproxima-se da relação que MacIntyre (2007, pp. 205-206, 217-219) estabelece entre virtude, continuidade das escolhas e coerência da trajetória individual ao longo do tempo. Esta perspectiva aproxima-se da análise de Fakhoury (2021, pp. 404-410) sobre formas discretas de resistência quotidiana através das quais os sujeitos limitam, contornam ou redefinem expectativas sociais dentro das estruturas que continuam a condicioná-los. Neste contexto, a ação desenvolve-se dentro de relações de força que continuam a condicionar os sujeitos, embora permita alterar parcialmente a posição que estes ocupam face a elas. Pode igualmente ser relacionada com a reflexão de Medina (2013, pp. 57-64, 70-79, 91-96, 109-115) sobre limitações dos horizontes interpretativos dominantes, hierarquias diferenciais de credibilidade e autoridade, e formas de silenciamento que dificultam o reconhecimento de perspectivas alternativas. Nesses casos, o custo da intervenção não se limita ao conteúdo proferido, estendendo-se também à posição social e credibilidade atribuída ao sujeito que intervém. A coragem, neste sentido, surge ligada à capacidade de manter uma posição crítica mesmo quando a contestação ou a desvalorização são previsíveis e têm impacto direto na inserção social do sujeito.

A coragem não se confunde com agência. A agência designa a capacidade de agir e de redefinir os termos das relações em que o sujeito vive e atua. A coragem, diz respeito à persistência dessa ação quando ela envolve risco, isolamento, perda de proteção ou confronto. Não se trata apenas de iniciar uma mudança, envolve também a capacidade de a sustentar quando as suas consequências se tornam concretas. Esta distinção é central para a leitura de Jean (*SatS*) e Elizabeth (*EF*). Ambas constroem formas de autonomia em contextos marcados por papéis de gênero rígidos, mas essa autonomia manifesta-se sobretudo na forma como assumem os efeitos das decisões que tomam. No caso de Jean, escolhas como abandonar o casamento estando grávida, organizar a maternidade fora do modelo conjugal ou recusar a tutela masculina implicam perdas previsíveis e uma reconfiguração profunda das relações que estruturavam a sua vida. Em Elizabeth, a dissociação entre identidade feminina e maternidade, a disciplina intelectual e a gestão controlada da própria exposição pública configuram uma forma de controlo da própria vida que prescinde de validação externa. Em ambas, a decisão de controlar o fim da vida representa a continuidade de um mesmo princípio: não delegar nos outros a definição dos termos fundamentais da própria existência. Lidas em paralelo, essas trajetórias permitem precisar o modo como a coragem se manifesta em configurações distintas. Em Jean, através de decisões que transformam diretamente a organização da vida conjugal e familiar. Em Elizabeth, pela coerência prolongada de critérios que não se moldam à busca de reconhecimento ou aprovação. Em ambos os casos, a liberdade que o romance lhes atribui mantém-se dependente de constrangimentos sociais, sem impedir que as personagens ajam segundo critérios próprios, mesmo quando tal implica isolamento, incompreensão ou conflito.

Se a coragem implica manter uma decisão apesar do custo, a agência manifesta-se nas transformações concretas que essas decisões produzem nas relações em que Jean se insere. *SatS* por associar a coragem ao risco físico e ao heroísmo masculino, para depois mostrar que, no caso de Jean, escolhas difíceis de sustentar não a afastam completamente das relações que organizavam a sua vida, embora alterem profundamente a forma como passa a viver dentro delas. Na sua aprendizagem, a personagem reconhece que “Courage - well, Courage was going up in aeroplanes” (*SatS*, p. 23), expressão que condensa a visão convencional da coragem como façanha pública e masculina. É a partir desse horizonte que ganha

relevo o contraste com o piloto Prosser, cuja audácia depende da velocidade e da exposição ao perigo. Esse modelo torna-se, para Jean, uma grelha interpretativa das diferenças de gênero, quando observa que “Men’s courage lay in going out and nearly getting killed... Women’s courage... lay in endurance” (*SatS*, p. 80). A distinção associa a iniciativa e a ação ao masculino, reservando ao feminino a resistência e o suporte - um modo de coragem vinculado à continuidade e à permanência. A trajetória de Jean funciona, assim, como um contraponto progressivo, revelando que a coragem não se esgota no modelo heroico associado ao risco físico. A decisão de terminar o casamento estando grávida, criar o filho fora do modelo conjugal e rejeitar tutela masculina constitui uma reação às condições sociais que delimitam as possibilidades disponíveis para a personagem. O romance sublinha os custos dessas escolhas, sem as apresentar como libertação plena ou gesto de afirmação moral. Esse entendimento da coragem como sustentar uma decisão ganha expressão direta na voz coletiva da aldeia: “Running away, people said, showed a lack of courage. Jean wondered if the opposite might be the case” (*SatS*, p. 82). O juízo coletivo reduz a decisão de Jean a um gesto de fuga, mas o romance associa a dificuldade dessa escolha a uma forma de coragem ligada à persistência e à capacidade de suportar as suas consequências.

Desde o início, figuras masculinas procuram delimitar o horizonte de possibilidades apresentado a Jean como seguro ou desejável. Essa lógica surge de forma emblemática num episódio de infância: “Jean was not allowed to speak” (*SatS*, p. 14), enquanto “He, on the other hand, was permitted to talk” (*SatS*, p. 14). A assimetria estende-se ao campo do conhecimento. O tio Leslie comunica em código, e Jean aprende que “when she grew up, someone would explain the code to her” (*SatS*, p. 14), sentindo-se “happy not knowing” (*SatS*, p. 14). A naturalização dessa exclusão reaparece, mais tarde, no manual de sexologia, que representa a versão institucional dessa pedagogia. O saber sexual é apresentado como externo à mulher, mediado por especialistas ou pelo marido, e não como parte legítima da sua experiência. A hesitação de Jean entre aprender com Michael ou confiar na própria leitura torna-se, por isso, um momento decisivo, pois questiona quem detém autoridade epistêmica dentro do casamento. Quando deixa de aceitar que outros definam o que deve saber, desejar ou tolerar, Jean questiona uma organização da autoridade em que determinadas experiências e perspectivas femininas permanecem diminuídas ou sem plena legitimidade (Medina, 2013, pp. 57-64, 70-79). Essa

transformação torna-se visível quando abandona a casa aos sete meses de gravidez. O romance reconhece a ambivalência do ato e incorpora-a na voz coletiva da aldeia, através da sucessão de máximas que sancionam quem parte: “Stick it out; rough with the smooth; devil you know...” (*SatS*, p. 81). Jean compreende esse código moral e decide agir apesar dele. Prepara a saída, antecipa o que a aldeia dirá, escolhe o momento da partida e, pressentindo o medo do marido, “did nothing to allay it; instead, she used it” (*SatS*, p. 79). A decisão deve ser avaliada em função das alternativas concretas disponíveis e dos custos reais que recaem sobre relações familiares, sociais e materiais, sobretudo quando a autonomia não corresponde a um ideal de independência plena (Khader, 2018, pp. 68-75). Em vez de seguir o que é esperado, Jean decide quando sair, como sair e com que recursos o fazer.

O momento de viragem na vida de Jean é particularmente revelador porque o romance evita o registo heroico. Quando Jean anuncia que vai ter o bebé e deixar Michael, a narração sublinha a ausência de encenação: “She had not intended to say anything like this at all; but somehow the words, spoken out of instinct and with no conscious courage, failed to surprise her” (*SatS*, p. 77). A repetição desse efeito (*SatS*, p. 78) indica que a coragem surge como uma resolução dramática, mas como consolidação gradual de uma decisão. A dificuldade em formular o que gostaria de dizer (*SatS*, p. 78) mantém presente o peso do decoro e da reputação, sem transformar Jean num sujeito totalmente ‘liberto’ dessas pressões. O romance mostra um passado de concordância automática (“She agreed... She agreed, she agreed” [*SatS*, p. 67]) e, mais tarde, tentativas ainda imperfeitas de agir de forma diferente: “Deliberately, she behaved against her character... She did not particularly enjoy this phase of dishonesty... she was not yet brave enough to be completely honest” (*SatS*, p. 80). A passagem descreve uma mudança gradual, em que Jean começa a contrariar hábitos anteriores sem ainda os substituir por uma posição estável. A coragem de Jean constrói-se no tempo, por ensaio, desconforto e correção. O humor com que responde ao paternalismo de Michael, a forma como reorganiza a maternidade e a relação que estabelece com Rachel mostram uma redefinição progressiva do que permite ou restringe em cada situação. Essas expectativas continuam a condicionar o comportamento atribuído a Jean, mas deixam de ser seguidas automaticamente e passam a ser avaliadas caso a caso, aceitando algumas

e rejeitando outras, num processo em que o que parece natural ou apropriado deixa de funcionar como referência automática de conduta (Haslanger, 2012, pp. 38-43).

O romance acrescenta a ideia de que a coragem não é perene, podendo esgotar-se: “Perhaps [Jean had] run out of her stock of courage” (*SatS*, p. 132). A passagem introduz a ideia de desgaste, associando a coragem à capacidade de sustentar decisões ao longo do tempo. O envelhecimento torna este aspeto mais claro. Quando Jean admite que “You grew old first not in your own eyes, but in other people’s eyes” (*SatS*, p. 142), a mudança deixa de ser apenas corporal e passa a depender do modo como os outros definem o comportamento considerado adequado em cada fase da vida. Jean pode ainda sentir-se capaz, mas começa a ser tratada como alguém que deve abrandar ou retirar-se. Continuar a agir “[when] other people didn’t expect you to” (*SatS*, p. 142) implica manter uma linha de ação apesar da redução de expectativas e reconhecimento, e a coragem, mais do que depender de gestos visíveis ou de risco físico, consiste na persistência quotidiana perante formas discretas de desvalorização e afastamento. Essa orientação prolonga-se no modo como Jean enfrenta a morte. O romance introduz o tema em enunciados contidos e firmes, na resposta de Jean ao filho: “Is death absolute?” - “Yes, dear.” (*SatS*, p. 186). Mais adiante, a própria Jean distingue entre enfrentar a morte e gerir o efeito dessa situação nos outros: “Perhaps courage in the face of death was only part of it; perhaps faking courage for those who loved you was the greater, higher courage” (*SatS*, p. 193). A distinção redefine o modo como a coragem é entendida, que agora deixa de se centrar no confronto com a morte, abrangendo igualmente a relação com os outros forma como essa experiência é vivida em relação aos outros. Carel (2016, pp. 150-156, 168-179) permite ler esta questão ao mostrar que a morte não constitui apenas um acontecimento final, surgindo como limite que estrutura a experiência do tempo, das possibilidades e da própria vida. A autora associa a doença à consciência da finitude e defende ainda que a experiência da doença e da morte pode ser pensada de modo relacional, sem a reduzir ao isolamento do sujeito. Em *SatS*, enfrentar a morte implica também gerir o efeito dessa situação nos vínculos próximos, prolongando até ao fim a atenção de Jean à forma como a sua vida é vivida perante aqueles que a rodeiam.

A possibilidade de refletir sobre o tipo de vida que se valoriza e de orientar a ação em função desse juízo depende também das condições em que essa decisão é

tomada. A agência não resulta apenas de deliberação individual, mas da possibilidade de viver sem subordinação ou desvalorização. Nussbaum (2011) defende que a autonomia exige condições mínimas que permitam ao sujeito definir e prosseguir os seus próprios fins, em vez de apenas escolher entre opções condicionadas por desigualdade estrutural (pp. 18-21, 24-26, 32-35). Jean não dispõe de condições que garantam plenamente essa autonomia, mas continua a decidir por si em aspetos que definem a sua vida, ao invés de aceitar que esses termos sejam determinados por outros. A afirmação tardia de que “Her ambitions were no longer specifically for happiness... but for something more general: the continuing certainty of things. She needed to know that she would carry on being herself” (*SatS*, p. 130) revela essa preocupação com continuidade e com a possibilidade de reconhecer a própria vida como sequência dotada de unidade (Cavarero, 2000, pp. 32-40). O romance acompanha esta construção sem recorrer a uma rutura dramática. Quando Jean enumera as suas “Seven private wonders of life”, culminando em “(7) Dying. Yes... It may not be a high point, but it is a culmination” (*SatS*, p. 182), o que está em causa não é uma tese abstrata, mas a tentativa de organizar a própria vida em momentos organizados como partes de um mesmo percurso. A morte surge integrada nessa sequência como parte de um percurso que ela própria reconhece e ordena.

Em Jean, a reavaliação das prioridades morais manifesta-se tanto nas decisões práticas como na atenção atribuída a determinadas perguntas. A referência às “real questions” (*SatS*, p. 153) sugere que nem todas são reconhecidas como válidas no seu meio, não pela sua natureza, mas pela ausência de resposta e legitimação. A coragem deixa assim de se concentrar num gesto isolado e passa a consistir na persistência dessas interrogações, mesmo sem validação externa. O romance sugere que crescer não implica resolver as dúvidas, mas continuar a reconhecer a sua importância, num processo em que o sujeito continua a agir orientado por valores que ainda está a aprender a reconhecer plenamente (Callard, 2018, pp. 136-140). Essa posição tem consequências concretas, e Jean reconhece que “It had not been an adventurous life; it had been an ordinary life, though more solitary than not” (*SatS*, p. 182). A partir da leitura que Kirkpatrick (2019, pp. 20, 130, 277) faz de Beauvoir, a ação ética surge como prática desenvolvida no interior de constrangimentos e ambiguidades, perspectiva que o romance associa às decisões e renúncias de Jean. A liberdade prática raramente coincide com independência

absoluta, devendo antes ser entendida como capacidade de orientação dentro de circunstâncias que não escolhemos e que, ainda assim, delimitam o campo da ação. Jean constrói o seu percurso dentro dessas condições e assume as consequências das decisões que toma, mesmo quando isso conduz a isolamento ou incompreensão. O fecho do romance condensa esse entendimento numa afirmação aparentemente simples: “life is serious” (*SatS*, p. 194). A frase não dramatiza nem moraliza, e enuncia uma conclusão construída ao longo de décadas de decisões, erros, ajustamentos e renúncias. É nesse reconhecimento - persistente, cumulativo e raramente espetacular - que o romance situa a coragem de Jean.

Se, em Jean, a coragem se torna legível sobretudo no momento em que altera decisivamente a sua vida conjugal e familiar, em Elizabeth ela não se concentra num momento único de rutura. O que está em causa não é o início de uma mudança, mas a continuidade de um modo de vida que não se ajusta aos critérios que orientam a leitura social do que conta como conduta adequada, exigindo a manutenção de critérios próprios mesmo quando isso conduz a menor reconhecimento, isolamento ou avaliação negativa. O romance apresenta essa posição como forma consistente de atuação. Desde a primeira aula, Elizabeth estabelece as condições da relação pedagógica, visíveis na fórmula de “rigorous fun” (*EF*, p. 10) e na exigência de “rigour from you in return” (*EF*, p. 10), já analisadas em 2.2, e que neste subcapítulo interessam sobretudo pelos efeitos que produzem. A sua presença não procura tornar-se acessível ou facilmente legível, e é precisamente essa escolha que desencadeia reações ambivalentes. Os “whispers and guffaws” (*EF*, p. 21) resultam também da dificuldade dos alunos em atribuir a Elizabeth segundo formas convencionais de identificação e proximidade. A personagem não procura tornar-se mais facilmente ‘aceitável’, nem altera os próprios critérios de atuação para reduzir a incompreensão que suscita. A coragem delineia-se nessa persistência, mais do que num gesto isolado de oposição.

A gestão da exposição pública torna mais claras as consequências das escolhas de Elizabeth. A condição de que a sua conferência não seja gravada (*EF*, p. 122), enquanto delimitação da circulação da palavra, ganha aqui um alcance distinto. Ao definir as condições da sua participação, Elizabeth limita deliberadamente a projeção pública das suas ações e do seu discurso. O episódio designado como *The Shaming* (*EF*, p. 126) marca o momento em que a forma de autoridade intelectual

construída por Elizabeth deixa de encontrar condições de sustentação no espaço institucional em que circula. Durante muito tempo, mulheres em posições de visibilidade intelectual enfrentaram condições em que a sua fala não foi plenamente reconhecida como válida ou inteligível, sendo recebida através de critérios que diminuem a credibilidade de determinados sujeitos em função da posição social que ocupam (Fricker, 2007, pp. 17-29). Como mostra Dotson (2011, pp. 237-238, 241-243), o silenciamento pode ocorrer mesmo quando alguém intervém, sempre que os ouvintes não reconhecem essa intervenção como contribuição legítima nem o sujeito como interlocutor credível. Neste quadro, a fala feminina tende a surgir num campo em que a sua autoridade já se encontra fragilizada por formas de validação historicamente estruturadas por critérios masculinos de autoridade (MacKinnon, 1987, pp. 49-50, 56). O subsequente afastamento de Elizabeth e a constatação de que “She certainly never gave another lecture, and published nothing [...] thereafter” (*EF*, p. 125) expõem o que Morley (2013, pp. 117-123) identifica como precariedade estrutural da autoridade feminina no ensino superior, sujeita a formas persistentes de desvalorização e deslegitimação. O romance sugere que a independência com que Elizabeth se apresenta acaba por se tornar incompatível com o espaço institucional em que trabalha. Assim, a redução da sua presença e o facto de que “she was less in the world. but she was not shamed” (*EF*, p. 126) não conduzem a qualquer tentativa de reposicionamento ou reparação da imagem pública. Este padrão prolonga-se na forma como o romance descreve a sua relação com experiências de perda. A ausência de vitimização, referida pelo narrador como “I never knew anyone with less self-pity than Elizabeth Finch” (*EF*, p. 25), demonstra que desilusões afetivas, solidão, rutura de relações e humilhação pública, apesar de mencionadas, não reorganizam a forma como Elizabeth se apresenta nem funcionam como justificação para as suas escolhas. A valorização da resistência individual pode implicar a responsabilização do sujeito pelas condições em que vive, tratando a capacidade de suportar adversidade como critério de valor moral. O romance evita essa conversão e não apresenta essas experiências como percurso de superação nem como fonte de legitimação.

A decisão sobre o fim de vida, a ausência de despedida, de encenação final ou de mensagem conclusiva (*EF*, p. 45) prolongam um modo de existência que nunca se organizou em função da legibilidade pública ou da necessidade de fecho narrativo. Decisões sobre a forma de morrer podem ser entendidas em continuidade com uma

conceção mais ampla da própria vida, sobretudo quando não surgem apenas como resposta imediata ao momento final, mas como parte de uma forma antecipada de determinar como esse fim deve ocorrer (Battin, 2005, pp. 326-328). Essa possibilidade depende também de condições sociais, legais e institucionais que permitem que uma escolha produza efeitos concretos, uma vez que a autonomia se exerce sempre em contextos de vulnerabilidade e dependência relacional (Mackenzie et al., 2014, pp. 16-17). Em Elizabeth, essa continuidade não se traduz numa adaptação da decisão a expectativas externas. A formalização administrativa (*EF*, p. 48) torna-a exequível sem alterar os critérios que a orientam, mesmo quando isso implica afastamento, leitura negativa ou ausência de resposta. Essa posição implica também uma forma particular de relação com os outros. A opção de não querer transformar a própria vida em narrativa partilhável expressa em “she’d give you the conclusion but not the narrative” (*EF*, p. 144) recusa transformar a experiência em algo plenamente inteligível para os outros, resistindo à sua redução a formas estáveis de compreensão. Neste ponto, torna-se relevante a noção de opacidade proposta por Glissant (1997, pp. 189-194), entendida sobretudo como resistência à redução da singularidade a categorias externas de compreensão. Elizabeth é exposta a interpretações que a reduzem a frieza, distância ou inacessibilidade, mas o romance não corrige essas leituras nem as substitui por versões mais favoráveis, apresentando-as antes como efeitos consistentes com uma posição que não se ajusta ao que os outros esperam compreender.

A trajetória de Elizabeth evidencia o paradoxo associado à autoridade feminina no meio acadêmico. É admirada pelos alunos (*EF*, p. 129), mas isolada por colegas que leem independência como ameaça. O ensino superior foi historicamente construído como espaço que privilegia formas de conhecimento associadas à racionalidade e à objetividade acadêmica concebidas a partir de referenciais masculinizados (Leathwood e Read, 2021 pp. 208-209), ao mesmo tempo que associa às mulheres maior disponibilidade para trabalho relacional e afetivo (El-Alayli et al., 2018, pp. 136-140). Elizabeth preserva uma relação pouco assente na proximidade como forma de legitimar a sua autoridade perante os alunos. Através desse modo de atuação, aceita que a sua posição seja lida de forma negativa, mostrando que a agência implica também prescindir de formas de reconhecimento disponíveis. Torna-se assim possível pensar a coragem fora do modelo do gesto

excepcional. Não há momento de viragem que reorganize a sua vida, nem episódio que funcione como ponto culminante. A obra acompanha um modo de atuação que não é ajustado para obter reconhecimento, proximidade ou inteligibilidade, e a coragem da personagem define-se pela manutenção dessa linha, mesmo quando dela decorrem efeitos concretos como menor visibilidade, leituras negativas ou afastamento. É nesse ponto que a coragem se articula com a agência, visível também na continuidade dessa orientação quando o contexto não a confirma nem a valoriza.

Conclusão

Nos romances analisados, Julian Barnes apresenta personagens femininas que intervêm diretamente nas relações afetivas, conjugais e familiares, mesmo quando a narrativa permanece centrada em protagonistas masculinos. Marion (*M*) confronta Chris com questões de fidelidade e desgaste conjugal; Veronica (*SE*) regula continuamente os limites da relação com Tony; Gillian (*TIO*) resiste à rivalidade masculina que procura converter a sua sexualidade em objeto de disputa; Jean (*SatS*) constrói gradualmente uma vida independente fora do casamento; e Elizabeth (*EF*) afasta-se de modelos de feminilidade assentes na permanente entrega emocional e na procura de aprovação social. Em conjunto, estas personagens mostram que a autonomia feminina na obra de Barnes raramente assume a forma de emancipação absoluta, desenvolvendo-se sobretudo através de formas de agência e empoderamento no interior das relações afetivas, conjugais e familiares.

O capítulo dedicado à agência e ao empoderamento mostrou que as figuras femininas analisadas modificam relações afetivas e conjugais sem recorrer necessariamente ao confronto direto. Em *M*, Marion recusa aceitar o silêncio irónico de Chris como resposta suficiente para os problemas do casamento, insistindo em discutir fidelidade, desgaste conjugal e responsabilidade emocional. Também Annick impede que Chris determine sozinho o significado da relação, preservando zonas de ambiguidade e aspetos da sua vida privada que ele nunca consegue esclarecer completamente. A dificuldade persistente de Chris em obter uma versão definitiva da relação impede-o de ocupar uma posição estável de autoridade narrativa sobre a experiência partilhada. Veronica (*SE*) rejeita colaborar na tentativa de Tony reconstruir o passado de forma favorável à imagem que criou de si próprio, controlando aquilo que revela, aquilo que omite e aquilo que mantém inacessível, impedindo-o de transformar a relação numa narrativa estável e conciliadora. Ao limitar continuamente o acesso de Tony ao passado, Veronica mantém capacidade de intervenção sobre o significado atribuído à relação mesmo muitos anos após o seu fim. Já Margaret (*SE*), ex-mulher de Tony, continua a influenciar a forma como ele organiza o quotidiano, mesmo após o divórcio. Tanto em *EF* como em *BSMM*, a autonomia feminina relaciona-se com o afastamento relativamente a modelos de vida centrados na dependência afetiva. Elizabeth preserva distância intelectual e não define as suas

decisões em função das exigências emocionais dos outros, enquanto Ann mantém interesses, rotinas e prioridades que não dependem inteiramente da relação com Graham. A trajetória de Gillian (*TIO*) mostra que a autonomia feminina permanece condicionada por relações organizadas em torno da rivalidade masculina, mesmo quando a personagem resiste a ser reduzida a objeto dessa disputa. Essa rivalidade limita as possibilidades de ação de Gillian, sem eliminar totalmente a sua capacidade de interferir na forma como os protagonistas masculinos interpretam a relação. Jean, por sua vez, conquista independência de forma gradual após o divórcio, adaptando-se à vida depois da dissolução do casamento e à criação do filho sem dependência do marido. Em *BSMM*, o conflito pós-divórcio prolonga-se através da disputa pela autoridade emocional sobre a filha, quando Barbara contesta a versão que Graham constrói sobre a separação e influencia a forma como Alice vê o pai. O romance mostra que o divórcio não elimina necessariamente os conflitos nem a influência recíproca entre as personagens, que persistem através da memória, da parentalidade e da disputa interpretativa.

A análise da maternidade demonstrou que, nos romances de Barnes, a autoridade materna raramente depende de poder formal ou oposição direta. Em *M* e *SatS*, essa influência associa-se à manutenção da estabilidade doméstica. A mãe de Chris intervém constantemente na vida familiar, encerrando discussões, conduzindo conversas e evitando que os conflitos se prolonguem indefinidamente. Em *SatS*, a mãe de Jean desempenha função semelhante ao supervisionar comportamentos e acompanhar de perto os dramas familiares. Em ambos os romances, Barnes sugere que a estabilidade familiar depende frequentemente de trabalho contínuo realizado pelas figuras maternas, ainda que esse contributo raramente adquira visibilidade como forma efetiva de autoridade. Em *BSMM* e *SE*, a maternidade assume contornos mais ambivalentes. Barbara utiliza a relação com a filha para prolongar o conflito após o divórcio, condicionando a forma como Alice interpreta a nova companheira do pai e atribui responsabilidades pela separação dos pais. Sarah Ford, mãe de Veronica, exerce influência sobretudo através de comentários breves e intervenções indiretas que orientam a forma como Tony interpreta Veronica e a dinâmica familiar. Mme Wyatt, em *TIO*, representa uma figura materna marcada pela escuta e pela contenção. Em vez de responder à crise conjugal de Gillian através de condenação moral imediata, procura criar um espaço em que a filha possa avaliar a situação e

decidir por si. A autoridade materna manifesta-se aqui na capacidade de enquadrar decisões sem necessidade de impor diretamente uma solução. Joanna (*EF*), por outro lado, distancia-se mais claramente de modelos tradicionais ligados à maternidade ao reorganizar a vida familiar em função da carreira profissional. A reação ressentida do marido/narrador perante essa decisão mostra como a autonomia materna continua facilmente a ser reinterpretada como egoísmo ou falha afetiva. O romance evidencia, deste modo, a persistência de critérios que associam maternidade feminina a disponibilidade emocional permanente e prioridade doméstica. Mesmo sem ocupar posições formais de autoridade, estas figuras maternas condicionam decisões, equilíbrios emocionais e dinâmicas familiares através da proximidade contínua e da gestão da vida doméstica. Barnes afasta-se, deste modo, de representações simplificadas da maternidade como cuidado puramente abnegado e apresenta-a antes como prática relacional atravessada por influência, negociação e, por vezes, conflito.

No capítulo dedicado ao corpo, a aparência física ocupa um lugar central na forma como as personagens femininas são descritas e avaliadas nos romances de Barnes. Em *M* e *BSMM*, esta dinâmica é particularmente visível. Chris descreve Marion a partir de uma feminilidade que se afasta parcialmente de modelos mais convencionais de apresentação feminina, enquanto Annick se distingue pela intensidade dos gestos, da expressão corporal e das reações emocionais, fazendo com que Chris oscile continuamente entre atração e desconforto perante a personagem. O mesmo romance mostra ainda como Toni interpreta Janet através da ideia de “Soul and Suffering”, associando o sofrimento feminino a profundidade emocional e autenticidade, numa perspetiva masculina que transforma o sofrimento da personagem em critério de compreensão da sua feminilidade. Do mesmo modo, em *BSMM*, Graham interpreta vestuário, emoções e processos corporais de Ann e Barbara como sinais diretamente legíveis da sua situação emocional, convertendo o corpo feminino num espaço contínuo de observação, interpretação e julgamento. A confiança de Graham nessa capacidade de decifração reduz a distância entre observação e controlo, levando-o a tratar suspeitas e interpretações pessoais como conhecimento legítimo sobre as personagens femininas. Contudo, estas personagens não são inteiramente reduzidas a essas leituras. Ann controla cuidadosamente aquilo que expõe do próprio corpo, enquanto Barbara utiliza emoções, sofrimento e até a

menstruação para produzir culpa e influenciar Graham. O corpo feminino surge simultaneamente como objeto de observação e meio de influência sobre os outros. Mme Wyatt (*TIO*) distingue-se pela elegância contida, pela formalidade e pelo cuidado rigoroso da aparência, através dos quais o romance associa feminilidade, respeitabilidade burguesa e autoridade social. Já Gillian privilegia vestuário funcional, ausência de maquilhagem e formas de apresentação ligadas à continuidade do trabalho e da vida diária, em vez de códigos convencionais de valorização estética. O contraste entre ambas revela diferentes formas de legitimidade feminina: uma associada à respeitabilidade social e outra à recusa de centrar a identidade em torno da atratividade visual. Em *EF*, Elizabeth afasta-se de formas de feminilidade centradas na renovação constante da aparência e na valorização da atratividade, mantendo uma apresentação austera e estável que reforça a sua autoridade intelectual. Anna, por sua vez, privilegia uma aparência funcional e despretensiosa, marcada pela repetição de peças simples e pela ausência de ornamentação, fazendo da conversa e da interação intelectual os principais elementos da sua presença nas relações com os outros. Nestes casos, Barnes representa formas de autoridade feminina que prescindem da confirmação visual da feminilidade ou da procura contínua de atratividade. Veronica (*SE*) caracteriza-se por uma presença física marcada pela contenção expressiva e pelo controlo da própria apresentação, afastando-se de modelos de feminilidade associados à delicadeza e à passividade. A dificuldade de Tony em interpretar Veronica de forma estável resulta também dessa contenção, que impede a personagem de ser plenamente assimilada às expectativas masculinas de transparência emocional e disponibilidade afetiva. Jean (*SatS*) e Margaret (*SE*) afastam-se progressivamente da exigência de preservar uma aparência juvenil, permitindo que a passagem do tempo se torne evidente na forma como se apresentam. Ao integrar o envelhecimento na identidade feminina, estas personagens contrariam modelos culturais que associam valor feminino à preservação contínua da juventude e da atratividade física. A gestão da aparência e da exposição do corpo torna-se, assim, uma forma de dificultar leituras masculinas fixas sobre feminilidade, desejo ou disponibilidade emocional.

Barnes representa as relações íntimas como espaço de conflito e negociação em torno da autoridade, da iniciativa e das condições em que o contacto sexual ocorre. Em diálogo com abordagens que recusam compreender o consentimento

como decisão isolada e abstrata, enfatizando antes o contexto relacional e social em que ocorre (Beres, 2014; Gavey, 2005), a sexualidade surge ligada ao prazer, ao desejo, e também a relações de poder e diferentes formas de autoridade dentro da relação. Ann (*BSMM*) recusa transformar o passado sexual numa área totalmente acessível a Graham, evita responder plenamente às perguntas do marido, e responde por vezes de forma ambígua de modo a preservar aspetos da sua vida íntima anteriores ao casamento. Essa reserva impede Graham de estabilizar completamente uma narrativa sobre a relação e torna impossível obter a transparência absoluta que procura. O romance mostra, assim, como a exigência masculina de transparência sexual pode funcionar como tentativa de controlo interpretativo sobre a parceira e sobre o passado da relação. Gillian (*TIO*) também resiste à tentativa de Stuart e Oliver converterem a sua sexualidade numa disputa de validação masculina. Ambos procuram utilizar a relação com Gillian para afirmar a própria posição perante o 'rival', mas ela evita expor totalmente os seus sentimentos e recusa deixar que Stuart e Oliver definam inteiramente o significado das suas escolhas afetivas e sexuais. A sexualidade feminina torna-se, deste modo, objeto de competição simbólica entre os homens, mesmo quando a personagem procura preservar margem de decisão sobre a própria vida íntima. Em *SatS*, Jean vive inicialmente a sexualidade dentro de um casamento marcado por normas tradicionais sobre o papel da esposa e por formas mínimas de consentimento. Progressivamente, porém, começa a restringir a influência do marido sobre a sua vida íntima e sobre as condições em que o contacto sexual ocorre, desenvolvendo estratégias cautelosas de proteção e autonomia, apesar da pressão masculina que continua a enquadrar a relação sexual como obrigação conjugal. Em *EF* e *M*, a sexualidade torna-se objeto de negociação verbal explícita. Anna recusa tratar o sexo como acontecimento casual sem consequências emocionais ou éticas, enquanto Marion insiste repetidamente em discutir fidelidade, desgaste conjugal e desejo extraconjugal, recusando deixar essas questões fora da conversa entre o casal. Nestes romances, a verbalização da intimidade surge como forma de disputar autoridade sobre o significado da relação e sobre os limites do compromisso afetivo. Rachel, em *SatS*, representa a forma mais explicitamente confrontacional de agência sexual no *corpus*. A personagem critica discursos que tratam o lesbianismo como reação aos homens, fase passageira ou consequência de frustração afetiva. Ao contrário de Jean, cuja autonomia se desenvolve de forma mais gradual e silenciosa, Rachel afirma diretamente a legitimidade do desejo entre

mulheres e reage com raiva à desvalorização da experiência feminina. A personagem introduz, assim, uma crítica aberta aos discursos que subordinam a sexualidade feminina a categorias produzidas a partir da perspectiva masculina. Em *SE* e *M*, a sexualidade aparece também ligada à condução concreta das práticas íntimas. Em *SE*, a insistência de Veronica em interromper ou redefinir o contacto íntimo impede Tony de assumir a progressão sexual como automática ou garantida. Annick, por sua vez, assume frequentemente iniciativa durante os encontros sexuais com Chris, conduzindo o contacto físico e corrigindo inseguranças ou hesitações do parceiro. Em ambos os casos, Barnes representa personagens femininas que intervêm diretamente nas condições e na dinâmica da intimidade, contrariando modelos de sexualidade assentes na iniciativa exclusivamente masculina.

A representação da prostituição revela que o trabalho sexual surge menos a partir da experiência das mulheres envolvidas do que como espaço através do qual personagens masculinas organizam desejo, moralidade e legitimidade sexual. Em *BSMM*, a conversa entre Graham e Ann sobre o episódio do almocreve Vidal - que considera o sexo pago 'inocente' desde que exista pagamento e que o ato "please both parties" (*BSMM*, p. 102) - permite a Graham defender a ideia de que a prostituição pode ser moralmente aceitável desde que não exista recusa explícita por parte da prostituta. Quando Ann questiona o significado de "please", coloca uma dúvida importante: a ausência de protesto não permite concluir automaticamente que exista prazer, desejo ou consentimento genuíno. No entanto, a prostituta permanece ausente da conversa. São Graham e Ann que discutem o significado daquele encontro, enquanto a mulher envolvida permanece excluída da interpretação da própria experiência, evidenciando uma distribuição desigual da autoridade interpretativa. Em *M*, a prostituição associa-se à juventude parisiense de Chris e Toni. Os protagonistas observam prostitutas nos cafés, nas ruas e nos bairros noturnos como parte da experiência masculina da cidade. Chris e Toni utilizam referências literárias e ironias intelectuais para falar da prostituição, mas o romance dedica pouca atenção às condições de vida ou pela perspectiva das mulheres observadas. A prostituição surge integrada na formação cultural e sexual masculina, funcionando sobretudo como cenário de experimentação identitária para os protagonistas. Em *T/O*, Barnes aproxima a prostituição da linguagem comercial e do consumo. Stuart descreve as prostitutas através de critérios de fiabilidade, desempenho e

previsibilidade, reduzindo as mulheres a categorias substituíveis. O pedido de Stuart para ser tratado por “*Darling*” (TIO, p. 192) mostra que a transação inclui também uma dimensão emocional simulada. A lógica comercial estende-se, deste modo, para além do ato sexual, abrangendo igualmente formas simuladas de intimidade e afeto. Em *SatS*, a prostituição é retratada fundamentalmente como referência moral que influencia a educação sexual de Jean. A personagem aprende a distinguir entre a esposa respeitável e a mulher sexualmente disponível, associando desejo feminino explícito e curiosidade sexual a vergonha ou desrespeitabilidade. Barnes mostra, assim, como a prostituição funciona também como categoria disciplinadora da sexualidade feminina, delimitando aquilo que pode ser reconhecido como comportamento respeitável. Ao longo destes romances, a prostituição surge sobretudo como espaço em que a subjetividade feminina permanece subordinada às interpretações e necessidades masculinas. O silêncio das mulheres prostituídas torna-se, neste contexto, particularmente significativo. Essas personagens raramente definem diretamente os termos da relação, explicam os próprios motivos ou participam na interpretação do encontro. Ao centrar a representação da prostituição nas perspetivas masculinas sobre desejo, sexualidade e legitimidade, Barnes torna visíveis formas extremas de desigualdade na distribuição da voz e da autoridade narrativa.

Nos romances de Barnes, a coragem liga-se à capacidade de sustentar escolhas difíceis quando elas começam a alterar concretamente a vida das personagens. A autonomia feminina raramente aparece associada a gestos heroicos ou momentos espetaculares de afirmação, mas à persistência perante isolamento, desgaste emocional ou perda de reconhecimento. Em consonância com abordagens que entendem a agência como prática continuada e situada (McNay, 2000) e com conceções de coragem associadas à sustentação de escolhas difíceis ao longo do tempo (MacIntyre, 2007), Barnes afasta-se de modelos heroicos tradicionais e aproxima a coragem feminina da resistência quotidiana. Em *SatS*, Jean constitui o exemplo mais desenvolvido dessa forma de coragem. A decisão de abandonar o marido durante a gravidez e criar o filho fora do modelo familiar convencional expõe a personagem a solidão, insegurança económica e desaprovação social. A narrativa concentra-se sobretudo nas dificuldades que se seguem à rutura de Jean: viver sozinha, persistir nessa escolha e enfrentar normas sociais hostis sem garantias de

reconhecimento ou estabilidade. A coragem de Jean manifesta-se precisamente nessa persistência perante medo, hesitações e vulnerabilidade, tornando a independência da personagem inseparável da capacidade de continuar a agir apesar da fragilidade e da incerteza. Jean confronta-se com a diminuição do reconhecimento social atribuída às mulheres envelhecidas, mantendo ainda assim a autonomia que conquistou fora do casamento. Barnes associa, deste modo, a coragem feminina não apenas à decisão inicial da separação, mas também à capacidade de sustentar uma identidade autónoma em fases da vida marcadas por perda de visibilidade social. Em *EF*, Elizabeth apresenta uma forma diferente de coragem. A personagem recusa ajustar a própria conduta intelectual e pessoal a exigências de simpatia, acessibilidade ou conciliação social. Após a campanha pública de ridicularização e hostilidade mediática desencadeada pela sua conferência sobre Juliano, Elizabeth perde prestígio institucional e presença pública, mas não altera as suas posições para recuperar aceitação ou reconhecimento. Barnes apresenta, assim, uma personagem disposta a suportar isolamento e incompreensão sem converter essa experiência numa narrativa de redenção ou vitimização. A coragem passa, neste caso, pela recusa de transformar o reconhecimento social em condição necessária para preservar autoridade intelectual ou coerência pessoal. Nestes romances, a coragem feminina manifesta-se sobretudo na continuidade de decisões cujos custos persistem ao longo do tempo.

No conjunto do *corpus* analisado, a autonomia feminina exerce-se em relações marcadas por dependência, negociação e desigualdade de poder. No espaço conjugal e afetivo, manifesta-se na redefinição dos equilíbrios íntimos; na maternidade, na influência exercida através do cuidado e da organização familiar; no corpo e na aparência, na resposta aos códigos que regulam atratividade, respeitabilidade e envelhecimento; na sexualidade, nas disputas em torno do consentimento, da iniciativa e da autoridade sobre a intimidade. A prostituição constitui um dos limites mais evidentes do *corpus*, mostrando contextos em que a subjetividade feminina tende a desaparecer sob o olhar e os discursos masculinos. Já a coragem acrescenta à agência a necessidade de continuidade perante isolamento, desgaste emocional ou perda de reconhecimento social. Assim, Barnes representa a agência feminina através de estratégias diversas que oscilam entre confronto direto, negociação silenciosa, influência emocional e resistência quotidiana.

Nos romances, essa autonomia permanece parcial e negociada, exercendo-se dentro de relações afetivas e sociais que continuam a limitar as possibilidades de ação das personagens. Em consonância com McNay (2000; 2016) e Pacherie (2026), a agência feminina surge como prática relacional através da qual as personagens procuram afirmar autonomia e capacidade de decisão.

Bibliografia

Bibliografia Primária

- Barnes, J. (1980). *Metroland*. Vintage International.
- Barnes, J. (1982). *Before She Met Me*. Vintage International.
- Barnes, J. (1986). *Staring at the Sun*. Vintage International.
- Barnes, J. (1991). *Talking it Over*. Vintage International.
- Barnes, J. (2011). *The Sense of an Ending*. Jonathan Cape.
- Barnes, J. (2022). *Elizabeth Finch*. Alfred A. Knopf.

Bibliografia Secundária

- Banner, S. (1986, September 20). Word painter's brush with the future. *The Times*, p. 10.
- Barnes, J. (2000). The art of fiction no. 165. *The Paris Review*, 44(160), 76–104.
- Barry, P. (2002). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory* (2nd ed.). Manchester University Press.
- Bayley, J. (1991, December 5). Getting to know you. *The New York Review of Books*.
<https://www.nybooks.com/articles/1991/12/05/getting-to-know-you/>
- Berlatsky, E. (2009). "Madame Bovary, c'est moi!": Julian Barnes's *Flaubert's Parrot* and sexual "perversion." *Twentieth Century Literature*, 55(2), 175–208.
<http://www.jstor.org/stable/25733406>
- Bradbury, M. (1994). *The modern British novel*. Penguin.
- Brown, R. (1991). Barnes, Julian (Patrick). In L. Henderson (Ed.), *Contemporary novelists* (p. 79). St. James Press.
- Bruckner, D. J. R. (1987, April 12). Planned parenthood and the novel. *The New York Times Book Review*, 92, 3.
- Byers, S. (2022, April 14). Elizabeth Finch by Julian Barnes review – The problem with ambiguity. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2022/apr/14/elizabeth-finch-julian-barnes-review-history-teacher-historian>

- Chalupský, P. (2021). Julian Barnes's *The Only Story*: Within and beyond the author's idiosyncrasies. *American & British Studies Annual*, 14, 9–23.
- Childs, P. (2013). *Contemporary British novelists: Julian Barnes*. Manchester University Press.
- Erickson, P. (1991). *Rewriting Shakespeare, rewriting ourselves*. University of California Press.
- Fuentes, C. (1987, April 12). The enchanting blue yonder. *The New York Times Book Review*, 92, 3, 43.
- Greenwell, B. (1982, April 26). Flashback. *New Statesman*, 103(2665), 18–19.
- Groes, S., & Childs, P. (2011). *Julian Barnes*. Manchester University Press.
- Guignery, V. (2006). *The fiction of Julian Barnes*. Macmillan International Higher Education.
- Guignery, V. (2020). *Julian Barnes from the margins: Exploring the writer's archives*. Bloomsbury.
- Guignery, V., & Roberts, R. (Eds.). (2009). *Conversations with Julian Barnes*. University Press of Mississippi.
- Hamilton, I. (1986, October 23). Real questions. *London Review of Books*, 8(19), 20–21. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v08/n19/ian-hamilton/real-questions>
- Hateley, E. (2001). Erotic triangles in Amis and Barnes: Negotiations of patriarchal power. *Lateral*, 3, 1–7.
- Heidarzadegan, N., & Tüm, Ö. (2019). Deceptive re-narration and self-justifying narrative in Julian Barnes' *The Sense of an Ending*. *Journal of Narrative and Language Studies*, 7(13), 152–161.
- Hitchings, H. (2022, April 9). An inspirational teacher: *Elizabeth Finch*, by Julian Barnes, reviewed. *The Spectator*. <https://www.spectator.co.uk/article/an-inspirational-teacher-elizabeth-finch-by-julian-barnes-reviewed>
- Holmes, F. (2008). *Julian Barnes*. Bloomsbury Publishing.
- Kastor, E. (1987, May 18). Julian Barnes: Big questions – The British novelist, tackling the unknown. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1987/05/18/julian-barnes-big-questions/d68e96c6-b4f2-407c-96e4-e7df9d8d94e5/>
- Levin, B. (1980, April 6). Metroland: Thanks for the memory. *The Sunday Times*, p. 42.

- Magras, M. (2018, April 11). Julian Barnes' *The Only Story* looks at a lifelong love affair. *Houston Chronicle*. <https://www.houstonchronicle.com/local/gray-matters/article/julian-barnes-the-only-story-book-review-12826030.php>
- McInerney, J. (2001, February 25). Interview with Julian Barnes. *The New York Times*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes.html>
- Moseley, M. (1997). *Understanding Julian Barnes*. University of South Carolina Press.
- Nicholl, C. (1991, July 25). Oliver's riffs. *London Review of Books*, 13(14). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v13/n14/charles-nicholl/oliver-s-riffs>
- Özçelik, K. (2023). *The Sense of an Ending*: A postmodern challenge of truth. *World Journal of English Language*, 13(1), 62–67. <https://doi.org/10.5430/wjel.v13n1p62>
- Pateman, M. (2002). *Julian Barnes*. Northcote House.
- Poole, S. (1998, August 30). Books: Why don't we make it all up? *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books-why-don-t-we-make-it-all-up-1175036.html>
- Razzall, K. (2026, January 14). Julian Barnes on his last novel: "I hope it's a good one to go out on". *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/articles/clyngv7l5ygo>
- Scott, J. B. (1990). Parrot as paradigms: Infinite deferral of meaning in *Flaubert's Parrot*. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 21(3), 47–58.
- St. Pierre, R. L. (1982). *The forgeries of jealousy: Shakespeare's cuckoldry* [Doctoral dissertation, University of New Hampshire]. University of New Hampshire Scholars' Repository. <https://scholars.unh.edu/dissertation/1349>
- Stout, M. (1992, November). Chameleon novelist. *The New York Times*, p. 69.
- Summerscale, K. (n.d.). Julian Barnes: Life as he knows it. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3671554/Julian-Barnes-Life-as-he-knows-it.html>
- Tate, A. (2011). An ordinary piece of magic: Religion in the work of Julian Barnes. In P. Childs & S. Groes (Eds.), *Julian Barnes: Contemporary critical perspectives* (pp. 52–63). Continuum.
- Taunton, M. (2011). The flâneur and the freeholder: Paris and the London suburbs in Julian Barnes's *Metroland*. In S. Groes & P. Childs (Eds.), *Julian Barnes: Contemporary critical perspectives* (pp. 13–26). Continuum.

- Todd, R. (1988). Confrontation within convention: On the character of British modernist fiction in Europe and the Americas. In T. D'haen & H. Bertens (Eds.), *Postmodern studies 1* (p. 121). Rodopi.
- Todd, R. (1996). *Consuming fictions: The Booker Prize and fiction in Britain today*. Bloomsbury Academic.
- Wagner, E. (2018, February 3). Julian Barnes's elegant exploration of love and memory. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/1ded5ad1-229c-43cf-b352-0c6100bbf03e>

Teoria Feminista e Crítica

- Acker, J. (1992). From sex roles to gendered institutions. *Contemporary Sociology*, 21(5), 565–569. <https://doi.org/10.2307/2075528>
- Allen, A. (1999). *The power of feminist theory: Domination, resistance, solidarity*. Westview Press.
- Anderson, B., Lundberg, K., & O'Donnell, S. (2024). Embracing the mess in feminist research: Insights from posthumanism. *Qualitative Inquiry*. <https://doi.org/10.1177/10778004241295743>
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. Routledge.
- Beauvoir, S. de. (2011). *The second sex* (C. Borde & S. Malovany-Chevallier, Trans.). Vintage Books.
- Bem, S. L. (1993). *The lenses of gender: Transforming the debate on sexual inequality*. Yale University Press.
- Bird, S. R. (1996). Welcome to the men's club: Homosociality and the maintenance of hegemonic masculinity. *Gender & Society*, 10(2), 120–132. <https://doi.org/10.1177/089124396010002002>
- Boring, A., Ottoboni, K., & Stark, P. B. (2016). Student evaluations of teaching (mostly) do not measure teaching effectiveness. *ScienceOpen Research*. <https://doi.org/10.14293/S2199-1006.1.SOR-EDU.AETBZC.v1>
- Bosman, M., Spronk, R., & Kuipers, G. (2019). Verbalizing sensations: Making sense of embodied sexual experiences. *Qualitative Sociology*, 42(3), 411–430. <https://doi.org/10.1007/s11133-019-09426-y>
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Trans.). Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood.

- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice* (R. Nice, Trans.). Stanford University Press.
<https://doi.org/10.1515/9781503621749>
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic theory: The portable Rosi Braidotti*. Columbia University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. Routledge.
- Butler, J. (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford University Press.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (10th ed.). Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Butler, J. (2015). *Notes toward a performative theory of assembly*. Harvard University Press.
- Cavarero, A. (2000). *Relating narratives: Storytelling and selfhood* (P. A. Kottman, Trans.). Routledge.
- Ceia, C. (1998). *O que é afinal o pós-modernismo?* Edições Século XXI.
- Certeau, M. de. (2011). *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Claridge, L., & Langland, E. (Eds.). (1990). *Out of bounds: Male writers and gender(ed) criticism*. University of Massachusetts Press.
- Collins, P. H. (2000). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Unwin Hyman.
- Connell, R. (2009). *Gender in world perspective* (2nd ed.). Polity Press.
- Cooper, B. (2016). Intersectionality. In L. Disch & M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford handbook of feminist theory* (pp. 39–60). Oxford University Press.
- Crary, J. (2013). *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. Verso.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299.
<https://doi.org/10.2307/1229039>
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- Delphy, C. (1984). *Close to home: A materialist analysis of women's oppression*. Verso.

- Deveaux, M. (1994). Feminism and empowerment: A critical reading of Foucault. *Feminist Studies*, 20(2), 223–247. <https://doi.org/10.2307/3178151>
- Dotson, K. (2011). Tracking epistemic violence, tracking practices of silencing. *Hypatia*, 26(2), 236–257. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01177.x>
- Ellmann, M. (1968). *Thinking about women*. Harcourt, Brace & World.
- Evans, E. (2015). *The politics of third wave feminisms: Neoliberalism, intersectionality, and the state in Britain and the US*. Palgrave Macmillan.
- Felski, R. (1995). *The gender of modernity*. Harvard University Press.
- Felski, R. (2003). *Literature after feminism*. University of Chicago Press.
- Felski, R. (2015). *The limits of critique*. University of Chicago Press.
- Folbre, N. (1994). *Who pays for the kids? Gender and the structures of constraint*. Routledge.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality, Vol. 1: An introduction* (R. Hurley, Trans.). Vintage.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, (25/26), 56–80. <https://doi.org/10.2307/466240>
- Fraser, N. (2013). *Fortunes of feminism: From state-managed capitalism to neoliberal crisis*. Verso.
- Fricker, M. (2007). *Epistemic injustice: Power and the ethics of knowing*. Oxford University Press.
- Friedan, B. (2010). *The feminine mystique* (50th anniversary ed.). W. W. Norton.
- Gardiner, J. K. (Ed.). (2002). *Masculinity studies and feminist theory*. Columbia University Press.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (1979). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press.
- Gillis, S., Howie, G., & Munford, R. (2007). Introduction. In S. Gillis, G. Howie, & R. Munford (Eds.), *Third wave feminism: A critical exploration* (pp. 1–5). Palgrave Macmillan.
- Glover, D., & Kaplan, C. (2009). *Genders* (2nd ed.). Routledge.
- Haslanger, S. (2012). *Resisting reality: Social construction and social critique*. Oxford University Press.
- hooks, b. (1984). *Feminist theory: From margin to center*. South End Press.
- hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. South End Press.

- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory: An introduction*. New York University Press.
- Jackson, S., & Scott, S. (2010). Rehabilitating interactionism for a feminist sociology of sexuality. *Sociology*, 44(5), 811–826. <https://doi.org/10.1177/0038038510375732>
- Khader, S. J. (2018). *Decolonizing universalism: A transnational feminist ethic*. Oxford University Press.
- Kotz, L. (1992). The body you want: An interview with Judith Butler. *Artforum International*, 31(3), 82–89.
- Kruks, S. (2001). *Retrieving experience: Subjectivity and recognition in feminist politics*. Cornell University Press.
- Jaggar, A. M. (1989). Love and knowledge: Emotion in feminist epistemology. *Inquiry*, 32(2), 151–176. <https://doi.org/10.1080/00201748908602185>
- Lakoff, R. (1975). *Language and woman's place*. Harper & Row.
- Langton, R. (1993). Speech acts and unspeakable acts. *Philosophy & Public Affairs*, 22(4), 293–330.
- Lanser, S. S. (1992). *Fictions of authority: Women writers and narrative voice*. Cornell University Press.
- Lerner, G. (1986). *The creation of patriarchy*. Oxford University Press.
- Lorde, A. (1978). Uses of the erotic: The erotic as power. In *Sister outsider: Essays and speeches*. Crossing Press.
- Mackenzie, C., & Stoljar, N. (Eds.). (2000). *Relational autonomy: Feminist perspectives on autonomy, agency, and the social self*. Oxford University Press.
- MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism unmodified: Discourses on life and law*. Harvard University Press.
- MacKinnon, C. A. (1989). *Toward a feminist theory of the state*. Harvard University Press.
- MacNell, L., Driscoll, A., & Hunt, A. N. (2015). What's in a name: Exposing gender bias in student ratings of teaching. *Innovative Higher Education*, 40(4), 291–303. <https://doi.org/10.1007/s10755-014-9313-4>
- Mahmood, S. (2005). *Politics of piety: The Islamic revival and the feminist subject*. Princeton University Press.
- Friederike Mengel, Jan Sauermann, Ulf Zölitz, Gender Bias in Teaching Evaluations, *Journal of the European Economic Association*, Volume 17, Issue 2, April 2019, Pages 535–566, <https://doi.org/10.1093/jea/jvx057>
- Mulvey, L. (1999). Visual pleasure and narrative cinema. In L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism* (pp. 833–844). Oxford University Press.

- Nash, J. C. (2008). Re-thinking intersectionality. *Feminist Review*, 89(1), 1–15.
<https://doi.org/10.1057/fr.2008.4>
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press.
- Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy & Public Affairs*, 24(4), 249–291.
<https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.1995.tb00032.x>
- Nussbaum, M. C. (2000). *Women and human development: The capabilities approach*. Cambridge University Press.
- Nussbaum, M. C. (2011). *Creating capabilities: The human development approach*. Harvard University Press.
- Oakley, A. (1972). *Sex, gender and society*. Temple Smith.
- Okin, S. M. (1989). *Justice, gender, and the family*. Basic Books.
- Ortner, S. B. (1974). Is female to male as nature is to culture? In M. Z. Rosaldo & L. Lamphere (Eds.), *Woman, culture, and society* (pp. 67–88). Stanford University Press.
- Rooney, E. (2006). The literary politics of feminist theory. In E. Rooney (Ed.), *The Cambridge companion to feminist literary theory* (pp. 73–96). Cambridge University Press.
- Rottenberg, C. (2014). The rise of neoliberal feminism. *Cultural Studies*, 28(3), 418–437.
<https://doi.org/10.1080/09502386.2013.857361>
- Rubin, G. (1984). Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality. In R. Parker & P. Aggleton (Eds.), *Culture, society and sexuality: A reader* (pp. 143–178). Routledge.
- Sakaluk, J. K., Todd, L. M., Milhausen, R., & Lachowsky, N. J. (2013). Dominant heterosexual sexual scripts in emerging adulthood: Conceptualization and measurement. *The Journal of Sex Research*, 51(5), 516–531.
<https://doi.org/10.1080/00224499.2012.745473>
- Satz, D. (2010). *Why some things should not be for sale: The moral limits of markets*. Oxford University Press.
- Sedgwick, E. K. (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Showalter, E. (1977). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.
- Showalter, E. (1985). *The new feminist criticism: Essays on women, literature, and theory*. Pantheon.
- Showalter, E. (1990). *Sexual anarchy: Gender and culture at the fin de siècle*. Viking.

- Showalter, E. (2009). *A jury of her peers: American women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. Knopf.
- Smart, C. (1989). *Feminism and the power of law*. Routledge.
- Smith, B. (Ed.). (1983). Introduction. In *Home girls: A Black feminist anthology* (pp. xiii–xxxi). Kitchen Table: Women of Color Press.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). University of Illinois Press.
- Springer, M. (Ed.). (1978). *What manner of woman?* Basil Blackwell.
- Tasker, Y., & Negra, D. (Eds.). (2007). *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture*. Duke University Press.
- Tiefer, L. (1995). *Sex is not a natural act and other essays*. Westview Press.
- Tomlinson, B. (2010). *Feminism and affect at the scene of argument: Beyond the trope of the angry feminist*. Temple University Press.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt14bt79q>
- Tronto, J. C. (2013). *Caring democracy: Markets, equality, and justice*. NYU Press.
- Widdows, H. (2013). Rejecting the choice paradigm: Rethinking the ethical framework in prostitution and egg sale debates. In S. Madhok, A. Phillips, & K. Wilson (Eds.), *Gender, agency, and coercion* (pp. 127–146). Palgrave Macmillan.
https://doi.org/10.1057/9781137295613_10
- Williams, F. (2021). *Social policy: A critical and intersectional analysis*. Polity Press.
- Wittig, M. (1985). The mark of gender. *Feminist Issues*, 5(2), 3–12.
<https://doi.org/10.1007/BF02685575>
- Woolf, V. (1995). *Killing the angel in the house: Seven essays*. Penguin Books.
- Zakaria, R. (2021). *Against white feminism*. W. W. Norton & Company.

Agência - Resistência e Autonomia

- Adichie, C. N. (2014). *We should all be feminists*. Fourth Estate.
- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press.
- Anleu, S. R. (2006). Gendered bodies: Between conformity and autonomy. In K. Davis, M. Evans, & J. Lorber (Eds.), *Handbook of gender and women's studies* (pp. 357–375). SAGE.
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular feminism and popular misogyny*. Duke University Press.

- Baxter, J. (2010). *The language of female leadership*. Palgrave Macmillan.
- Bayat, A. (2010). *Life as politics: How ordinary people change the Middle East*. Stanford University Press.
- Berglund K, Ahl H, Pettersson K, Tillmar M (2023), "Conceptualising feminist resistance in the postfeminist terrain". *Gender in Management: An International Journal*, Vol. 38 No. 2 pp. 183–199, doi: <https://doi.org/10.1108/GM-06-2022-0217>
- Brod, H. (1987). *The making of masculinities: The new men's studies*. Allen & Unwin.
- Brod, H., & Kaufman, M. (1994). *Theorizing masculinities*. SAGE.
- Budgeon, S. (2016). The 'problem' with single women: Choice, accountability and social change. *Journal of Social and Personal Relationships*, 33(3), 401–418. <https://doi.org/10.1177/0265407515607647>
- Burkitt, I. (2014). *Emotions and social relations*. SAGE.
- Callard, A. (2018). *Aspiration: The agency of becoming*. Oxford University Press.
- Cameron, D. (2007). *The myth of Mars and Venus: Do men and women really speak different languages?* Oxford University Press.
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875–893. <https://doi.org/10.1086/493306>
- Conley, T. D. (2011). Perceived proposer personality characteristics and gender differences in acceptance of casual sex offers. *Journal of Personality and Social Psychology*, 100(2), 309–329. <https://doi.org/10.1037/a0022152>
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2nd ed.). University of California Press.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & Society*, 19(6), 829–859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>
- Cornwall, A., & Edwards, J. (2010). Introduction: Negotiating empowerment. *IDS Bulletin*, 41(2), 1–9. <https://doi.org/10.1111/j.1759-5436.2010.00117.x>
- Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The mediated construction of reality*. Polity Press.
- Crimmins, G., Casey, S., Goriss Hunter, A., Rizk, N., Ames, K., White, K., Redmond, P., & Thomas, C. (2024). Women's non-linear journeys into and through higher education. *Gender and Education*, 36(8), 1122–1139. <https://doi.org/10.1080/09540253.2024.2418137>
- Dickenson, D. (2006). Philosophical assumptions and presumptions about trafficking for prostitution. In C. van den Anker & J. Doornick (Eds.), *Trafficking and women's rights* (pp. 43–54). Palgrave.
- El-Alayli, A., Hansen-Brown, A. A., & Ceynar, M. (2018). Dancing backwards in high heels: Female professors experience more work demands and special favor

- requests, particularly from academically entitled students. *Sex Roles*, 79, 136–150. <https://doi.org/10.1007/s11199-017-0872-6>
- Federici, S. (2012). *Revolution at point zero: Housework, reproduction, and feminist struggle*. PM Press.
- Fakhoury, T. (2021). Quiet Resistance: The Value of Personal Defiance. *The Journal of Ethics*, 25(3), 403–422. <http://www.jstor.org/stable/45390958>
- Fowers, B. J. (Ed.). (2025). *The virtue of courage*. Oxford University Press. [Remove “Oxford Academic”]
- Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- Gill, R. (2007). *Gender and the media*. Polity Press.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147–166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Gill, R., & Kanai, A. (2018). Mediating neoliberal capitalism: Affect, subjectivity and inequality. *Journal of Communication*, 68(2), 318–326. <https://doi.org/10.1093/joc/jqy002>
- Gill, R., & Orgad, S. (2015). The Confidence Cult(ure). *Australian Feminist Studies*, 30(86), 324–344. <https://doi.org/10.1080/08164649.2016.1148001>
- Glissant, É. (1997). *Poetics of relation* (B. Wing, Trans.). University of Michigan Press.
- Hollander, J. A., & Einwohner, R. L. (2004). Conceptualizing resistance. *Sociological Forum*, 19(4), 533–554. <https://doi.org/10.1007/s11206-004-0694-5>
- Honig, B. (2021). *A politics of refusal*. Harvard University Press.
- Ichikawa, J. (2024). *Epistemic courage*. Oxford University Press.
- Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one*. Cornell University Press.
- Johansson, A., & Vinthagen, S. (2019). *Conceptualizing “everyday resistance”: A transdisciplinary approach* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315150154>
- Kabeer, N. (1999). Resources, agency, achievements: Reflections on the measurement of women’s empowerment. *Development and Change*, 30(3), 435–464. <https://doi.org/10.1111/1467-7660.00125>
- Kim, R., & Westall, C. (Eds.). (2012). *Cross-gendered literary voices: Appropriating, ventriloquizing, and performing the other*. Palgrave Macmillan.
- Knowles, C. (2022). Beyond adaptive preferences: Rethinking women’s complicity in their own subordination. *European Journal of Philosophy*, 30(4), 1317–1334. <https://doi.org/10.1111/ejop.12742>

- Lilja, M. (2013). *Resisting gendered norms: Civil society, the juridical and political space in Cambodia*. Routledge.
- Littler, J. (2017). *Against meritocracy: Culture, power and myths of mobility*. Routledge.
- Lynch, K., Baker, J., & Lyons, M. (2009). *Affective equality: Love, care and injustice*. Palgrave Macmillan.
- Mackenzie, C. (2014). The importance of relational autonomy and capabilities for an ethics of vulnerability. In C. Mackenzie, W. Rogers, & S. Dodds (Eds.), *Vulnerability: New essays in ethics and feminist philosophy* (pp. 33–59). Oxford University Press.
- Manne, K. (2017). *Down girl: The logic of misogyny*. Oxford University Press.
- Manne, K. (2020). *Entitled: How male privilege hurts women*. Crown.
- Martin, E. (2001). *The woman in the body: A cultural analysis of reproduction* (Rev. ed.). Beacon Press.
- Martin, L. (2024). Toward an expressivist view of women's autonomy. *Ergo: An Open Access Journal of Philosophy*, 11, Article 14. <https://doi.org/10.3998/ergo.5719>
- McDonough, M. S. (2017). *From damsel in distress to active agent: Female agency in children's and young adult fiction* [Doctoral dissertation, University of Louisville]. *Electronic Theses and Dissertations*. <https://doi.org/10.18297/etd/2728>
- McNay, L. (2000). *Gender and agency: Reconfiguring the subject in feminist and social theory*. Polity Press.
- McNay, L. (2016). Agency. In L. Disch & M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford handbook of feminist theory* (pp. 39–60). Oxford University Press.
- Medina, J. (2013). *The epistemology of resistance: Gender and racial oppression, epistemic injustice, and resistant imaginations*. Oxford University Press.
- Meyers, D. T. (2002). *Gender in the mirror: Cultural imagery and women's agency*. Oxford University Press.
- Millett, K. (1970). *Sexual politics*. Columbia University Press.
- Mohanty, C. T. (2003). *Feminism without borders: Decolonizing theory, practicing solidarity*. Duke University Press.
- Moi, T. (1985). *Sexual/textual politics: Feminist literary theory*. Methuen.
- Moi, T. (2008). *Simone de Beauvoir: The making of an intellectual woman*. Oxford University Press.
- Moi, T. (2017). *Revolution of the ordinary: Literary studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. University of Chicago Press.
- Morley, L. (2013). The rules of the game: Women and the leaderist turn in higher education. *Gender and Education*, 25(1), 116–131. <https://doi.org/10.1080/09540253.2012.740888>

- Osho, Y. I. (2024). Negotiated spaces: Black women academics' experiences in UK higher education. *Higher Education*. <https://doi.org/10.1007/s10734-024-01279-x>
- Pacherie, E. (2026). Agency. In K. Frankish (Ed.), *Elements in Philosophy of Mind*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009376310>
- Palmer-Mehta, V. (2012). Theorizing the role of courage in resistance: A feminist rhetorical analysis of Aung San Suu Kyi's "Freedom From Fear" speech. *Communication, Culture & Critique*, 5(3), 313–332. <https://doi.org/10.1111/j.1753-9137.2012.01137.x>
- Parpart, J. L. (2010). Choosing silence: Rethinking voice, agency and women's empowerment. In R. Ryan-Flood & R. Gill (Eds.), *Secrecy and silence in the research process* (pp. 15–29). Routledge.
- Parpart, J. L., & Parashar, S. (2019). Rethinking the power of silence in insecure and gendered sites. In J. L. Parpart & S. Parashar (Eds.), *Rethinking silence, voice and agency in contested gendered terrains* (pp. 1–15). Routledge.
- Phipps, A. (2020). *Me, not you: The trouble with mainstream feminism*. Manchester University Press.
- Read, B., & Leathwood, C. (2021). Gender and the politics of knowledge in the academy. In A. Ross (Ed.), *Educational research for social justice: Evidence and practice from the UK* (pp. 205–222). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-62572-6_10
- Rowlands, J. (1995). Empowerment examined. *Development in Practice*, 5(2), 101–107. <http://www.jstor.org/stable/4028929>
- Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2017). *Self-determination theory: Basic psychological needs in motivation, development, and wellness*. Guilford Press.
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. Yale University Press.
- Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. Yale University Press.
- Sen, A. (1985). *Commodities and capabilities*. North-Holland.
- Sen, A. (1999). *Development as freedom*. Oxford University Press.
- Sherman, N. (2021). *Stoic wisdom: Ancient lessons for modern resilience*. Oxford University Press.
- Simpson, A. (2014). *Mohawk interruptus: Political life across the borders of settler states*. Duke University Press.
- Tognato, C., Jaworsky, B. N., & Alexander, J. C. (Eds.). (2020). *The courage for civil repair: Narrating the righteous in international migration*. Palgrave Macmillan.

Wallaert, S. (2023). Reading rage: Theorising the epistemic value of feminist anger. *DiGeSt: Journal of Diversity and Gender Studies*, 10(1), 54–66. <https://doi.org/10.21825/digest.85524>

Zavaliy, A. G., & Aristidou, M. (2014). Courage: A modern look at an ancient virtue. *Journal of Military Ethics*, 13(2), 174–189. <https://doi.org/10.1080/15027570.2014.943037>

Corpo e Sexualidade

Agustín, L. M. (2007). *Sex at the margins: Migration, labour markets and the rescue industry*. Zed Books.

Alcoff, L. M. (2018). *Rape and resistance: Understanding the complexities of sexual violation*. Polity Press.

Alizade, A. M. (2006). *Motherhood in the twenty-first century*. International Psychoanalytical Association. <https://doi.org/10.4324/9780429477355>

Angel, K. (2021). *Tomorrow sex will be good again: Women and desire in the age of consent*. Verso.

Attwood, F. (2009). *Mainstreaming sex: The sexualisation of Western culture*. I.B. Tauris.

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Baraitser, L. (2009). *Maternal encounters: The ethics of interruption*. Routledge.

Barker, M.-J., Gill, R., & Harvey, L. (2018). Mediated intimacy: Sex advice in media culture. *Sexualities*, 21(8), 1246–1265. <https://doi.org/10.1177/1363460718781342>

Barrett, A. E., & Toothman, E. L. (2018). Multiple “old ages”: The influence of social context on women’s aging anxiety. *The Journals of Gerontology: Series B*, 73(8), e154–e164. <https://doi.org/10.1093/geronb/gbx027>

Bateman, V. N. (2019). *The sex factor: How women made the West rich*. Polity Press.

Baudelaire, C. (1863/1995). *The painter of modern life and other essays* (J. Mayne, Trans.). Phaidon Press.

Baumeister, R. F., & Vohs, K. D. (2004). Sexual Economics: Sex as Female Resource for Social Exchange in Heterosexual Interactions. *Personality and Social Psychology Review*, 8(4), 339–363. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0804_2

- Bay-Cheng, L. Y. (2019). Agency Is Everywhere, but Agency Is Not Enough: A Conceptual Analysis of Young Women's Sexual Agency. *The Journal of Sex Research*, 56(4–5), 462–474. <https://doi.org/10.1080/00224499.2019.1578330>
- Bay-Cheng, L. Y., & Eliseo-Arras, R. K. (2008). The making of unwanted sex: Gendered and neoliberal norms in college women's unwanted sexual experiences. *Journal of Sex Research*, 45(4), 386–397. <https://doi.org/10.1080/00224490802398381>
- Benjamin, J. (1988). *The bonds of love: Psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*. Pantheon.
- Benjamin, W. (1927–1940/1999). *The Arcades Project* (H. Eiland & K. McLaughlin, Trans.). Harvard University Press.
- Beres, M. A. (2014). Rethinking the concept of consent for anti-sexual violence activism and education. *Feminism & Psychology*, 24(3), 373–389. <https://doi.org/10.1177/0959353514539652>
- Berlant, L. (2008). *The female complaint: The unfinished business of sentimentality in American culture*. Duke University Press.
- Bernstein, E. (2007). *Temporarily yours: Intimacy, authenticity, and the commerce of sex*. University of Chicago Press.
- Boler, M. (1999). *Feeling power: Emotions and education*. Routledge.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. University of California Press.
- Boucher, K. (2019). The real and the unreal: Mrs Henry Wood's corporeal feminism. *Women's Writing*, 26(1), 1–15.
- Braizaz, M. (2019). Femininity and fashion: How women experience gender role through their dressing practices. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 10(1), 59–76. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2001>
- Burkett, M., & Hamilton, K. (2012). Postfeminist sexual agency: Young women's negotiations of sexual consent. *Sexualities*, 15(7), 815–833. <https://doi.org/10.1177/1363460712454076>
- Cahill, A. J. (2020). Recognition, desire, and unjust sex. *Hypatia*, 29(2), 303–319. <https://doi.org/10.1111/hypa.12080>
- Calasanti, T. (2020). Brown slime, the silver tsunami, and apocalyptic demography: The importance of ageism and age relations. *Social Currents*, 7(3), 195–211. <https://doi.org/10.1177/2329496520912736>
- Calasanti, T. M., & Slevin, K. F. (2006). *Age matters: Realigning feminist thinking*. Routledge.
- Carel, H. (2016). *Phenomenology of illness* (2nd ed.). Oxford University Press.

- Carlsson, F., Kataria, M., & Lampi, E. (2024). Sexual objectification of women in media and the gender wage gap: Does exposure to objectifying pictures lower the reservation wage? *Journal of Behavioral and Experimental Economics*, 108, 102157. <https://doi.org/10.1016/j.socec.2023.102157>
- Chernin, K. (1981). *Womansize: The tyranny of slenderness*. Harper & Row.
- Chmielewski, J. F., Bowman, C. P., & Tolman, D. L. (2020). Pathways to pleasure and protection: Exploring embodiment, desire, and entitlement to pleasure as predictors of Black and White young women's sexual agency. *Psychology of Women Quarterly*, 44(3), 307–322. <https://doi.org/10.1177/0361684320917395>
- Chodorow, N. (1999). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender* (2nd ed.). University of California Press.
- Clarke, H. L. (2011). *Facing age: Women growing older in anti-aging culture*. Rowman & Littlefield.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Cvetkovich, A. (2003). *An archive of feelings: Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Duke University Press.
- Dalton, K. (1994). *Once a month*. Hunter House.
- Davidson, J. O. (1995). The anatomy of "free choice" prostitution. *Gender, Work & Organization*, 2(1), 1–10. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.1995.tb00034.x>
- Davidson, J. O. (2002). The rights and wrongs of prostitution. *Hypatia*, 17(2), 84–98.
- Davidson, J. O. (2014). Let's go outside: Bodies, prostitutes, slaves and worker citizens. *Citizenship Studies*, 18(5), 516–532. <https://doi.org/10.1080/13621025.2014.923703>
- Davies, J. M. (2006). The times we sizzle, and the times we sigh: The multiple erotics of arousal, anticipation, and release. *Psychoanalytic Dialogues*, 16(6), 665–686. <https://doi.org/10.1080/10481880701357321>
- Delaney, J., Lupton, M. J., & Toth, E. (1988). *The curse: A cultural history of menstruation*. University of Illinois Press.
- Donath, O. (2015). Regretting motherhood: A sociopolitical analysis. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40(2), 343–367. <https://doi.org/10.1086/678145>
- Dougherty, T. (2013). Sex, lies, and consent. *Ethics*, 123(4), 717–744. <https://doi.org/10.1086/670249>
- Druxes, H. (1996). *Resisting bodies: The negotiation of female agency in twentieth-century women's fiction*. Wayne State University Press.
- Doane, M. A. (2003). Film and the masquerade: Theorizing the female spectator. In A. Jones (Ed.), *The feminism and visual culture reader* (pp. 61–73). Routledge.

- Elias, A., Gill, R., & Scharff, C. (2017). Aesthetic labour: Beauty politics in neoliberalism. In A. Elias, R. Gill, & C. Scharff (Eds.), *Aesthetic labour: Rethinking beauty politics in neoliberalism* (pp. 3–49). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-47765-1_1
- Elkin, L. (2016). *Flâneuse: Women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux.
- Entwistle, J. (2015). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Polity Press.
- Faderman, L. (1981). *Surpassing the love of men: Romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*. William Morrow.
- Fahs, B., & Swank, E. (2016). The other side of the orgasm: Women who fake orgasms and the management of heterosexual intimacy. In B. Fahs (Ed.), *Out for blood: Essays on menstruation and resistance*. State University of New York Press.
- Farvid, P., & Braun, V. (2017). Unpacking the “pleasures” and “pains” of heterosexual casual sex: Beyond singular understandings. *The Journal of Sex Research*, 54(1), 73–90. <https://doi.org/10.1080/00224499.2016.1143442>
- Farwell, M. (1996). *Heterosexual plots and lesbian narratives*. Rutgers University Press.
- Fausto-Sterling, A. (2000). *Sexing the body: Gender politics and the construction of sexuality*. Basic Books.
- Fine, M. (1988). Sexuality, schooling, and adolescent females: The missing discourse of desire. *Harvard Educational Review*, 58(1), 29–53. <https://doi.org/10.17763/haer.58.1.u0468k1v2n2n8242>
- Fischel, J. J. (2019). *Screw consent: A better politics of sexual justice*. University of California Press.
- Fredrickson, B. L., & Roberts, T. A. (1997). Objectification theory: Toward understanding women’s lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21(2), 173–206. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>
- Frith, H., & Kitzinger, C. (2001). Reformulating sexual script theory: Developing a discursive psychology of sexual negotiation. *Theory & Psychology*, 11(2), 209–232. <https://doi.org/10.1177/0959354301112004>
- Gatens, M. (1996). *Imaginary bodies: Ethics, power and corporeality*. Routledge.
- Gerassi, L. (2015). A heated debate: Theoretical perspectives of sexual exploitation and sex work. *Journal of Sociology and Social Welfare*, 42(4), 79–100.

- Gerschick, T. J. (2005). Masculinity and degrees of bodily normativity in Western culture. In M. S. Kimmel, J. Hearn, & R. W. Connell (Eds.), *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 367–378). Sage. <https://doi.org/10.4135/9781452233833.n21>
- Giddens, A. (1979). *Central problems in social theory: Action, structure, and contradiction in social analysis*. University of California Press.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. University of California Press.
- Giddens, A. (1992). *The transformation of intimacy: Sexuality, love and eroticism in modern societies*. Stanford University Press.
- Gillespie, R. (2003). Childfree and feminine: Understanding the gender identity of voluntarily childless women. *Gender & Society*, 17(1), 122–136. <http://www.jstor.org/stable/3081818>
- Glenn, C. (2004). *Unspoken: A rhetoric of silence*. Southern Illinois University Press.
- Glick, P., & Fiske, S. T. (1996). The ambivalent sexism inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70(3), 491–512. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.70.3.491>
- Grant, M. G. (2014). *Playing the whore: The work of sex work*. Verso Books.
- Graso, M., & Reynolds, T. (2024). A feminine advantage in the domain of harm: A review and path forward. *Perspectives on Psychological Science*, 20(1), 3–22. <https://doi.org/10.1177/17456916241240381>
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Grosz, E. A. (1995). *Space, time, and perversion: Essays on the politics of bodies*. Routledge.
- Gullette, M. M. (2004). *Aged by culture*. University of Chicago Press.
- Gullette, M. M. (2011). *Agewise: Fighting the new ageism in America*. University of Chicago Press.
- Gullette, M. M. (2018). Against “aging” – How to talk about growing older. *Theory, Culture & Society*, 35(7–8), 251–270. <https://doi.org/10.1177/0263276418811034>
- Gunnarsson, L. (2014). *The contradictions of love: Towards a feminist-realist theory of sociosexuality*. Routledge.
- Halberstam, J. (2018). *Trans: A quick and quirky account of gender variability*. University of California Press.
- Harris, A., & Dobson, A. S. (2015). Theorizing agency in post-girlpower times. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 29(2), 145–156.

- <https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1022955> Hays, S. (1996). *The cultural contradictions of motherhood*. Yale University Press.
- Henningsen, K. (2016). "You deciphered me and now I am plain to read": How the body is a book. *Library Trends*, 64(4), 741–755. <https://doi.org/10.1353/lib.2016.0018>
- Hoang, K. K. (2015). *Dealing in desire: Asian ascendancy, Western decline, and the hidden currencies of global sex work*. University of California Press.
- Hochschild, A. R. (2012). *The managed heart: Commercialization of human feeling* (30th anniversary ed.). University of California Press.
- Holland, J., Ramazanoglu, C., Sharpe, S., & Thomson, R. (1998). *The male in the head: Young people, heterosexuality and power*. Tufnell Press.
- Holmes, M. (2010). *The emotionalization of reflexivity*. Routledge.
- hooks, b. (2000). *All about love: New visions*. HarperCollins.
- hooks, b. (2004). *The will to change: Men, masculinity, and love*. Washington Square Press.
- Horne, S., & Zimmer-Gembeck, M. J. (2005). Female sexual subjectivity and well-being: Comparing late adolescents with different sexual experiences. *Sexuality Research and Social Policy*, 2(3), 25–40. <https://doi.org/10.1525/srsp.2005.2.3.25>
- Illouz, E. (2012). *Why love hurts: A sociological explanation*. Polity Press.
- Jeffreys, S. (2009). *The industrial vagina: The political economy of the global sex trade*. Routledge.
- Jiao, M. (2019). Mothering and motherhood: Experience, ideology, and agency. *Comparative Literature Studies*, 56(3), 541–556. <https://doi.org/10.5325/complitstudies.56.3.0541>
- Jones, A. (2003). *The feminist and the body: Performing arts and practices*. Manchester University Press.
- Kandiyoti, D. (1988). Bargaining with patriarchy. *Gender & Society*, 2(3), 274–290.
- Karsay, K., Knoll, J., & Matthes, J. (2017). Sexualizing media use and self-objectification: A meta-analysis. *Psychology of Women Quarterly*, 41(3), 1–20. <https://doi.org/10.1177/0361684317743019>
- Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible action as utterance*. Cambridge University Press.
- Kettrey, H. H. (2018). "Bad girls" say no and "good girls" say yes: Sexual subjectivity and participation in undesired sex during heterosexual college hookups. *Sexuality & Culture*, 22(3), 685–705. <https://doi.org/10.1007/s12119-018-9498-2>

- Koedt, A. (1970). The myth of the vaginal orgasm. *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, 1–6.
- Krahé, B., & Berger, A. (2023). Scripts for consensual sex as risk factors for sexual aggression: A three-wave longitudinal study with university students in Germany. *Women's Health*, 19, 1–12. <https://doi.org/10.1177/17455057231213269>
- Krekula, C. (2016). Contextualizing older women's body images: Time dimensions, multiple reference groups, and age codings of appearance. *Journal of Women & Aging*, 28(1), 58–67. <https://doi.org/10.1080/08952841.2015.1013829>
- Lahad, K. (2017). *A table for one: A critical reading of singlehood, gender and time*. Manchester University Press.
- Laqueur, T. (1990). *Making sex: Body and gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press.
- Lorber, J. (1994). *Paradoxes of gender*. Yale University Press.
- Love, H. (2007). *Feeling backward: Loss and the politics of queer history*. Harvard University Press.
- Luo, K., Mao, Y., Zhang, B., & Hao, S. (2024, March 25). *Reflecting the male gaze: Quantifying female objectification in 19th and 20th century novels* [Manuscript submitted for publication]. arXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2403.17158>
- Lutz, C. (2000). Emotions and feminist theories. In M. Lewis & J. M. Haviland-Jones (Eds.), *Handbook of emotions* (2nd ed., pp. 215–229). Guilford Press.
- McLeod, E. (1982). *Women working: Prostitution now*. Croom Helm.
- McCollum, J. (2014). Morsels of body: Photographic love and the queer gaze in *Madame Bovary*. *Journal of Gender Studies*, 23(2), 155–166. <https://doi.org/10.1080/09589236.2013.783298>
- Mol, A. (2002). *The body multiple: Ontology in medical practice*. Duke University Press.
- Moradi, B., & Huang, Y.-P. (2008). Objectification theory and psychology of women: A decade of advances and future directions. *Psychology of Women Quarterly*, 32(4), 377–398. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.2008.00452.x>
- Moran, C. (2016). Re-positioning female heterosexuality within postfeminist and neoliberal culture. *Sexualities*, 20(1–2), 121–139. <https://doi.org/10.1177/1363460716649335>
- Moran, C., & Lee, C. (2012). Women's constructions of heterosexual non-romantic sex and the implications for sexual health. *Psychology & Sexuality*, 3(3), 232–245. <https://doi.org/10.1080/19419899.2012.715588>

- O'Reilly, A. (2019). Matricentric feminism: A feminism for mothers. *Journal of the Motherhood Initiative*, 10(1–2), 13–26. <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/40551>
- Orbach, S. (1988). *Fat is a feminist issue*. Arrow Books.
- Perel, E. (2017). *The state of affairs: Rethinking infidelity*. Harper.
- Plummer, K. (2003). *Intimate citizenship: Private decisions and public dialogues*. University of Washington Press.
- Pollitt, A. M., Mernitz, S. E., Russell, S. T., Curran, M. A., & Toomey, R. B. (2021). Heteronormativity in the Lives of Lesbian, Gay, Bisexual, and Queer Young People. *Journal of Homosexuality*, 68(3), 522–544. <https://doi.org/10.1080/00918369.2019.1656032>
- Ponterotto, D. (2016). Resisting the male gaze: Feminist responses to the “normalization” of the female body in Western culture. *Journal of International Women's Studies*, 17(1), 133–151.
- Reckwitz, A. (2020). *The society of singularities*. Polity Press.
- Rich, Adrienne Cecile. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980)." *Journal of Women's History*, vol. 15 no. 3, 2003, p. 11-48. Project MUSE, <https://dx.doi.org/10.1353/jowh.2003.0079>.
- Rich, A. (1986). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. W. W. Norton & Company.
- Ringrose, J., & Renold, E. (2012). Slut-shaming, girl power and 'sexualisation': Thinking through the politics of the international SlutWalks with teen girls. *Gender and Education*, 24(3), 333–343. <https://doi.org/10.1080/09540253.2011.645023>
- Roberts, T.-A., Calogero, R. M., & Gervais, S. J. (2018). Objectification theory: Continuing contributions to feminist psychology. In C. B. Travis & J. W. White (Eds.), *APA handbook of the psychology of women and girls: Vol. 1. History, theory, and battlegrounds* (pp. 249–275). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/0000059-013>
- Rogers, A. A. (2017). Parent-adolescent sexual communication and adolescents' sexual behaviors: A conceptual model and systematic review. *Adolescent Research Review*, 2(4), 293–313. <https://doi.org/10.1007/s40894-016-0049-5>
- Rose, J. (2018). *Mothers: An essay on love and cruelty*. Faber & Faber.
- Ruddick, S. (1980). Maternal thinking. *Feminist Studies*, 6(2), 342–367. <https://doi.org/10.2307/3177749>
- Ruddick, S. (1989). *Maternal thinking: Toward a politics of peace*. Beacon Press.
- Sanders, T. (2005). *Sex work: A risky business*. Willan.

- Schick, V. R., Zucker, A. N., & Bay-Cheng, L. Y. (2008). Safer, better sex through feminism: The role of feminist ideology in women's sexual well-being. *Psychology of Women Quarterly*, 32(3), 225–232. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.2008.00431.x>
- Shamir, H. (2019). Feminist approaches to the regulation of sex work: Patterns in transnational governance feminist law making. *Cornell International Law Journal*, 52(1), 177–221. <https://scholarship.law.cornell.edu/cilj/vol52/iss1/8/>
- Shields, S. A. (2002). *Speaking from the heart: Gender and the social meaning of emotion*. Cambridge University Press.
- Shilling, C. (2003). *The body and social theory* (2nd ed.). SAGE. <https://doi.org/10.4135/9781446215470>
- Gagnon, J. H., & Simon, W. (1973). *Sexual conduct: The social sources of human sexuality*. Aldine.
- Sontag, S. (1972). The double standard of aging. *Saturday Review*, 55(39), 29–38.
- Sontag, S. (1978). *Illness as metaphor*. Farrar, Straus and Giroux.
- Srinivasan, A. (2021). *The right to sex*. Farrar, Straus and Giroux.
- Stelzl, M., & Lafrance, M. N. (2021). “Damned if you do, damned if you don’t”: Women’s accounts of feigning sexual pleasure. *Feminism & Psychology*, 31(3), 385–403. <https://doi.org/10.1177/0959353520963967>
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- Tolman, D. L. (2002). *Dilemmas of desire: Teenage girls talk about sexuality*. Harvard University Press.
- Tolman, D. L., Davis, B. R., & Bowman, C. P. (2016). “That’s just how it is”: A gendered analysis of masculinity and femininity ideologies in adolescent girls’ and boys’ heterosexual relationships. *Journal of Adolescent Research*, 31(1), 3–31. <https://doi.org/10.1177/0743558415587325>
- Twigg, J. (2013). *Fashion and age: Dress, the body and later life*. Bloomsbury.
- Vendemia, M. A., & Fox, J. (2024). How social media images of sexualized young women elicit appearance commentary from their peers and reinforce objectification. *Body Image*, 49, Article 101683. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2024.101683>
- Warhol, R., & Shuman, A. (2018). The unspeakable, the unnarratable, and the repudiation of epiphany in “Recitatif”: A collaboration between linguistic and literary feminist narratologies. *Textual Practice*, 32(6), 1007–1025. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2018.1486549>
- Weeks, J. (2011). *Sexuality* (3rd ed.). Routledge.
- Weiss, S. (2024). *Subjectified: Becoming a sexual subject*. Routledge.

- Widdows, H. (2018). *Perfect me: Beauty as an ethical ideal*. Princeton University Press.
- Wolf, N. (1991). *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. William Morrow.
- Wolff, J. (2003). Reinstating corporeality: Feminism and body politics. In A. Jones (Ed.), *The feminism and visual culture reader* (pp. 414–425). Routledge.
- Woodward, K. (2006). Performing age, performing gender. *NWSA Journal*, 18(1), 162–189.
- Young, I. M. (2005). *On female body experience: “Throwing like a girl” and other essays*. Oxford University Press.
- Zimmer-Gembeck, M. J., See, L., & O’Sullivan, L. (2015). Young women’s satisfaction with sex and romance, and emotional reactions to sex: Associations with sexual entitlement, efficacy, and situational factors. *Emerging Adulthood*, 3(2), 113–122. <https://doi.org/10.1177/2167696814548060>
- Zitzelsberger, F. (2024). When parallels meet: Queer / narrative / theory. *Amerikastudien / American Studies*, 69(4), 363–381.

Sociedade, Cultura e Representação

- Adams, M., & Coltrane, S. (2005). Boys and men in families: The domestic production of gender, power, and privilege. In M. S. Kimmel, J. Hearn, & R. W. Connell (Eds.), *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 230–248). SAGE. <https://doi.org/10.4135/9781452233833.n14>
- Åhäll, L. (2018). Affect as methodology: Feminism and the politics of emotion. *International Political Sociology*, 12(1), 36–52. <https://doi.org/10.1093/ips/olx024>
- Allman, E. (1999). *Jacobean revenge tragedy and the politics of virtue*. Associated University Presses.
- Alther, L. (1976). *Kinflicks: A novel*. Knopf.
- Barigozzi, F., Biroli, P., Monfardini, C., Montinari, N., Pisanelli, E., & Vitellozzi, S. (2025). *Beyond time: Unveiling the invisible burden of mental load*. arXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2505.11426>
- Bateson, G., Jackson, D. D., Haley, J., & Weakland, J. (1956). Toward a theory of schizophrenia. *Behavioral Science*, 1(4), 251–264. <https://doi.org/10.1002/bs.3830010402>
- Battin, M. P. (2005). *Ending life: Ethics and the way we die*. Oxford University Press.
- Bhambra, G. K. (2014). *Connected sociologies*. Bloomsbury Academic.

- Blair-Loy, M. (2005). *Competing devotions: Career and family among women executives*. Harvard University Press.
- Bradford, C., Mallan, K., Stephens, J., & McCallum, R. (2008). *New world orders in contemporary children's literature: Utopian transformations*. Palgrave Macmillan.
- Brescoll, V. L., & Uhlmann, E. L. (2008). Can an angry woman get ahead? Status conferral, gender, and expression of emotion in the workplace. *Psychological Science*, 19(3), 268–275. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02079.x>
- Chambers, D. (2022). *A sociology of family life* (2nd ed.). Polity.
- Cherlin, A. J. (2009). *The marriage-go-round: The state of marriage and the family in America today*. Alfred A. Knopf.
- Coontz, S. (2006). *Marriage, a history: How love conquered marriage*. Viking.
- Correll, S. J., Benard, S., & Paik, I. (2007). Getting a job: Is there a motherhood penalty? *American Journal of Sociology*, 112(5), 1297–1338. <https://doi.org/10.1086/511799>
- Daminger, A. (2019). The cognitive dimension of household labor. *American Sociological Review*, 84(4), 609–633. <https://doi.org/10.1177/0003122419859007>
- DeVault, M. L. (1991). *Feeding the family: The social organization of caring as gendered work*. University of Chicago Press.
- Dyhouse, C. (2016). *Girl trouble: Panic and progress in the history of young women*. Zed Books.
- England, P. (2005). Emerging theories of care work. *Annual Review of Sociology*, 31, 381–399. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.31.041304.122317>
- Evans, E. J. (2004). *Thatcher and Thatcherism*. Routledge.
- Finch, J., & Mason, J. (1993). *Negotiating family responsibilities*. Routledge.
- Fineman, M. A. (2004). *The autonomy myth: A theory of dependency*. The New Press.
- Fingerman, K. L., Gilligan, M., VanderDrift, L., & Pitzer, L. (2012). In-law relationships before and after marriage. *Journal of Family Communication*, 12(2), 106–119. <https://doi.org/10.1080/15427609.2012.680843>
- Finnegan, R. (1992). *Oral traditions and the verbal arts: A guide to research practices*. Routledge.
- Fivush, R., Booker, J. A., & Graci, M. E. (2017). Ongoing narrative meaning-making within events and across the life span. *Imagination, Cognition and Personality*, 37(2), 127–152. <https://doi.org/10.1177/0276236617733824>
- Friedman, S., O'Brien, D., & Laurison, D. (2019). *The class ceiling: Why it pays to be privileged*. Policy Press.

- Gilligan, C. (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Harvard University Press.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.
- Heritage, J. (2005). Conversation analysis and institutional talk. In K. L. Fitch & R. E. Sanders (Eds.), *Handbook of language and social interaction* (pp. 103–146). Lawrence Erlbaum.
- Hirschmann, N. J. (2003). *The subject of liberty: Toward a feminist theory of freedom*. Princeton University Press.
- Hobsbawm, E. (1994). *Age of extremes: The short twentieth century, 1914–1991*. Michael Joseph.
- Hubbard, P. (2011). *Cities and sexualities*. Routledge.
- Han, B.-C. (2015). *The transparency society* (E. Butler, Trans.). Stanford University Press.
- Ingraham, C. (2008). *White weddings: Romancing heterosexuality in popular culture* (2nd ed.). Routledge.
- Jamieson, L. (2011). *Intimacy: Personal relationships in modern societies* (2nd ed.). Polity Press.
- Jankowski, G. S. (2020). *The "Race" awarding gap*. Leeds Beckett University.
- Kent, S. K. (1999). *Gender and power in Britain 1640–1990*. Routledge.
- Kimmel, M. (2008). *Guyland: The perilous world where boys become men*. Harper.
- Kirkpatrick, K. (2019). *Becoming Beauvoir: A life*. Bloomsbury.
- Kittay, E. F. (1999). *Love's labor: Essays on women, equality, and dependency*. Routledge.
- Leathwood, C., & Read, B. (2009). *Gender and the changing face of higher education: A feminized future?* Open University Press.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Methuen.
- MacIntyre, A. (2007). *After virtue: A study in moral theory* (3rd ed.). University of Notre Dame Press.
- Meer, N. (2017). *Key concepts in race and ethnicity*. Sage.
- Marschall, A. (2017). When everyday life is double looped: Exploring children's (and parents') perspectives on post-divorce family life with two households. *Children & Society*, 31(5), 342–352. <https://doi.org/10.1111/chso.12202>
- McIntosh, P. (1988). *White privilege and male privilege: A personal account of coming to see correspondences through work in women's studies* (Working Paper No. 189). Wellesley Centers for Women.

- McRobbie, A. (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255–264. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. SAGE.
- Neale, B., & Flowerdew, J. (2003). Time, texture and childhood: The contours of longitudinal qualitative research. *International Journal of Social Research Methodology*, 6(3), 189–199. <https://doi.org/10.1080/1364557032000091798>
- The New York Times*. (1993, April 11). Fashion's waif look makes strong women weep. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1993/04/11/weekinreview/fashion-s-waif-look-makes-strong-women-weep.html>
- Office for National Statistics. (2021). *Ethnic group, England and Wales: Census 2021*. Office for National Statistics.
- Online Etymology Dictionary. (2025). Cuckold. Retrieved April 7, 2025, from <https://www.etymonline.com/word/cuckold>
- Pateman, C. (1988). *The sexual contract*. Stanford University Press.
- Phelan, J. (2018). *Somebody telling somebody else: A rhetorical poetics of narrative*. Ohio State University Press.
- Pickard, S. (2016). *Age studies: A sociological examination*. SAGE.
- Pineau, L. (1989). Date rape: A feminist analysis. *Law and Philosophy*, 8(2), 217–243.
- Plain, G., & Sellers, S. (Eds.). (2007). *A history of feminist literary criticism*. Cambridge University Press.
- Press, A. L. (2012). The price of motherhood. *Communication, Culture & Critique*, 5(1), 120–124.
- Press, C. (2021). *Motherhood in the twenty-first century: Care, inequality, and power*. Routledge.
- Puar, J. (2007). *Terrorist assemblages: Homonationalism in queer times*. Duke University Press.
- Puga, R. M. O. (2016). *O Bildungsroman (romance de formação): Perspectivas*. University of London.
- Race Disparity Unit. (2022). Why we no longer use the term 'BAME' in government. *Government Equalities Blog*.
- Robinson, S. (2000). *Marked men: White masculinity in crisis*. Columbia University Press.
- Rosen, R. (2000). *The world split open: How the modern women's movement changed America*. Viking.

- Ryder, M., Malik, S., Marsden, S., Lawson, R., & Gee, M. (2021). *BAME: A report on the use of the term and responses to it: Terminology review for the BBC and creative industries* [Project report]. Sir Lenny Henry Centre for Media Diversity, Birmingham City University.
- Scheff, T. J. (2006). Hypermasculinity and violence as a social system. *Men and Masculinities*, 9(4), 479–488.
- Scott, S. K., Lavan, N., Chen, S., & McGettigan, C. (2014). The social life of laughter. *Trends in Cognitive Sciences*, 18(12), 618–620. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2014.09.002>
- Skeggs, B. (1997). *Formations of class & gender: Becoming respectable*. SAGE.
- Smart, C., & Neale, B. (1999). *Family fragments?* Polity Press.
- Smyth, C., & Craig, L. (2017). Conforming to intensive parenting ideals: Willingness, reluctance and social context. *Families, Relationships and Societies*, 6(1), 107–124. <https://doi.org/10.1332/204674315X14393034138937>
- Tate, S. A., & Bagguley, P. (2017). Building the anti-racist university: Next steps. *Race Ethnicity and Education*, 20(3), 289–299. <https://doi.org/10.1080/13613324.2016.1260227>
- Treloar, R. (2016). *Divorce and the meaning of family: Negotiating the emotional longevity of divorce*. Palgrave Macmillan.
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- van Liempt, I. (2006). Trafficking in human beings: Conceptual dilemmas. In C. van den Anker & J. Doomernik (Eds.), *Trafficking and women's rights* (pp. 27–42). Palgrave Macmillan.
- Virdee, S., & McGeever, B. (2018). Racism, crisis, Brexit. *Ethnic and Racial Studies*, 41(10), 1802–1819. <https://doi.org/10.1080/01419870.2017.1361544>
- Weitzer, R. (2009). Sociology of sex work. *Annual Review of Sociology*, 35, 213–234. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-070308-120025>
- Westwood, S. (2023). 'It's the not being seen that is most tiresome': Older women, invisibility and social (in)justice. *Journal of Women & Aging*, 35(6), 557–572. <https://doi.org/10.1080/08952841.2023.2197658>
- Zelizer, V. A. (2000). The purchase of intimacy. *Law & Social Inquiry*, 25(3), 817–848. <https://doi.org/10.1111/j.1747-4469.2000.tb00162.x>
- Zelizer, V. A. (2005). *The purchase of intimacy*. Princeton University Press.