



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Francine Nogueira Schmitt**

**A narradora irônica como dispositivo de crítica feminista: movimentos ex-  
cêntricos na poética da casa e da rua em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de  
Martha Batalha**

Juiz de Fora  
2023

**Francine Nogueira Schmitt**

**A narradora irônica como dispositivo de crítica feminista: movimentos ex-  
cêntricos na poética da casa e da rua em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de  
Martha Batalha**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras: Estudos Literários, da  
Universidade Federal de Juiz de Fora, como  
requisito para à obtenção do título de Mestre em  
Letras. Área de concentração: Literatura,  
Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Fois-Braga.

Juiz de Fora  
2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pela autora.

Schmitt, Nogueira Francine.

A narradora irônica como dispositivo de crítica feminista: movimentos ex- cêntricos na poética da casa e da rua em A vida invisível de Eurídice Gusmão, de Martha Batalha / Francine Nogueira Schmitt. -- 2023.

147 f. : il.

Orientador: Humberto Fois-Braga

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Literatura Brasileira Contemporânea. 2. Genealogia. 3. Crítica Feminista. 4. Martha Batalha. 5. A vida invisível de Eurídice Gusmão. I. Fois-Braga, Humberto, orient. II. Título.

**Francine Nogueira Schmitt**

**A narradora irônica como dispositivo de crítica feminista:**

movimentos excêntricos na poética da casa e da rua em 'A vida invisível de Eurídice Gusmão', de Martha Batalha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 28 de março de 2023.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Humberto Fois Braga** – Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Lucas Esperança da Costa** - Membro Titular Interno  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Profa. Dra. Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel** - Membro Titular Externo  
Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

---

Juiz de Fora, 22/03/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Fois Braga, Professor(a)**, em 28/03/2023, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Esperança da Costa, Usuário Externo**, em 29/03/2023, às 17:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel, Usuário Externo**, em 31/03/2023, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-U f (www2.u f.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1198364** e o código CRC **FEC43B37**.

Aos meus amores:  
meus pais, meu filho Kael e meu companheiro Luciano.  
À Lua Mansa.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, em todas as suas formas de manifestação em minha vida e, principalmente, pelas oportunidades de aprendizado concedidas em minha atual jornada.

À Lua Mansa, amiga-irmã espiritual, que me segurou na mão e me conduziu na travessia.

A meus pais, Cida e Valdemar, por seus exemplos de força e persistência diante dos desafios.

A meu filho Kael, por todos os momentos de convivência abdicados em favor deste trabalho, por ter-se feito amigo e exemplo de maturidade em tempos difíceis.

A meu amor Luciano, pelo apoio, incentivo e companheirismo quanto aos momentos de convivência também abdicados para a conclusão deste trabalho.

Ao meu Professor e Orientador Dr. Humberto Fois-Braga, pela paciência infinita, pela compreensão, pela amizade, pela forma sempre elegante de oferecer suas contribuições a esta pesquisa e por tudo o que me proporcionou na formação de minha maturidade acadêmica.

Aos professores e membros da Banca de Defesa desta Dissertação de Mestrado, Dr. Lucas Esperança da Costa, Dr<sup>a</sup>. Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel, Dr. Guilherme Augusto Pereira Malta e Dr. Edmon Neto de Oliveira, que acolheram tão prontamente meu convite para participar desta banca e contribuir para esta pesquisa.

“Pensei o quanto desconfortável é ser trancado do lado de fora; e pensei o quanto é pior, talvez, ser trancado no lado de dentro” (WOOLF, 1985, p. 33).

## RESUMO

A presente dissertação realiza um percurso teórico-crítico pela obra **A vida invisível de Eurídice Gusmão**, de Martha Batalha (2016), sob o olhar da crítica feminista literária atenta à multiplicidade narrativa, acolhida pela proposta da literatura brasileira contemporânea. Mais especificamente, busca identificar as estratégias empregadas pela narradora de Batalha para ressignificar o passado contado a partir de sua contextualização no presente, desvelando as origens dos sistemas socioculturais que alicerçam as expectativas e os julgamentos na construção da alteridade, ao mesmo tempo em que opera um movimento de ex-centralização de polaridades, em consonância com a proposta da poética do pós-modernismo de Hutcheon (1991). A presente análise aponta como o traçado da arquitetura genealógica das personagens é empregado nesse sentido, já que, ao expor ao leitor os elementos que integram o construto das mesmas, delineando sua ocupação espaço-temporal na trama, promove-se a ruptura com binarismos que, historicamente, encerraram homens e mulheres em polos opostos. Identificamos, também, o uso da ironia, de modo especial o chiste, presença marcante na narrativa batalheana como instrumento de subversão da história contada. Por meio desse recurso, percebemos que uma trama, aparentemente despretensiosa, é transformada em instrumento de reflexão crítica quanto aos papéis socialmente instituídos sob o enfoque dos moldes totalizantes. De um modo geral, este estudo indica como a genealogia tingida de ironia, na perspectiva do narrador onisciente batalheano, é aplicada como instrumento-chave no processo da despetrificação do olhar do leitor no sentido de lhe aguçar a percepção para uma leitura plural.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira contemporânea. Genealogia. Crítica Feminista. Martha Batalha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**.



## ABSTRACT

The present dissertation takes a theoretical-critical journey through the novel **A vida invisível de Eurídice Gusmão**, by Martha Batalha (2016), under the literary feminist criticism perspective, focused on the narrative multiplicity, which is embraced by the proposal of the contemporary Brazilian literature. More specifically, it seeks to identify the strategies employed by Batalha's storyteller to re-signify the past by contextualizing it in the present, thus disclosing the origins of the sociocultural systems that underlie expectations and judgments in the construction of otherness. At the same time, it operates the ex-centralization of polarities, in line with Hutcheon's (1991) proposal regarding the poetics of postmodernism. This analysis points out the genealogical architecture of the characters, used by the author to break with binary constructions, which have historically locked men and women in opposite poles. The character's space-time occupation in the plot is also analyzed, since it comes to be a consequence of such a genealogical structure. We have also identified the use of irony, especially the jokes, strongly present in Batalha's narrative as an instrument of subversion of the story told. By means irony, we perceive that an apparently unpretentious plot is transformed into an instrument of critical reflection regarding the socially instituted roles under the focus of totalizing molds. Generally speaking, this study indicates how the genealogy and the irony, from an omniscient narrator's perspective, are applied as a key instrument to reframe the reader's view to sharpen their perception towards a plural reading.

**Key-words:** Contemporary Brazilian Literature. Feminist Criticismo. Irony. Martha Batalha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	Mapa dos encaixes genealógicos em AVIEG.....	113
Figura 2	–	Capa internacional de AVIEG.....	137
Figura 3	–	Capa brasileira de AVIEG.....	137

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

a. C	antes de Cristo
ABL	Academia Brasileira de Letras
Anpoll	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística
AVIEG	A vida invisível de Eurídice Gusmão
EUA	Estados Unidos da América
Od.	Odisseia
PUC Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
2	<b>A CONSOLIDAÇÃO DOS PAPÉIS SOCIAIS ATRIBUÍDOS A HOMENS E A MULHERES AO LONGO DA HISTÓRIA</b> .....	20
2.1	A CONSTRUÇÃO DA MULHER NA TRADIÇÃO EUROPEIA.....	21
2.2	BREVE HISTÓRIA DAS MULHERES BRASILEIRAS.....	29
3	<b>UM REVISIONISMO HISTÓRICO DA MULHER ESCRITORA NO BRASIL</b> .....	37
3.1	O LUGAR DO FEMININO NA LITERATURA – CONQUISTAS E CONTESTAÇÕES.....	38
3.2	AS ESCRITORAS BRASILEIRAS, A CRÍTICA FEMINISTA E A INSERÇÃO DE NOVAS VOZES NA LITERATURA.....	43
4	<b>O TEMPO, O ESPAÇO E A POÉTICA DO PÓS-MODERNISMO NA NARRATIVA BATALHEANA</b> .....	56
4.1	A METAFICÇÃO E A REFERENCIALIZAÇÃO DO REAL ESPAÇO-TEMPORAL NA TRAMA: O ESPAÇO PÚBLICO E SUAS ADVERSIDADES.....	57
4.2	A CASA DE EURÍDICE: OCUPAÇÃO TEMPO-ESPACIAL, EDUCAÇÃO FEMININA E SEUS MÚLTIPLOS PROJETOS INACABADOS.....	80
4.3	TÉCNICAS NARRATIVAS BATALHEANAS.....	92
4.3.1	<b>Os encaixes genealógicos das personagens</b> .....	93
4.3.2	<b>A narradora, suas ironias e chistes</b> .....	115
5	<b>CONCLUSÃO</b> .....	133
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	139

## 1 INTRODUÇÃO

*Pensei o quanto desconfortável é ser  
trancado do lado de fora; e pensei o quanto é  
pior, talvez, ser trancado no lado de dentro.*  
(Virginia Woolf)

Deslocar mulheres e homens dos polos opostos em que foram culturalmente instalados e possibilitar a concessão de voz a ambos constituem algumas das problemáticas da poética pós-moderna, ao buscar uma unificação que leva em conta as relações de poder por detrás de nossos sistemas humanista e positivista. A presença do passado, importante eixo do pensamento pós-moderno, em vez de propor um retorno nostálgico, constitui uma reavaliação crítica, por meio de intertextualidade paródica, tecendo um diálogo com o percurso da arte e da sociedade.

Nesse sentido, a narrativa tem sido um dos principais focos de atenção nos trabalhos de crítica no pós-modernismo<sup>1</sup>. A metaficção historiográfica, por incorporar tanto os domínios da Literatura quanto os da História e da Teoria, ao propor uma autoconsciência teórica sobre a História e a ficção enquanto criações humanas, faz-se relevante para que se possa repensar e reelaborar formas e conteúdos do passado. Ela nos permite denominar e constituir os fatos históricos a partir de seus vestígios no presente e por meio da seleção e do posicionamento narrativo.

O pós-modernismo procura também desafiar as forças totalizantes presentes na crescente uniformização da cultura de massa, entendendo que o termo "diferença" deva ser flexionado no plural, ou seja, a pós-modernidade é marcada por diferenças, paradoxalmente múltiplas e provisórias. Reivindica-se uma multiplicidade de olhares em contrapartida a essa cultura totalizante e uniformizante, que não pressupõe sujeitos fixos, individuais, mas sim um fluxo de identidades plurais e contextualizadas por gênero, classe, raça, educação, papel social e demais situações decorrentes do

---

<sup>1</sup>É válido ressaltar a diferença entre os termos "pós-modernismo" e "pós-modernidade". Enquanto o pós-modernismo diz respeito às teorias e teóricos sobre a pós-modernidade, esta última se refere ao período histórico atual, marcado, segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001), pela liquidez, volatilidade e fluidez em que a estabilidade da modernidade sólida se dissolve. Na pós-modernidade, a busca pela identidade se sobrepõe à construção do coletivo e a liberdade de consumo proporciona o sonho de uma felicidade que nunca chegará.

amplo tecido social. Desse modo, o pós-modernismo tem como pensamento constante a afirmação da identidade por meio das diferenças e das especificidades, sempre polifônicas e dialógicas. Essa *desessencialização* do sujeito único, fixo, pré-definido, explica a precaução pós-moderna de não se transformar o marginal em um novo centro, pois, se não há essências fixas, não se pode conceber margem e centro como unidades opostas e definidas. Além disso, ao se trazer a “margem” para o centro, corre-se o risco de cair na armadilha da inversão da valorização do outro. Por isso, de acordo com a proposta pós-moderna, mantêm-se as distinções, mas rompe-se com as hierarquias ocultas nos binarismos eu/outro, anteriormente propostas pelo conceito modernista. Em outras palavras, o pós-modernismo não leva a margem para o centro, mas promove um movimento de ex-centricidade centrípeta e centrífuga, onde se permanece na fronteira ou na margem, de modo a alternar o foco, ou seja, critica-se o interior a partir do exterior e do interior. De acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 96), podemos, então, definir o ser ex-cêntrico como: “[...] ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora”, em uma alternância de foco que impossibilita a permanência de uma força centralizadora. No campo literário, a ex-centricidade implica “lidar com múltiplos objetivos e leitores heterogêneos implícitos” (JOHNSON, 1985, p. 278 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 96).

A formação de uma consciência estética e política a partir desse posicionamento aparentemente paradoxal é então associada, por meio da metaficção historiográfica, a uma escrita que deixa de ser mero registro do passado e se transforma em um processo paralelo de construção, no qual tanto a ficção quanto a História constituem discursos, sistemas de significação a partir dos quais se dá sentido ao passado. O pós-modernismo não nega que o passado tenha ocorrido, não o julga obsoleto, mas afirma a necessidade de que esse passado seja repensado, pois o considera produto da criação humana, cujo acesso é oportunizado pela textualidade. Em outras palavras, não se conhece o passado senão a partir de seus textos, estejam eles sob a forma de documentos, evidências, instituições, práticas sociais ou até mesmo relatos de testemunhas oculares.

Levando-se em consideração a proposta de resignificação do passado, os romances pós-modernos têm utilizado, como instrumento de contradição e problematização, a subversão de textos aparentemente convencionados como sendo literatura popular e de elite. Na obra **A vida invisível de Eurídice Gusmão** (a partir de agora também mencionada nesta dissertação pela sigla AVIEG), Martha Batalha

(2016) apresenta ao leitor uma obra que, em uma primeira leitura, pode-se pautar na previsibilidade dentro do contexto histórico-político-social. Trazendo na genealogia traçada das personagens e temperada com a forte presença da ironia, alguns de seus recursos para promover a ressignificação do passado e a quebra de binarismos, a autora instiga o receptor textual a se posicionar na forma ativa enquanto coautor. O desafio libertador da proposta pós-moderna, em seu movimento de contestação das definições estáveis e estabilizantes da estética moderna, pode ser identificado no posicionamento discursivo da narradora da obra, assim como na figura da protagonista da trama, Eurídice Gusmão. Quanto à narradora, o modo como faz uso de uma sofisticada ironia instiga o leitor à reflexão, convidando-o a atuar como coautor na construção de significados para as lacunas textuais criadas ao se dizer muito com muito pouco, característica discursiva marcante na narrativa, especialmente pelo uso do chiste. É importante ressaltar que não há em AVIEG indícios de gênero quanto à narração da história, havendo pesquisadores que usam os termos "o narrador", "a narradora", ou "o(a) narrador(a)". Atentando para a proposta de despolarização da pós-modernidade, em meu papel na análise crítica, consideraria interessante a utilização de um termo neutro, caso existisse. Renunciando a neologismos, entretanto, e cumprindo meu paradoxal papel de ser, ao mesmo tempo, também leitora, optei por utilizar neste estudo o termo no feminino: "a narradora", pois creio haver indícios no texto de que a narração tenha sido realizada pela perspectiva do olhar feminino. Quanto à protagonista, personagem caleidoscópica, redonda, em constante construção, em sua essência espelha semelhante devir da poética da pós-modernidade, haja vista que os constantes questionamentos dessa personagem e sua contínua reelaboração na descoberta de si mesma e do mundo atende ao modo como Linda Hutcheon (1991) define o pós-moderno: um processo cultural em andamento.

Nesta pesquisa, outro aspecto a se considerar diz respeito a um possível espelhamento entre a protagonista e sua invisibilidade, refletida no livro que escreve e a vida da autora, visto que o livro de Batalha também permaneceu, de certa forma, invisível, pelo menos no mercado nacional. Romance de estreia de Martha Batalha (2016), **A vida invisível de Eurídice Gusmão**, tornou a escritora consagrada no mercado americano, portanto tendo primeiro a sua penetração no mercado editorial

estrangeiro (EUA<sup>2</sup>, Alemanha, França, Espanha) antes de chegar ao Brasil pela editora Companhia das Letras.

A narrativa inicia retratando o incidente ocorrido na noite de núpcias de Eurídice e Antenor: o lençol não foi manchado de sangue, fato que se tornou um estigma na vida do casal, eternamente lembrado no que a protagonista batizou como sendo as "Noites de Choro e de Uísque" (BATALHA, 2016, p. 34). Nessas ocasiões, o esposo lamentava, com indignação e pena de si mesmo, o fato de ter se deixado ludibriar quanto à pureza de Eurídice, enquanto ela acatava, com resignação, a opinião do esposo, que, no final das contas, era um bom marido, pois colocava dinheiro em casa e não a agredia fisicamente. Já o primeiro episódio da narrativa ilustra ao leitor atento que ambos os cônjuges padeciam do sofrimento decorrente dos regramentos morais instituídos. Partindo desse caso ilustrativo da trama, a presente pesquisa tem como objetivo se debruçar sobre a estratégia enunciativa da narradora de Martha Batalha, em AVIEG (2016), mais especificamente no que tange aos processos de ressignificação das polaridades presentes nas convivências cotidianas, sendo essas construídas a partir de sistemas socioculturais determinantes de estruturas morais criadoras de expectativas e julgamentos na construção da alteridade.

Para realizar a análise a que nos propomos, dividir-se-á esta dissertação em quatro capítulos: após o capítulo introdutório, no segundo capítulo, intitulado A consolidação dos papéis sociais atribuídos a homens e a mulheres ao longo da História, será realizada uma pesquisa historiográfica a respeito das raízes que instauraram homens e mulheres em polos opostos no tecido social, já desde a Antiguidade Clássica, os motivos pelos quais essa disposição foi perpetuada ao longo dos anos e os mecanismos de poder que garantiram tal permanência. Relevante se faz, nesta análise, refletir sobre o papel secundário ao qual a mulher foi relegada e os desdobramentos disso no construto de nossa sociedade atual. Vale lembrar aqui as dificuldades que permeiam o campo de pesquisa envolvendo as mulheres, devido às incertezas decorrentes de sua invisibilidade ao longo da História. O capítulo será subdividido nos seguintes subcapítulos: 2.1 A construção da mulher na tradição europeia e 2.2 Breve história das mulheres brasileiras. No subcapítulo 2.1, inicialmente, abordaremos a forma como a mulher foi representada na formação dos princípios ocidentais de moral e conduta, que, por sua vez, definem os papéis sociais,

---

<sup>2</sup> Estados Unidos da América



para o que contaremos com as considerações da filósofa húngara Ágnes Heller (2016). Buscaremos, ainda, desvelar as origens da representação binária que atribui o feminino ao interno, ao âmbito doméstico, e o masculino ao externo, ao público. Também, contaremos, nesta análise, com os estudos de Thirzá Berquó (2014), Losandro Tedeschi (2012) e Allegro de Magalhães (2008), que nos permitirão refletir sobre a legitimação do caráter natural de inferioridade atribuído à mulher nas diversas fases na história da humanidade e os mecanismos que a colocaram na condição de ser incapaz de utilizar a palavra. A partir desse levantamento, buscaremos compreender, à luz das considerações de Pierre Bourdieu (2011), como os princípios de subserviência e restrições espaciais impostos à figura feminina pela moral católica constituíram instrumentos essenciais na preservação do capital, em que a instituição do casamento é elemento-chave. Também refletiremos sobre a relação entre poder e repressão feminina a partir das considerações de Michel Foucault (1988) acerca dos jogos de poder e sua relação com essa repressão e veremos, com base nos estudos de John Kenneth Galbraith (1982), a reificação feminina com vistas à manutenção dos bens de capital.

No subcapítulo 2.2, intitulado Breve história das mulheres brasileiras, a partir dos estudos da socióloga Heleieth Saffioti (1976) e com o aporte teórico de Carla Bassanezi Pinsky (2013), veremos como o patriarcalismo influenciou na definição dos papéis designados à mulher branca e à mulher negra no Brasil colonial. Na sequência, no que diz respeito ao período do Brasil imperial (1822-1889), as pesquisas da historiadora Elisa Maria Verona (2007) nos auxiliarão a entender como se deram os primeiros movimentos de saída da mulher para o contexto social e o que isso significou em termos da moral feminina perante a sociedade, bem como os mecanismos do interesse privado, que naturalizaram a mulher como “rainha do lar”. Percorreremos, com Ana Silvia Scott (2013), os avanços do país na *Belle Époque* e como esses influenciaram na consolidação dos papéis na sociedade brasileira. Com base nos estudos de Pinsky (2013), veremos as conquistas femininas em termos de direitos e oportunidades, além de leis protetivas ocorridas no século XX.

Ainda que as condicionantes históricas lhes tenham roubado o direito à voz, algumas mulheres não se renderam e buscaram romper as barreiras do silenciamento. No terceiro capítulo desta investigação, intitulado Um revisionismo histórico da mulher escritora no Brasil, procuramos traçar uma retrospectiva histórica da produção de autoria feminina no Brasil, seus movimentos e avanços, buscando

mostrar como a crítica feminista contribuiu para tal. Esse capítulo está subdividido em dois subcapítulos. No subcapítulo 3.1 O lugar do feminino na Literatura – conquistas e contestações, veremos as restrições impostas à presença feminina no universo literário durante as diferentes fases da Literatura Brasileira, o que nos permitirá perceber até que ponto a mulher teve chances de se pronunciar tanto no que diz respeito ao mercado editorial quanto às instituições de ensino, regidos por um cânone que privilegia o homem na produção do discurso. Mostraremos, ainda, as formas que as mulheres encontraram, na escrita, para burlar as barreiras. No subcapítulo 3.2, intitulado As escritoras brasileiras, a crítica feminista e a inserção de novas vozes na Literatura, abordaremos as primeiras manifestações do movimento feminista e da crítica feminista no Brasil, bem como os caminhos abertos para a produção literária de autoria feminina.

Deslocar a mulher da invisibilidade em que foi colocada, bem como trazer sua voz à arena dos discursos públicos, tem sido a causa de uma luta que iniciou com as escritoras escudadas por codinomes masculinos, tomou corpo com os esforços dos movimentos feministas e, nos dias atuais, busca solidificar-se amparada pela proposta da poética narrativa da pós-modernidade. Percorreremos esse caminho no terceiro capítulo com base na perspectiva de que não se pode desconstruir uma estrutura sem antes compreender o que a integralizou. Para tal, será possível perceber, nesse capítulo, que a força limitadora do cânone, até mesmo sobre as mulheres escritoras, era (é?) tão intenso que elas próprias, privadas de modelos literários, culturais e artísticos femininos, por muito tempo se limitaram a mimetizar o olhar do homem na composição de suas tramas. Perceberemos a relevante contribuição dos movimentos feministas e dos Estudos Culturais no processo de resgate das vozes silenciadas ao longo da História, em que as mulheres se situam lado a lado com outras minorias identitárias na luta pela representatividade a partir do direito à voz.

As contribuições de Simone de Beauvoir (2016) e de Kate Millet (1974) servirão de base para nossas considerações sobre a necessidade da desconstrução de discursos que privilegiam o masculino, buscando mostrar como esses discursos se instauram nos padrões de comportamento. Partiremos do ponto de vista foucaulteano ao tratarmos da relação entre discurso e poder e o papel do autor na tecitura do texto. No que diz respeito ao autor e seu contexto, será relevante a contribuição da filósofa e feminista Djamila Ribeiro (2017) acerca do debate estrutural contido nas

experiências individuais e como a mulher escritora se insere nessa perspectiva ao transcender o *locus* social a ela imposto.

Os estudos de Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) contribuirão com nossas pesquisas a respeito da influência da cultura patriarcal ocidental na perpetuação do poder masculino sobre o texto e o preço pago pelas mulheres que se atreviam a escrever. As considerações apresentadas sobre a influência da rígida moral da era vitoriana na escrita feminina da época ocorrerão à luz das pesquisas de Lúcia Osana Zolin (2009) e Elaine Showalter (2009).

Duda Porto de Souza e Aryane Cararo (2017) nortearão nossos estudos sobre o desenvolvimento do movimento feminista no Brasil e como os momentos históricos do país se refletiram na voz das escritoras que se destacaram na vanguarda da Literatura Brasileira de autoria feminina. O surgimento da crítica feminista enquanto organização formal e sua contribuição para o resgate de nomes de escritoras do passado relegadas ao anonimato pelo cânone literário será abordado à luz das contribuições de Lúcia Osana Zolin (2009), Luiza Lobo (2006) e Terezinha Schmidt (2002). Na sequência, mostraremos os esforços empreendidos pelas mulheres para o direito ao letramento e o árduo processo de participação feminina no mercado editorial e sua luta para obterem uma cadeira junto à Academia Brasileira de Letras (ABL). A produção feminina no universo da ficção literária contemporânea será abordada com base nas relevantes pesquisas de Regina Dalcastagnè (2021), cujos desdobramentos serão também tratados com base nas considerações de Luis Felipe Miguel (2003).

Observaremos, ainda, os Estudos Culturais enquanto movimento de abertura, a fim de que as vozes excluídas pelo cânone literário sejam oportunizadas e, para tanto, contamos com o aporte teórico de Maria Helena Cevasco (2009).

Finalmente, o quarto capítulo, intitulado O tempo, o espaço e a poética do pós-modernismo na narrativa batalheana, será dedicado à análise do plano do enunciado propriamente dito, das estratégias empregadas por Martha Batalha e que correspondem ao movimento de ex-centralização a que Linda Hutcheon (1991) se refere no sentido de romper binarismos essencializantes masculino/feminino, bem/mau, dentro/fora. Será dividido em três subcapítulos. No subcapítulo 4.1, intitulado A metaficção e a referencialização do real espaço-temporal na trama: o espaço público e suas adversidades, refletiremos como a História é recontada a partir da metaficção historiográfica e seu papel crítico na ressignificação do passado

narrado. Abordaremos questões sobre o romance e a narrativa à luz das considerações de Walter Benjamin (1892-1940) e Georg Luckács (1885-1971). Também contaremos com o aporte teórico de Linda Hutcheon (1991) e de Massaud Moisés (1997) para apresentar reflexões sobre a relação entre o leitor e o texto. Paul Ricoeur (1994) norteará nossas considerações sobre a História e o espaço-tempo narrativos. Contaremos com o aporte teórico bachelardiano para análise de questões relativas ao espaço, de modo especial sobre o ser-humano como o ser entreaberto e seu significado diante da proposta pós-moderna da ex-centralização. Também Regina Dalcastagnè (2002), Michel Collot (2012) e Roberto DaMatta (1997) nos guiarão sobre as questões espaciais e a geografia literária. Após tecermos as considerações teóricas, exemplificaremos, na obra, trechos indicadores da relação das personagens masculinas e femininas com o espaço público em AVIEG, bem como os movimentos de rompimento de polaridades dentro/fora que podem ser depreendidos daí. No subcapítulo 4.2, intitulado A casa de Eurídice: ocupação tempo-espacial, educação feminina e seus múltiplos projetos inacabados, refletiremos sobre o espaço da casa como metáfora da vida da protagonista, a partir do que será possível tecer relações entre a progressão de seus projetos e sua projeção no espaço narrativo. Veremos como as relações de Eurídice e de Antenor com o espaço doméstico denunciam a perpetuação de moldes canônicos e, ao mesmo tempo, os dessacralizam. O subcapítulo 4.3, intitulado Técnicas narrativas batalheanas, será desdobrado em duas seções. Na seção 4.3.1, os encaixes genealógicos das personagens, perceberemos a autorreflexividade presente na metaficção historiográfica e os mecanismos de que a narradora de Batalha faz uso para romper polaridades. Exemplificando trechos na trama, perceberemos como a narradora leva o leitor a refletir no construto da personalidade das personagens nesse sentido. Contaremos com o aporte teórico de Gérard Genette (1995) na análise de aspectos intrínsecos à estrutura da narrativa e que são comuns nos relatos pós-modernos, como as anacronias textuais e outras formas de fragmentação narrativa. Finalmente, na seção 4.3.2, a narradora, suas ironias e chistes, abordaremos a metaficção historiográfica enquanto paródia intertextual, em que o passado é recontado tingido de ironia, que leva ao distanciamento necessário para que não assuma caráter mimético. Utilizaremos, ainda, o aporte teórico genettiano a fim de analisar o modo com que a narradora opera no tecido narrativo ao construir o relato dos fatos. Teceremos considerações a respeito da ironia, do cômico e do riso a partir das considerações de Muecke (1995) e

de Henri Bergson (1987), que nos permitirá refletir sobre os mecanismos do efeito de se contar o sério por meio do risível. Abordaremos, ainda, o chiste, forma de ironia muito utilizada por Batalha em sua narrativa, sendo que o papel do leitor ao desvelar a sutil ironia do chiste será discutido com base nas considerações de Roland Barthes (1984).

De modo geral, buscar-se-á aguçar o olhar do leitor, com esta investigação, para que se atente aos recursos com que Marta Batalha responde, ironicamente, aos moldes canônicos, identificando elementos que, na metaficção historiográfica, podem ser apontados como característicos da ex-centricidade proposta pela poética da narrativa pós-moderna.

## **2 A CONSOLIDAÇÃO DOS PAPÉIS SOCIAIS ATRIBUÍDOS A HOMENS E A MULHERES AO LONGO DA HISTÓRIA**

Este capítulo tem como objetivo realizar um percurso histórico a fim de compreendermos as origens das condicionantes que levaram homens e mulheres a ocuparem seus respectivos papéis sociais, bem como os motivos pelos quais esses elementos foram perpetuados através dos tempos, moldando os princípios de moral e conduta que regem a sociedade ocidental ainda nos dias atuais.

Nesse percurso, dividiremos o capítulo em dois momentos. No primeiro subcapítulo, intitulado A construção da mulher na tradição europeia, conceituaremos a função “papal”, buscando mostrar como os atributos vinculados aos papéis masculino e feminino foram sendo construídos já desde as suas primeiras representações no discurso filosófico. Mostraremos que, reforçados pela Igreja e perpetuados pelo patriarcalismo, esses moldes foram incorporados aos interesses do capitalismo ocidental como estratégia para a manutenção dos bens de capital. Nesse sentido, buscaremos elucidar o motivo pelo qual o silenciamento e o cerceamento espaciais historicamente impingidos à mulher estão diretamente relacionados com esses interesses, que moldaram o papel recluso atribuído à mulher europeia.

No segundo subcapítulo, intitulado Breve história das mulheres brasileiras, procuraremos mostrar como a estrutura de dominação dos portugueses, com base no patrimônio, contribuiu para a instauração de uma dupla moral no país, desde a época do Brasil Colônia, quando havia, de um lado, o desregramento sexual masculino e, de outro, a reclusão da mulher branca e a objetificação da mulher escrava. Observaremos como a submissão à vontade do patriarca se perpetuou na formação da mulher brasileira. Acompanharemos os primeiros movimentos femininos para fora do âmbito doméstico e reflexionaremos sobre como a participação da mulher na vida social contribuiu para a formatação de seu papel. Também abordaremos o ideal do “lar doce lar” e sua influência na perpetuação da imobilidade feminina no Brasil nas primeiras décadas do século XX e as conquistas empreendidas pelo movimento feminista.

O percurso histórico realizado neste segundo capítulo buscará nos auxiliar a compreender como uma estrutura de poder baseada na replicação das práticas de repressão e confinamento femininos, herdadas da tradição clássica – tão fortemente presentes no pensamento europeu e tão intensamente inculcados pela Igreja –

fundiram-se aos resquícios de uma sociedade escravocrata-senhorial, sendo determinantes na modulação dos papéis sociais ainda vigentes na atual sociedade brasileira.

## 2.1 A CONSTRUÇÃO DA MULHER NA TRADIÇÃO EUROPEIA

Estudar a condição feminina, ao longo da História, não constitui tarefa fácil, já que implica reconstituir o som de vozes silenciadas, a trajetória de corpos confinados a espaços circunscritos. Michele Perrot (2005, p. 11) caracteriza esse campo de pesquisa como “minado de incertezas, saturado de controvérsias movediças, pontuado de ambigüidades [*sic*] sutis”. No entanto, o levantamento do lugar ocupado pela figura feminina, ao longo da História, é necessário para entendermos como as representações sobre o feminino interferiram nas raízes do pensamento ocidental no que diz respeito aos princípios de moral e conduta. Tais princípios, determinantes na definição dos papéis sociais, refletem-se nas formas de ocupação dos espaços público e privado, aos quais, por sua vez, estão diretamente relacionadas às configurações de (i)mobilidade a que os sujeitos estão imersos. Ágnes Heller (2016), em seus estudos sobre ética e papéis sociais, aponta que a vida social e a assimilação de papéis têm caráter mimético, sendo que o sujeito é capaz de imitar modos de conduta e usos característicos do estágio de desenvolvimento social em que se encontra. Segundo a filósofa, é com base em seu ingresso na história humana que o sujeito consegue se orientar, sendo que essa orientação nunca ocorre com base nos usos isolados, mas em uma totalidade relativa como sistema, como estrutura. O caráter estruturado do uso, bem como a presença concomitante de várias relações consuetudinárias, pressupõe, portanto, a função “papel social”.

Os discursos filosóficos constituem uma das primeiras representações sobre o feminino na história da humanidade. Embora pareça não haver um consenso entre pensadores e filósofos quanto ao que venha a ser a mulher e qual papel lhe deva ser atribuído, seus discursos foram permeados de restrições a ela impostas, cujos limites a impediram de exercer seu direito à cidadania, sentenciando-a ao silenciamento tanto no âmbito doméstico quanto nas esferas públicas. Na clássica e democrática Atenas, por exemplo, a divisão entre os gêneros já era espacialmente demarcada (BERQUÓ, 2014), tendo o homem livre acesso ao espaço externo (*ágora*), enquanto as mulheres respeitáveis viviam em recato e discrição, dedicadas a procriar e cuidar do espaço

interno (*oikos*). Vale lembrar que, mesmo dentro do *oikos*, havia uma divisão na ocupação espacial: a mulher oficial, chamada Giné, permanecia confinada em um espaço reservado da casa, o gineceu, em contato apenas com outras mulheres e crianças, ao passo que os homens tinham exclusividade na ocupação do androceu, parte da casa dedicada às festividades e outros eventos públicos. Apenas a mulher na condição ou de escrava ou de prostituta (*Hetaira*) frequentava os espaços públicos.

As raízes do silenciamento e invisibilidade impostas às mulheres podem ser explicados, em grande parte, por essa representação binária, que atribui ao feminino o interno e ao masculino o externo. Esse binarismo pode ser observado na Literatura Grega, na qual são muito comuns narrativas envolvendo o retorno da figura do herói após longos períodos de ausência. Nessas passagens, enquanto os heróis vivem suas aventuras em terras distantes, a esposa mantém-se reclusa, aguardando-o dentro de casa. Tomemos, por exemplo, a figura de Penélope, na **Odisseia**, de Homero (2015). Esposa de Odisseu, Penélope pode ser considerada um modelo para o padrão de comportamento esperado de uma mulher casada, pelo seu recato e sensatez. Resiste a seus pretendentes, que consomem a fortuna de Odisseu em sua ausência, e é reprimida pelo filho Telêmaco, cujas palavras evidenciam o lugar feminino na estrutura social da época:

[...] volta para os teus aposentos e presta atenção aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa (HOMERO, 2015, p. 356).

Nessa passagem, além de ter a intenção de manter a mãe no confinamento doméstico para protegê-la dos pretendentes, Telêmaco deixa clara a predominância da autoridade masculina no que diz respeito à atuação política fora de casa por meio de seu direito de participação na Polis. O fato de ter mantido a mãe em confinamento doméstico para que não cedesse aos avanços dos pretendentes pode ser entendido como a concepção da mulher enquanto um ser tentador, ardiloso, indigno de confiança, tal como colocado por Hesíodo (século VIII a.C.) no mito de Pandora (BERQUÓ, 2014). Segundo esse mito, a mulher foi criada pelos Deuses como uma raça ruim, à parte, como punição pela traição de Prometeu, que os havia enganado ao roubar o fogo e lhes oferecer nos sacrifícios apenas ossos e gordura. Assim, a obra **Teogonia**, de Hesíodo (2011), refere-se de tal modo ao mito de Pandora:



Após ter criado belo o mal em vez de um bem  
 levou-a lá onde eram outros Deuses e homens  
 adornada pela dos olhos glaucos e do pai forte. [...]
 Dela descende a geração das femininas mulheres.  
 Dela é a funesta geração e grei das mulheres,  
 grande pena que habita entre homens mortais, [...]
 (HESÍODO, 2011, p. 585).

No que diz respeito a essa configuração hesiódica do feminino, que vê a mulher como "belo o mal em vez de um bem" (HESÍODO, 2011, p. 585), é importante ressaltar que o termo "belo" é um adjetivo que deve ser entendido no sentido estético da palavra, enquanto o termo "bem", como advérbio de modo, diz respeito ao sentido moral. O mal que a mulher traz consigo, ardidamente trajado de beleza, é reiterado na segunda vez em que Hesíodo se refere a Pandora em **Teogonia**, de Hesíodo, embora não tenha mencionado seu nome:

Dela vem a raça das mulheres e do gênero feminino, dela vem a corrida mortal das mulheres que trazem problemas aos homens mortais entre os quais vivem, nunca companheiras na pobreza odiosa, mas apenas na riqueza (HESÍODO, 2011, p. 590-591).

Essa visão da mulher constituiu elemento basilar na edificação da normatização restritiva à qual foi sentenciada. Uma vez que tanto a filosofia quanto a religião vinculavam humanidade à capacidade de utilização da palavra (TEDESCHI, 2012), e considerando que apenas ao homem era dado o direito de proferir seu discurso, a mulher era socialmente colocada em uma condição de dependência, submissão e controle pelo homem – comparável às criaturas irracionais, desprovida de pensamento próprio e senso. A esse respeito, o estudioso comenta:

O político se manifesta na Polis; para usar a palavra na praça, para dialogar ou intercambiar, o *logos* deveria estar com a posse da palavra, assim estavam excluídos os bárbaros, as mulheres, os estrangeiros e os escravos. Desta forma a filosofia – primeiro sistema de representação simbólica que pretende dar uma explicação racional do mundo – nega as mulheres de uma das características específicas da humanidade, a capacidade da palavra, a possibilidade de ter um discurso próprio e de nomear o mundo a partir de si mesma, não podendo mais do que repetir, no melhor dos casos a palavra, como havia sido interpretado pelos homens, por um sistema de pensamento que nega a diferença sexual (TEDESCHI, 2012, p. 46, grifo do autor).

Ao pesquisar sobre o silenciamento simbólico feminino, Allegro de Magalhães (2008) aponta ou para a ausência completa da mulher, ou para o aparecimento da figura feminina enquanto apenas objeto do discurso masculino – tanto nos textos gregos quanto nas demais representações artísticas. A estudiosa portuguesa cita, ainda, uma terceira estratégia de silenciamento feminino, quando à mulher é aparentemente concedida uma voz, porém de modo indireto e para discursar em enaltecimento ao masculino. É o caso da seguinte passagem extraída d'**O banquete**, de Platão (2003), quando Sócrates narra aos presentes a conversa que teve com a sacerdotisa Diótima de Mantinéia, sua conselheira sentimental, sobre o Amor e o Belo: "Pois eu te falarei mais claramente, Sócrates, disse-me ela. Com efeito, todos os homens concebem, não só no corpo como também na alma, e quando chegam a certa idade, é dar à luz que deseja a nossa natureza [...]" (PLATÃO, 2003, p. 40 [cc 380 AEC]).

O fato de Diótima ter sido conselheira de Sócrates a torna merecedora de atenção; todavia, fica clara a estratégica apropriação da voz de Diótima para enunciar um discurso que considera os frutos da criação intelectual e espiritual, virtudes então atribuídas ao masculino, mais importantes do que a geração de filhos, o que pode ser observado no seguinte trecho de seu discurso:

[...] E honrado entre vós é também Sólon pelas leis que criou, e outros muitos em muitas outras partes, tanto entre os gregos como entre os bárbaros, por terem dado à luz muitas obras belas e gerado toda espécie de virtudes; deles é que já se fizeram muitos cultos por causa de tais filhos, enquanto que por causa dos humanos ainda não se fez nenhum (PLATÃO, 2003 [cc 380 AEC], p. 43-44).

Pode-se perceber que a preleção masculina na voz da sacerdotisa visa a reduzir, ainda mais, a importância da mulher em um cenário no qual procriar era uma das poucas funções que ainda lhe conferiam alguma valia.

Em estudo sobre misoginia medieval, Pedro Carlos Louzada Fonseca (2009) aponta como os postulados de Aristóteles (384-322 AEC) sobre a geração dos animais igualmente contribuíram para denegrir o papel feminino quanto à sua capacidade reprodutora, ao afirmar ser o homem o responsável pelas características físicas da criança, cabendo à mulher apenas o dever de gestar. Segundo Fonseca, o filósofo indica a superioridade masculina perante as mulheres e as crianças quanto a suas virtudes morais, vinculando tais atributos à natureza da alma:

[...] há por natureza uma parte que comanda e uma parte que é comandada, às quais atribuímos qualidades diferentes, ou seja, a qualidade do racional e a do irracional. [...] o mesmo princípio se aplica aos outros casos de comandante e comandado. Logo, há por natureza várias classes de comandantes e comandados, pois de maneiras diferentes o homem livre comanda o escravo, o macho comanda a fêmea e o homem comanda a criança. Todos possuem as diferentes partes da alma, mas possuem-nas diferentemente, pois o escravo não possui de forma alguma a faculdade de deliberar, enquanto a mulher a possui, mas sem autoridade plena, e a criança a tem, posto que ainda em formação. [...] Devemos então dizer que todas aquelas pessoas têm suas qualidades próprias, como o poeta (Sófocles, *Ájax*, vv. 405-408) disse das mulheres: 'O silêncio dá graça às mulheres', embora isto em nada se aplique ao homem (ARISTÓTELES *apud* FONSECA, 2009, p. 32-33, grifo do autor).

Assim, a demarcação biológica, destacada pelas Ciências e pela Filosofia, corroborou para o caráter naturalizado atribuído à identidade feminina nos primórdios da representação da figura da mulher e que se reflete ainda nos dias atuais. Segundo esse caráter, ela é naturalmente mais frágil, irracional e incapaz de desenvolver virtudes morais, devendo, portanto, obediência àquele que lhe dá direção, governo: o homem, quer seja pela figura do pai, do marido, ou de um parente mais próximo. Na visão de Tedeschi (2012), essas representações se perpetuaram através dos séculos por meio de vários pensadores, legitimando a diferença de gênero como sendo natural e eterna, ou seja, irreduzível.

Mais adiante, no período feudal, encontramos um cenário em que servos e seus filhos não podiam se casar fora dos domínios do senhor, sendo o direito à posse de terras, predominantemente, masculino (HUBERMAN, 1986), ao passo que as herdeiras tinham de obter o consentimento do senhor para se casarem, como reconhecido pela condessa de Nevers, em 1221:

Eu, Matilda, condessa de Nevers, dou a conhecer a todos quanto vejam esta carta que jurei sobre o sagrado Evangelho a meu senhor mais querido, Philip, pela graça de Deus o ilustre Rei de França, que lhe prestarei serviços bons e fiéis contra todos os homens e mulheres vivos, e que não casarei senão por sua vontade e graça (NEVERS<sup>3</sup> *apud* HUBERMAN, 1986, p. 11).

---

<sup>3</sup>*Translations and Reprints from the original sources of European History*, v. IV, Seção III, p. 24. Séries para 1897. Departamento de História da Universidade da Pensilvânia, 1898.

Fica aqui evidente a forte conexão entre Igreja e poder, de modo que a moral católica, por meio de seus princípios de obediência e reclusão femininos, contribuiu com os ideais de preservação de capital pela garantia de paternidade legítima, os quais também viriam, mais tarde, ao encontro dos ideais da burguesia capitalista nascente<sup>4</sup>.

O discurso filosófico greco-pagão se agrega, mais tarde, ao discurso judaico-cristão clerical, na Idade Média, quando um comportamento religioso e recluso é imposto às mulheres, que devem permanecer em seus lares resignadas enquanto cultivam as virtudes da obediência, do silêncio e da imobilidade. É então trazida na figura de Eva<sup>5</sup> a representação do feminino como o mal que tenta, que tira do homem sua capacidade de decisão e, por conseguinte, de seu destino original, reforçando a imagem negativa da figura feminina apontada pelo pensamento mitológico grego. Movida pela curiosidade, característica tão comumente atribuída às mulheres, Pandora acaba abrindo a caixa que lhe foi confiada pelo marido, liberando todos os males que os deuses haviam ali guardado para poupar a humanidade, e que então recaem sobre os homens.

Além de associar um caráter traiçoeiro e manipulador à figura da mulher, a **Bíblia** lhe imprime uma inferioridade natural (já que ela foi criada a partir de um pedaço do homem) e dita as sanções punitivas que a ela devem ser impostas, como pode ser observado nos versículos que tratam da ordem nas reuniões da Igreja, no seguinte trecho bíblico:

<sup>34</sup>permaneçam as mulheres em silêncio nas igrejas, pois não lhes é permitido falar; antes permaneçam em submissão, como diz a Lei.

<sup>35</sup>Se quiserem aprender alguma coisa, que perguntem a seus maridos em casa; pois é vergonhoso uma mulher falar na igreja (BÍBLIA, Coríntios, 14, 34-35).

A **Bíblia** também prega, em diversos momentos, a reificação feminina. Regrando-se pelo Decálogo, a sagrada escritura determina que o homem não deve cobiçar nem os animais, nem a casa, nem a mulher, nem nenhuma das coisas do

---

<sup>4</sup>Segundo a socióloga feminista, Heleieth Saffioti (1976), sempre que a preservação de seu *status* o exigisse, a Igreja sacrificava o princípio doutrinário cristão da igualdade entre os homens e mulheres em favor de manter a posição daqueles na estrutura do poder.

<sup>5</sup>Tedeschi (2012) ressalta os mitos de Eva (pecadora) e da Virgem Maria (assexuada) na Igreja Católica enquanto representações femininas, cuja imagem paradoxal acompanha a história corporal da mulher, reforçando a discricção e a obediência como sendo virtudes indispensáveis a uma mulher na composição de seu caráter.

próximo (BÍBLIA, Deuteronômio, 5, 21). Além da objetificação da mulher, a força da hegemonia patriarcal está fortemente presente nos textos bíblicos, como, por exemplo, na passagem em que, diante da impossibilidade de gravidez de sua esposa Sara, Abraão tem um filho com a escrava egípcia Agar, banindo-a mais tarde, juntamente com o filho, quando Sara consegue engravidar: "Então se levantou Abraão pela manhã de madrugada, e tomou pão e um odre de água e os deu a Agar, pondo-os sobre seu ombro; também lhe deu o menino e despediu-a; e ela partiu, andando errante no deserto de Berseba" (BÍBLIA, Gênesis, 21, 14).

Na Era Vitoriana, que seria o período, no Reino Unido, do Reinado da Rainha Vitória e estaria compreendido entre 1837 e 1901, as mulheres eram legatárias do cristianismo primitivo; por conseguinte, suas características estavam relacionadas ao comportamento sexual, já que seriam filhas de Eva e herdeiras do pecado original. A concepção de mulher era dada a partir do clero, que vivia em confinamento sob o regime de celibato, sendo marcada por uma sociedade repressora e que via na família o principal espaço de procriação e criação dos filhos, função que cabia à mulher. A necessidade de ter um filho primogênito, herdeiro legítimo, pode explicar a perpetuação de arranjos familiares com base em moldes patriarcais, pois, ao confinar a mulher e lhe atribuir unicamente a função de procriadora e mantenedora da ordem do seio familiar, garante-se a conservação da propriedade privada. Assim, boa parte do cerceamento da liberdade e autonomia femininas através dos tempos pode ser entendida a partir desse controle interessado, em que a dominação patriarcal no seio familiar, reforçada pelos preceitos clericais, surgiu como força opressora estratégica.

O casamento, instituição legitimada pela Igreja, é apontado por Pierre Bourdieu (2011) como peça central na economia de bens simbólicos, perpetuando a dominação masculina, independente das transformações sofridas pelos modos de produção econômica. A família constituía principal guardião do capital simbólico, visto que a manutenção da herança do grupo e a aquisição de aliados de prestígio garantiam às famílias manterem seu poder, seu *status*.

A força do casamento e o papel fundamental atribuído à família dentro dos preceitos da moral capitalista burguesa legitimaram os processos de repressão aos quais a mulher foi submetida. Se a repressão é o "modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade [...]" (FOUCAULT, 1988, p. 11), não é difícil entendermos as causas dessa repressão nos diversos campos em que a mulher foi tolhida de sua vontade em prol dos jogos de poder. No que dizia respeito ao casamento, por

exemplo, o valor de uma mulher estava no montante de seu dote, o qual deveria estar à altura do *status* do noivo – ambos unidos, então, por um consenso de interesses entre os pais dos cônjuges, de modo que a associação dinheiro e nome lhes garantisse poder. Pode-se ver aqui a mulher mais uma vez reificada, transformada em moeda de troca, em que o dote é seu lastro e deve estar à altura do peso do sobrenome que pretende incorporar pelo casamento. Marcel Mauss (2003) entende que, nas relações geradas a partir das práticas de dar e receber nas sociedades, o doador estará, mesmo que temporariamente, em uma posição de hierarquia superior ao donatário, ou seja, dádiva gera dívida. Transpondo a colocação de Mauss para a reificação feminina, pode-se perceber o quão conveniente é transformar a mulher em moeda de troca para garantir o equilíbrio da balança nessas transações.

A Riviera Francesa do século XX foi palco de um grande número dessas transações. Estação de veraneio favorita da aristocracia europeia, tinha grande utilidade para os novos-ricos americanos, cujas filhas eram ali transacionadas em troca de riqueza e de um título de nobreza – ou apenas de um título, como esclarece John Kenneth Galbraith (1982):

Com essa simples manobra, os novos-ricos conseguiam prontamente a respeitabilidade da tradição tão almejada. E os respeitabilíssimos nobres com isso conseguiam dinheiro, algo que eles sempre sabiam usar. Tão inevitável era a transação que elas eram negociadas às dezenas, e corretoras – geralmente damas arruinadas de suposta nobreza – apareciam em cena para cuidar dos detalhes (GALBRAITH, 1982, p. 62).

Vale lembrar que foi grande o número não só de herdeiras americanas exportadas para a valorização do nome da família, como também o número de dólares que evadiram da América rumo à Europa.

Cabe ressaltar que tais herdeiras deveriam ter elevado grau de instrução, ser prendadas e, sobretudo, castas. Portanto, a castidade e a honra sexual feminina eram consideradas assunto de família, haja vista interfeririam, diretamente, nos interesses dos parentes próximos, enquanto ao homem era concedida plena autonomia sexual. Desse modo, a tendência familiar burguesa era marcada por uma dupla moral vigente: se, por um lado, a liberdade sexual masculina proporcionava o espalhamento dos genes, por outro, a repressão feminina funcionava como um eixo que garantia a pureza legítima da linhagem. Esse papel social atribuído às mulheres se perpetuou

por séculos, resistindo mesmo às profundas alterações sociais e econômicas vividas pela Europa e que culminaram no expansionismo.

## 2.2 BREVE HISTÓRIA DAS MULHERES BRASILEIRAS

Ao chegarem ao Brasil, os portugueses buscam implantar uma estrutura de dominação com base no patrimônio, nos moldes do mercantilismo capitalista europeu (SAFFIOTI, 1976). Conseqüentemente, essa dupla moral também aqui se instaura; contudo, outros fatores se somam ao desregramento sexual existente no Brasil Colônia (1530-1822). Em primeiro lugar, como aponta Saffioti, em geral, a colonização não se fazia pela vinda de grupos familiares constituídos, permanecendo na Europa os familiares dos que aqui aportavam em busca de fortuna, de modo que as facilidades oferecidas pelas escravas, submissas e em condição socialmente inferior, acabavam por torná-las presas fáceis do colonizador branco. Além disso, o papel de mãe e dona de casa designado à mulher branca tornava necessário que existisse uma classe de mulheres com as quais os jovens homens brancos pudessem satisfazer seus desejos antes do casamento, de modo que a castidade de grande maioria das mulheres brancas só foi possível devido à objetificação das negras. Segundo a socióloga, a ignorância e imaturidade das mulheres brancas da sociedade escravocrata favoreciam sua submissão ao poder do patriarca. Casavam-se muito cedo, com um marido muito mais velho, escolhido pelo pai e, às vezes, tornavam-se mães já aos 13 anos. Importante salientar, neste estudo, que as mulheres as quais não se casavam até os 20 anos eram consideradas, praticamente, solteironas (SAFIOTTI, 1976), sendo encaminhadas a conventos ou às chamadas casas de recolhimento, como a Casa de Recolhimento de Santa Tereza, em São Paulo, fundada em 1685.

Essas casas, em princípio, eram criadas com o objetivo de proteger a inocência e a castidade das meninas, as quais eram internas para obter formação moral e religiosa<sup>6</sup>, mas, para lá, outros tipos de mulheres eram também encaminhadas, seja como forma de punição, como no caso das prostitutas ou das moças solteiras que fugissem aos padrões morais da sociedade, ou das esposas cujos maridos queriam se livrar ou "preservar a honra" enquanto eles estivessem ausentes, de modo que sua propriedade não fosse violada. Para lá, também eram levadas as moças sem dote

---

<sup>6</sup> REZZUTTI, Paulo. **Recolhimentos de mulheres no Brasil colonial**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-7h6-iLQ9cM>. Publicado em: 12/03/2018. Acesso em: 8 jan. 2020.

para obter um marido, bem como as esposas cujos maridos acusavam-nas de adultério para delas se livrarem. Havia, ainda, casos de mulheres solteiras que recorriam às casas de recolhimento como forma de fuga dos casamentos impostos.

Enfim, esses locais eram repositórios onde mulheres tinham seu direito à mobilidade tolhido sempre que fosse conveniente para os padrões de uma sociedade moldada pelo pensamento patriarcal. Não só ausentes da vida pública, essas mulheres eram privadas até da mínima liberdade que tinham em suas próprias casas, permanecendo enclausuradas nessas instituições sob uma rígida disciplina<sup>7</sup>, só saindo dali com autorização de algum familiar, de autoridade civil ou do bispo. Pode-se perceber, a partir daí, que os conventos e as casas de recolhimento constituem elementos relevantes no construto do papel social da mulher brasileira, pois trata-se de uma concreta expressão da imobilidade à qual ela foi submetida. Fosse ou não confinada a esses lugares, seu destino, nessa época, era, exclusivamente, passar da condição de filha, quando solteira, à condição de esposa (PINSKY, 2013). A mulher vivia, de um modo ou de outro, subserviente: primeiro, ao pai; ao se casar, ao marido. A vontade do patriarca, detentor do patrimônio, era soberana, indiscutível.

No período do Brasil Imperial (1822-1889), a situação da mulher não foi diferente, pelo menos até a primeira metade do século XIX, permanecendo restrita a suas incumbências domésticas e maternas. Já na segunda metade do século, as mudanças decorrentes do processo de modernização do país e dos ideais republicanos permitiram que a mulher começasse a frequentar certos espaços sociais com finalidade recreativa, tais como teatros, bailes e passeios públicos. Embora os padrões tenham se tornado mais flexíveis, segundo Verona (2007), essa maior liberdade estava longe de significar igualdade de direitos entre homens e mulheres, de modo que elas precisaram aprender a se comportar devidamente em público, já

---

<sup>7</sup> A rigorosa disciplina das casas de recolhimento era semelhante às dos monastérios. Embora não houvesse obrigatoriedade de voto religioso, as recolhidas se vestiam como as freiras. No caso da Casa de Recolhimento de Santa Tereza, o regulamento regia que deveriam acordar às 4h30min da manhã, juntarem-se ao coro às 5h para os primeiros ofícios do dia, recolhiam-se às celas para orações mentais até às 8h, quando retornavam ao coro para mais ofícios e assistir à missa. Daí se dirigiam aos trabalhos comunitários até as 11h. Depois, retornavam às celas por mais 15 minutos para pensarem no que haviam feito desde o início do dia, iam ao refeitório até às 12h30min, retornavam às celas até as 14h, depois de volta ao coro e trabalho até as 17h30min. Depois voltavam ao coro para rezar o terço, faziam a última refeição e, então, tinham tempo livre até as 20h30min, quando o sino tocava para que fossem para suas celas orar até as 21h30min, quando deveriam dormir. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/2019/07/03/o-recolhimento-de-santa-teresa/m>. Acesso em: 7 dez. 2022.



que agora estavam sujeitas não apenas aos olhares do pai, do irmão ou do marido, mas também da sociedade.

Ao lado do esposo, a mulher passa a ter um papel crucial para a formação da futura sociedade, e os discursos moralizantes sobre esse novo papel feminino, visando à preservação do núcleo familiar, provinham tanto da Igreja quanto de outros meios de propagação, tais como jornais, periódicos e revistas femininas. Assim, uma nova organização familiar surge a partir da segunda metade do século XIX, buscando desconstruir o antigo modelo patriarcal, caracterizado pela família numerosa, com diversos agregados. Agora, os recém-casados devem deixar a casa paterna e construir seu próprio lar. A própria figura da ama de leite passa a ser rechaçada, uma vez que o discurso médico aponta como negligente aquela mãe que confia a amamentação do filho à ama, pois "pelo leite da negra algumas propriedades indesejáveis poderiam ser transmitidas à criança, tais como doenças venéreas ou disposições hereditárias" (VERONA, 2007, p. 50), que poderiam trazer à criança prejuízos tanto físicos quanto morais.

Dessa forma, encontramos, no final do século XIX, um cenário em que a replicação das práticas de repressão e confinamento femininos, herdados da tradição clássica – tão fortemente presentes no pensamento europeu e tão intensamente inculcados pela Igreja – se fundem aos resquícios de uma sociedade escravocrata-senhorial. O discurso da burguesia nascente, inspirado nos moldes europeus e corroborados pela moral cristã, impelem a mulher ao âmbito doméstico para então se tornar a "rainha do lar", responsável pela manutenção do eixo familiar, regrada por valores morais que, primeiro, recaíram sobre as moças das famílias ricas, para, depois, estenderem-se para as camadas mais pobres da população. Tais padrões de comportamento garantiriam a formação de uma sociedade dita "civilizada", além de favorecer o gerenciamento dos interesses privados, assegurando a transmissão dos patrimônios, do ponto de vista econômico.

Nesse contexto, "a dedicação ao lar, decorrência óbvia e inescapável, fazia do papel de 'dona de casa' parte integrante das atribuições naturais da mulher" (PINSKY, 2013, p. 471, grifo do autor). Vale assinalar que, para manter a mulher dentro de casa, exercendo, exclusivamente, seu papel de "rainha do lar", os médicos oitocentistas apregoavam a incapacidade feminina para o exercício intelectual, alegando não terem sido feitas para ir à escola ou seguir uma profissão, aspirações que deveriam ser tomadas como um desvio da função natural. Para os médicos, fragilidade, sedução,

submissão e doçura constituíam atributos naturalmente femininos, e o instinto materno anulava o sexual, de modo que aquelas que procuravam se instruir, o mínimo que fosse, ou as que não se mostravam pudicas o suficiente segundo os regramentos sociais da época, eram consideradas "antinaturais".

O período entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX testemunhou eventos marcantes, como o fim da escravidão, o advento da República e as imigrações, acompanhados por desenvolvimentos na área da urbanização e industrialização. O autoritarismo do senhor de bens e de pessoas, característico da sociedade escravocrata estruturada a partir das propriedades rurais, não tinha mais lugar no país que se modernizava (SCOTT, 2013, p. 16). A chegada dos imigrantes europeus significava o embranquecimento dos costumes, e ser senhor de escravos remetia a ser socioeconomicamente atrasado. Essas transformações marcaram o início da chamada *Belle Époque* brasileira, quando o país procurou deixar para trás seu passado agrário e colonial<sup>8</sup>. Por isso, inspirado nos ideais de modernização, tudo o que remetia à cultura popular ou interiorana era rechaçado, desde os jogos de capoeira até as rodas de samba e as serenatas. Assim, buscando se assemelhar aos costumes parisienses, o culto do chique moldava o gosto da época<sup>9</sup>. No Rio de Janeiro, capital do país, a presença feminina começa a ser percebida nas ruas e nas

---

<sup>8</sup> A *Belle Époque* brasileira foi inspirada na *Belle Époque* francesa (1871-1914), quando a Europa vivia um momento de grande expansão industrial e tecnológica, fruto do advento da eletricidade. Naquela época, o centro político e econômico do Brasil era o Rio de Janeiro, então sede do governo. Com o objetivo de atrair capital e mão de obra estrangeiros, foi necessária uma reestruturação urbana, a fim de combater as péssimas condições em que a população pobre vivia. Os casarões da região central, transformados em cortiços, foram demolidos, cedendo espaço a grandes avenidas, como, por exemplo, a Avenida Central, projetada no estilo dos bulevares franceses, hoje Avenida Rio Branco. Casarões foram erguidos, misturando o *art nouveau* europeu com o eclétismo, de modo que a cidade, aos poucos, tomou novas feições, com estilos estéticos refletindo padrões europeus, tanto nas construções quanto no *modus vivendi*.

<sup>9</sup> Ao tratar do legado colonial presente nas trajetórias marginais do espaço simbólico, Heloísa Toller Gomes (2010) cita o fragmento da obra de Lima Barreto (1919), intitulada **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**, na qual o romancista, sarcasticamente, refere-se à clandestinidade dos ricos da *Belle Époque*, cuja missão seria a de refinar a sociedade das asperezas herdadas dos costumes rudimentares e sombrios da escravidão, fundadora da realidade social brasileira. Ao mesmo tempo em que promovia tal "refinamento", essa missão civilizadora perpetuaria o empreendimento do colonizador, como se pode perceber no texto, em que Barreto associa o traje das mulheres frequentadoras da Riviera Francesa às velas dos navios que aqui aportaram: "Os maridos que as frequentassem, levariam aos lares, ao conselho daquelas estrangeiras, o sainete mais moderno, o bibelot de última moda, e o móvel, e o tecido, e o chapéu, e a renda. Assim, ateariam o comércio e estimulariam o contacto entre a nossa terra e os grandes centros do mundo, requintando o gosto e o luxo. [...] E a civilização se faz por tantos modos diferentes, vários e obscuros, que me parece ver naquelas francesas, húngaras, espanholas, italianas, polacas bojudas, muito grandes, com espantosos chapéus, ao jeito de velas enfunadas ao vento, continuadoras de algum modo da missão dos conquistadores" (BARRETO, 1919, p. 54 *apud* GOMES, 2010, p. 91).

atividades urbanas em geral. A cidade começa a receber um grande contingente populacional composto por todo tipo de pessoas, como grandes fazendeiros, ex-escravos, imigrantes e aqueles em busca de emprego. São Paulo também abandona seus ares provincianos e adquire perfil de cidade grande, com seus bondes e palacetes. Os imigrantes europeus, que haviam chegado ao Brasil ao final do século XIX, tornam-se elemento importante na economia do país, especialmente na Região Sul, em decorrência da falta de mão de obra livre e qualificada após o fim da escravidão. Apesar de viverem em comunidades fechadas, sua influência foi significativa, incorporando, aos poucos, seus costumes aos hábitos nacionais, tornando-se elemento integrante do compósito social e, portanto, influenciando, diretamente, na formatação dos papéis sociais.

O início do século XX, até aproximadamente a década de 1930, é marcado no Brasil por avanços vistos pelos grupos dominantes como sendo indícios de uma sociedade então chamada moderna e higiênica. Caracterizado pelo estabelecimento de normas e hábitos para conservar e aprimorar a saúde individual e coletiva, o movimento, também chamado de sanitarista, inspirava-se no princípio de que a população, considerada o principal bem da Nação, deve ser protegida. Nesse contexto, surge a família conjugal moderna, e o amor romântico passa a ganhar maior espaço dentro do casamento reconhecido pelo Estado e pela Igreja. O casamento surge como fruto da recomendação de médicos e higienistas, inspirados nos ideais europeus, que passam a indicá-lo como a forma de relacionamento mais saudável e moralmente recomendável. Passa-se a valorizar a intimidade e surge o ideal do "lar doce lar", em que a casa era o local onde se encontrava a proteção, o aconchego e a higiene, em oposição ao mundo externo, marcado por dificuldades e poluição. Tal modelo requer um novo papel da mulher enquanto mãe responsável não só pelo cuidado e educação dos filhos, mas também pela sua formação moral. Essa nova mulher, como aponta Ana Silvia Scott (2013), embora então transformada na "rainha do lar", mantém-se, ainda, subalterna e dependente do homem:

Essa 'nova mulher' seria também a esposa afetiva, ainda submissa ao marido, mas não mais completamente sem voz. Desobrigada agora de qualquer trabalho 'produtivo', a mulher estaria voltada inteiramente aos afazeres do lar, o espaço feminino por excelência, ao passo que o espaço público seria o domínio dos homens. O homem, por sua vez, deveria ser o único provedor da família (SCOTT, 2013, p. 17, grifo da autora).

Assim, as políticas públicas de massa para as populações urbanas que surgiram na década de 1930, visando a fomentar o mercado interno e desenvolver o setor urbano-industrial, foram decisivas na definição do papel feminino no seio da família. Surgem a carteira de trabalho, a Justiça do Trabalho e o salário mínimo é instituído, bem como o voto feminino. A organização e proteção da família se tornam prioridade governamental, sendo que, em 19 de abril de 1941, Getúlio Vargas assina o Decreto-Lei n. 3.200:

Devem ser os homens educados de modo que se tornem completamente aptos para a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torne *afeiçoadas* ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes na administração da casa (SCHWARTZMANN, 1981 *apud* SCOTT, 2013, p. 20, grifo da autora).

O recato feminino era considerado uma virtude essencial – as moças mais livres seriam malvistas, rotuladas de “fáceis”, e perderiam as chances de conseguir um “bom partido”, ou seja, um marido sério e trabalhador, que cumprisse seu papel de provedor para a futura esposa e mãe de seus filhos. Vale lembrar que quaisquer desvios de comportamento poderiam acarretar à mulher ser desqualificada e socialmente marginalizada. Aquelas que tinham coragem para dar fim ao matrimônio (o desquite foi instituído no Código Civil pelo artigo n. 315, em 1942) não eram socialmente aceitas, sendo vistas como párias, tendo falhado “[...] na importante tarefa de constituir e manter uma família” (SCOTT, 2013, p. 21).

De modo geral, o século XX é considerado por Pinsky (2013) como sendo o das mulheres, pois, apesar da rigidez dos moldes de educação e moral na primeira metade do século, foi uma época de expansão dos direitos e oportunidades que proporcionaram a elas mudanças tanto em sua qualidade de vida quanto no imaginário coletivo. No entanto, vale lembrar que essa expansão é fruto de grandes lutas contra os moldes patriarcais fundadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo silenciamento e invisibilidade femininos, que tiveram início com os movimentos feministas a partir da década de 1970.

É importante ressaltar que, somente em 1943, a legislação brasileira permitiu que as mulheres trabalhassem fora de casa sem o consentimento expresso do marido, haja vista, segundo o Código Civil de 1916, o *status* civil da mulher casada era comparável ao dos menores, dos silvícolas e dos alienados; enfim, a mulher era

civilmente incapaz. Entretanto, é válido pontuar que essa conquista trouxe à tona outra problemática, já que a mulher passou a ter uma carga de trabalho dupla, pois nunca abandonou sua função de "rainha do lar", mesmo após ter se lançado no mercado. Isso sem falar que as desigualdades permeiam tanto questões de gênero quanto de raça, pois as mulheres negras possuem demandas diferentes das brancas, sendo ainda mais invisibilizadas, assunto que será abordado mais adiante nesta pesquisa.

Assim, 20 anos após a instituição do desquite, em 1962, surge o Estatuto da Mulher Casada, quando passa a ser reconhecida como companheira e colaboradora dos encargos da família, cabendo-lhe a direção material e moral da mesma, fato que coincidiu com o acesso das mulheres à pílula anticoncepcional. Também, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, de 1961, permitiu que as mulheres ingressantes do Curso Normal pudessem concorrer de modo equivalente com os homens para as vagas no Ensino Superior. Apesar dos Anos de Chumbo com o Golpe de 64, e da crescente força dos movimentos feministas a questionar os valores repressivos da família brasileira tradicional, de modo geral, o casamento e a procriação ainda eram o papel destinado às mulheres, mantendo-se, ainda, grande distância entre os direitos concedidos ao homem e à mulher. Como exemplo disso, podemos mencionar a Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação da mulher, realizada em Nova York, em 1979, cujo texto revelava a conscientização dos problemas por ela enfrentados em diferentes lugares no mundo.

No entanto, apesar de aprovada em 1979, tal Convenção somente foi ratificada no Brasil pelo Decreto Legislativo nº 93, de 14 de novembro de 1983. Essa, apesar de significar algumas conquistas, ainda apresentava ressalvas justamente quanto ao que se referia à igualdade de direitos entre homens e mulheres sobre liberdade de escolha e posse de bens no casamento. Tal fato deixa claros os esforços para que se mantenha uma normatização que privilegie os interesses masculinos na garantia de uma estrutura de dominação alicerçada na manutenção do patrimônio. Assim, somente em 22 de junho de 1994, com o Decreto Legislativo nº 26, o Congresso Nacional revogou o Decreto Legislativo nº 93 acima mencionado, aprovando a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher em sua íntegra. Apesar da Convenção, foi ainda necessária no Brasil, quase 30 anos depois, em 2006, a criação da Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340) pelo Congresso Nacional, significando uma grande conquista para as mulheres brasileiras vítimas de

violência doméstica e familiar, embora ainda seja alarmante o número de abusos física ou simbolicamente cometidos contra as mulheres (BRASIL, 2006).

Considerar os fatos históricos aqui expostos, desde os que dizem respeito aos fundamentos herdados da Antiguidade Clássica até os desdobramentos da moral judaico-cristã associada aos mecanismos socioeconômicos instituídos com a finalidade de garantir a preservação do capital e do poder, é de fundamental importância para a compreensão dos elementos que situaram homens e mulheres no papel social em que atualmente se encontram. É preciso ter em mente que o abismo entre homens e mulheres é fruto de uma crença estrategicamente inculcada ao longo do tempo com vistas à garantia de manutenção do poder e cujas raízes devem ser conhecidas e bem compreendidas como primeiro passo para a quebra de paradigmas e de polaridades. Como “o poder das ideias é forte apenas num mundo que não sofra modificações” (SAFFIOTI, 1976, p. 6), e entendendo que estamos em constante processo de ressignificação de nós mesmos e de nosso olhar sobre o entorno, essa leitura crítica é primordial na busca de se alcançar a nova configuração proposta pela poética pós-moderna, rompendo com o acomodamento na sabedoria convencional, que insiste em conceber o masculino e o feminino a partir de perspectivas fechadas.

No capítulo seguinte, serão apresentados os caminhos percorridos pelas escritoras brasileiras, desde seus primeiros passos para saírem da invisibilidade, até suas lutas e conquistas, que oportunizaram a pluralidade de vozes no universo ficcional literário.

### 3 UM REVISIONISMO HISTÓRICO DA MULHER ESCRITORA NO BRASIL

O objetivo deste capítulo é traçar uma breve retrospectiva histórica dos movimentos realizados pelas escritoras femininas no Brasil, de modo a enfrentarem as barreiras do silenciamento imposto pela herança patriarcal. A abordagem historiográfica nos permitirá analisar como as conquistas alcançadas pelas precursoras da Literatura de autoria feminina contribuíram para possibilitar a multiplicidade de vozes proposta pela Literatura Brasileira contemporânea.

Primeiramente, no subcapítulo 3.1, intitulado O lugar do feminino na Literatura – conquistas e contestações, procuraremos mostrar como a mulher buscou, historicamente, por meio da escrita literária, estratégias para legitimar sua alteridade em um contexto no qual a estética poética se dá a partir do ponto de vista masculino. Veremos como a natureza excludente do universo literário limitou o acesso feminino tanto no que diz respeito à produção quanto à recepção do texto. Também, refletiremos sobre os esforços da crítica feminista para o rompimento de padrões que não vinculam o valor estético da obra ao texto, mas à consonância com a ideologia patriarcal. Mostraremos, ainda, como o pensamento feminista abriu espaço para que a problemática feminina se tornasse objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento.

No subcapítulo 3.2, intitulado As escritoras brasileiras, a crítica feminista e a inserção de novas vozes na Literatura, abordaremos como as primeiras ativistas feministas do país, mais especificamente nas letras brasileiras, buscaram se fazer ouvir inspiradas pelos momentos de profundas transformações sociopolíticas e socioculturais do Brasil. Veremos as lutas das primeiras escritoras para garantir uma melhor condição cultural para as mulheres brasileiras, limitadas a uma formação doméstico-maternal. Percorreremos a historiografia de escritoras invisibilizadas na Literatura Brasileira e cujo anonimato foi rompido graças ao movimento da crítica feminista. Abordaremos, ainda, questões sobre o apagamento das mulheres escritoras, evidenciado na baixa participação feminina na Academia Brasileira de Letras e na ficção literária contemporânea, buscando mostrar em que sentido a abertura proporcionada pelos Estudos Literários contribuiu para que vozes até então excluídas pelo cânone sejam ouvidas.

Esperamos, a partir dessa abordagem historiográfica, instigar o leitor a refletir a respeito do importante papel dessas mulheres, que, mesmo pagando um alto preço ao romperem com as barreiras do silenciamento, pavimentaram o caminho para o processo de legitimação não apenas das mulheres, mas também de outras identidades minoritárias.

### 3.1 O LUGAR DO FEMININO NA LITERATURA – CONQUISTAS E CONTESTAÇÕES

A luta feminina para garantir o direito da mulher à linguagem pública como mecanismo de poder tem percorrido séculos de enfrentamento no sentido de ocupar o vácuo deixado pelas regras impostas pela excludente herança patriarcal. Pronunciar-se enquanto sujeitos políticos na produção de discursos contra hegemônicos foi sempre algo difícil para a mulher, tendo em vista que seu cerceamento espacial e sua não participação nas esferas públicas lhe rendeu um papel social em que o silêncio era, ao mesmo tempo, imposto e valorizado. Assim, se, por um lado, os homens são detentores do direito à fala, por outro lado, as mulheres precisam agir enquanto vozes não autorizadas nesse discurso para se definirem enquanto tais. Simone de Beauvoir (2016 [1949]) remete à caracterização da mulher como sendo o não-homem, pois, historicamente, o tipo humano absoluto seria o modelo masculino:

O homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade. Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: 'Sou uma mulher'. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação (BEAUVOIR, 2016, p. 11, grifo do autor).

Desse modo, segundo a pensadora, situa-se aí a essência do que a Literatura de autoria feminina tem buscado desconstruir, a fim de romper com a ideia de que a humanidade é masculina e que a autonomia feminina deve ser sempre relativizada em relação ao homem, haja vista ele é o sujeito, o Absoluto, enquanto a mulher é o Outro. Ao se pronunciar por meio da escrita literária, a mulher busca estratégias para legitimar sua alteridade, ao mesmo tempo em que luta para combater o hábito de



espírito<sup>10</sup>, o qual impede que os direitos femininos, hoje abstratamente reconhecidos, sejam concretizados nos costumes (BEAUVOIR, 2016, p. 17).

O direito de falar, de proferir o discurso, não diz respeito apenas à emissão de palavras, mas de existir enquanto sujeito histórico e político. Partindo do ponto de vista foucaulteano, o discurso não se trata de um aglomerado de palavras ou frases compondo um significado, mas de um sistema de estruturação de um determinado imaginário social, em que controle e poder são peças centrais. Em outras palavras, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Segundo o filósofo, o autor é o princípio de agrupamento do discurso, que imprime aos textos um sentido oculto a partir da articulação desses textos com sua vida pessoal e suas experiências vividas, ou seja, com a “história real” que os originou. Sendo assim, perceber o lugar da fala da mulher na composição de seus discursos literários é crucial no processo de revisionismo histórico-crítico-literário proposto pela ginocrítica feminista na desconstrução de padrões que a concebem como sendo o Outro em relação ao homem. No texto sobre o lugar de fala, Djamilia Ribeiro (2017) aborda a busca pela transcendência do *locus* social imposto à mulher e que lhe reduz à invisibilidade, pontuando a necessidade de se atribuir esse lugar não a partir de vivências individuais, mas como algo a ser incorporado enquanto lugar do coletivo. Em outras palavras, quando as experiências pessoais vividas por um grupo são narradas, tais experiências, embora de cunho individual, dizem respeito a um debate estrutural, não se tratando da experiência individual propriamente dita, mas do lugar social ocupado por aquele grupo e a partir do qual seu grau de acesso à cidadania é definido (COLLINS, 2016 *apud* DJAMILIA, 2017, p. 35). Daí a importância de se entender as experiências femininas narradas em sua produção literária como expressões de um todo coletivo referente ao grupo social do qual a mulher faz parte – mesmo que dentro desse grupo haja histórias plurais a serem contadas.

Essas histórias com potência polifônica, no entanto, foram caladas aos ouvidos do público durante muito tempo, por motivos que vão desde a dificuldade de acesso da mulher à instrução até a proibição de publicarem seus escritos, o que pode explicar

---

<sup>10</sup> Na obra **Sexual Politics**, Kate Millet (1974) afirma que esses moldes estavam de tal forma enraizados no imaginário vigente que o tipo de estrutura que instaurava em ambos os sexos era talvez mais um hábito de espírito do que um sistema político determinado.

a pequena participação da figura feminina historicamente percebida no que diz respeito ao mercado editorial. Na obra intitulada **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century writer**, Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) apontam que, em grande parte da literatura encontrada na cultura patriarcal ocidental anterior ao século XIX, a caneta figura como um pênis metafórico, definindo a estética poética com base na sexualidade masculina e classificando aquele que escreve como “Deus” pai-criador, que tem poder sobre o texto e instaura nele uma posteridade que lhe pertence. O autor, ao se situar como pai, progenitor, procriador e patriarca, portando uma caneta, que é seu instrumento gerador de poder, exclui, naturalmente, a mulher do âmbito da escrita literária, uma vez que escrever vai contra a “natureza” e sexualidade femininas, sendo a mulher desprovida do poder investido pelo “falo-caneta”<sup>11</sup>.

As pesquisadoras apontam para a condição das mulheres enquanto meras propriedades desse autor-pai, passando a serem representadas no universo literário pelo homem e, a partir do ponto de vista masculino, reduzidas a personagens e imagens, confinadas em ideias, expectativas e textos masculinos que reiteram a tradição mitológica patriarcal em que elas são criadas pelos homens, a partir dos homens e para os homens. Desse modo, durante muito tempo, não houve uma investigação apurada no que diz respeito à escrita de mulheres e à experiência feminina com a qual essa escrita teria relação direta. As mulheres escritoras eram consideradas uma anomalia, uma monstruosidade, o que as levava a padecer da chamada “ansiedade da autoria”, traduzida em um “medo radical de que ela não seja capaz de criar, medo de que, porque ela nunca pode se tornar uma precursora, o ato de escrever irá isolá-la e destruí-la” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 49, tradução nossa)<sup>12</sup>. Além disso, aquelas que não se renderam aos grilhões do silenciamento e da imobilidade públicos, que se permitiram romper com o amordaçamento para pensar, falar, enfim, confrontar o *status quo*, costumavam pagar, e ainda pagam, de um modo ou de outro, o alto preço cobrado pela sociedade por sua ousadia.

---

<sup>11</sup> Tendo em vista que as canetas-tinteiro eram o instrumento de escrita comumente utilizado nessa época, pode-se fazer uma aproximação ainda mais precisa com o que o termo “falo-caneta” vem a representar, se imaginarmos o mergulhar da caneta no tinteiro como uma metáfora do ato sexual.

<sup>12</sup> “[...] ‘anxiety of authorship’ — a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her [...]” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 49).

A Era Vitoriana (1837-1901) foi marcada por uma moral rígida e religiosa, quando a discriminação à mulher se justificava pela premissa, segundo o pensamento científico da época, de que ela teria o cérebro menor do que o do homem e que, portanto, deveria agir conforme sua inferioridade intelectual, dedicando-se ao lar, à submissão, à delicadeza e à pureza, segundo a ordem “natural” das coisas, e não se atrevendo a transcender quaisquer limites social ou religiosamente impostos (ZOLIN, 2009). Naquela época, as mulheres eram cerceadas por livros de conduta, cujas particularidades femininas por eles apresentadas como “grandes virtudes” seriam também responsáveis pela instabilidade feminina, daí a necessidade de as mulheres serem mantidas em constante vigilância, mesmo nas atividades mais triviais.

Essa ambivalência também se refletiu nos romances de autoria feminina da época, os quais, segundo Elaine Showalter (2009), se, por um lado, significavam o surgimento das primeiras produções literárias femininas, sua primeira oportunidade de se fazerem ouvir publicamente, por outro lado, seu conteúdo deveria reforçar os valores femininos exigidos pelos padrões morais da época, por se basearem em teorias dos livros de conduta, tendo, portanto, importância decisiva na definição dos papéis sociais femininos de então. Ou seja, se, de um lado, as obras de autoria feminina significavam a quebra do silêncio, de outro, as palavras ditas só faziam reforçar os padrões morais que mantinham seu cerceamento, ecoando a percepção masculina a qual se impunha sobre as escritoras. Showalter aponta a polifonia como aspecto relevante presente na ficção escrita por mulheres, pois conta duas histórias, assumindo caráter palimpséstico: uma dominante e uma silenciada, o que exige um esforço para a interpretação do não-dito (SHOWALTER, 1994 *apud* ZINANI, 2006, p. 25).

Desse modo, embora os romances vitorianos escritos por mulheres demonstrassem sinais de consciência e alguma estratégia subversiva quanto à inferiorização das escritoras e das mulheres em geral, foi somente na década de 1970 que a crítica feminista surgiu enquanto organização formal, fruto de uma estruturação política feminina, ainda que tardia, que teve início nos anos 1960.

Na obra **Sexual politics**, considerada o marco inicial da crítica feminista, Kate Millet (1974) examina as relações de gênero na representação de personagens femininas nos romances de autoria masculina, abordando a rigidez dos papéis sexuais. A autora pontua o controle exercido por esses textos sobre as leitoras, pois,

por terem sido produzidos para a leitura masculina, a mulher acaba lendo-os induzida ao ponto de vista do homem, como uma forma de doutrinação inconsciente.

A crítica feminista, a propósito, denuncia o espelhamento, nas obras literárias canônicas, dos atributos culturalmente naturalizados como sendo femininos, daí suas personagens representarem ou a imagem da mulher sedutora e imoral, ou a da megera, ou a da indefesa e incapaz. Assim, as reflexões sobre a composição do “sujeito-mulher”, enquanto personagem delineada a partir das coordenadas sócio-históricas, permite que a crítica feminista identifique, nos paralelismos entre realidade e ficção literária, como as personagens são caracterizadas pelo olhar masculino e pelo feminino ao longo dos tempos.

Como pontua Lúcia Zolin (2009), a crítica feminista se inspirou no entendimento de que, se homens e mulheres se expressam de modo diferente, também divergem enquanto escritores e leitores. A partir daí se propôs o resgate e o revisionismo crítico de obras escritas por mulheres no passado e que haviam sido relegadas ao esquecimento por não se enquadrarem no cânone<sup>13</sup>. O feminismo busca, então, desnudar as circunstâncias sócio-históricas consideradas como fator determinante no campo da produção literária e que reafirmavam o estereótipo feminino como sendo algo negativo. Segundo a pesquisadora, a crítica literária contemporânea feminista foi impulsionada a trabalhar a partir da descoberta de que o valor estético da literatura canônica não reside apenas no texto propriamente dito, mas em consonância com a ideologia patriarcal. Depreende-se daí que não há como se falar em produção literária de autoria feminina e muito menos em quebra de polaridades masculino-feminino, segundo a proposta pós-moderna, sem tecer uma associação com o desenvolvimento do pensamento feminista. Isso porque foi graças a ele que o foco de atenção se voltou para a mulher, abrindo espaço para que a problemática feminina se tornasse objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento.

---

<sup>13</sup>Entre as escritoras da época, na Inglaterra, iam surgindo ideias propícias à agitação do espírito rebelde feminino que começava a se instaurar. A primeira fase da crítica literária feminista demonstrou uma preferência textual pelos romances das mulheres da Era Vitoriana, uma vez que esse foi o primeiro período a aceitar as mulheres como escritoras canônicas, entre as quais George Eliot (1819-1880) e Charlotte Brontë (1816-1855) se destacaram como responsáveis pela criação de uma tradição de autoria feminina na Europa e nos Estados Unidos, configurando, assim, um desafio ao literário masculino vigente na época.

### 3.2 AS ESCRITORAS BRASILEIRAS, A CRÍTICA FEMINISTA E A INSERÇÃO DE NOVAS VOZES NA LITERATURA

No Brasil, o feminismo do século XIX se desenvolveu em paralelo à Abolição dos Escravos e à Proclamação da República, tendo como figura de vanguarda Dionísia Pinto Lisboa (1810-1885), mais conhecida pelo pseudônimo Nísia Floresta Brasileira Augusta, a qual lutou pela educação das mulheres, pela Abolição da escravidão, pela República, pelos indígenas e pela liberdade religiosa (SOUZA; CARARO, 2017). Ativista inspirada nos ideais iluministas, ao estreitar na Literatura aos 22 anos, Nísia Floresta implantou o feminismo nas letras brasileiras, com seu livro intitulado **Direitos das mulheres e injustiça dos homens** (1989a [1832]), o qual é considerado o primeiro livro feminista do país. Em sua luta sobre a condição feminina, Nísia voltava-se de modo especial para o problema da educação da mulher, preocupação evidenciada em sua obra **Opúsculo humanitário**, escrita em 1853:

Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado – emancipação da mulher –, nossa débil voz se levanta, na capital do império de Santa Cruz, clamando: educai as mulheres! Povos do Brasil, que vos dizeis civilizados! Governo, que vos dizeis liberal! Onde está a doação mais importante dessa civilização, desse liberalismo? (FLORESTA, 1989b, p. 2).

Assim como as demais feministas que a sucederam, como Bertha Luz (1894-1976), Maria Lacerda de Moura (1887-1945), entre outras, Floresta afirmava que a educação feminina estava ligada ao avanço da Nação como um todo, ressaltando que “quanto mais ignorante é um povo mais fácil é a um governo absoluto exercer sobre ele o seu ilimitado poder” (ROSEMBERG, 2013, p. 338). Entendia que apenas a educação, o fazer-pensar, seria capaz de elevar a consciência feminina à realidade de seu contexto, de modo a desconstruir os ditames de uma sociedade erigida em moldes patriarcais. Se a escrita é o modo pelo qual a mulher pode colocar sua voz e sair da invisibilidade, o que dizer da condição das mulheres em um país que apenas em 1827<sup>14</sup> autorizou as brasileiras à educação escolar, mas, mesmo assim, restritas

---

<sup>14</sup> As mulheres apenas tiveram permissão para estudar com a criação da Lei Geral do Ensino, de 5 de outubro de 1827 (ROSEMBERG, 2013).

às primeiras letras e, muitas vezes, com fins de aumentar o valor das moças no mercado matrimonial? Contudo, foram várias amarras a serem rompidas, sobretudo, devido à segregação sexual nas escolas. A crença de que as meninas deviam ter educação mais restrita do que os meninos em razão de sua frágil saúde e de sua inteligência limitada, voltada para a missão de ser mãe, eram impedimentos para que a maioria das jovens brasileiras dessem continuidade a seus estudos, de modo que a primeira brasileira a conquistar um diploma de Ensino Superior foi Maria Augusta Generosa Estrela, que se graduou em 1882 e, mesmo assim, nos Estados Unidos e não no Brasil, haja vista que foi somente em 1879 que a Lei Leôncio de Carvalho permitiu às mulheres o acesso ao Ensino Superior (ROSEMBERG, 2013).

Tendo em vista que no século XIX, e pelo menos até meados do século XX, a educação feminina no Brasil era, basicamente, voltada para garantir uma formação doméstico-maternal, vale lembrar que a condição cultural feminina no Brasil Colônia era ainda mais precária. Tanto que, no século XVII, em São Paulo, somente duas mulheres sabiam assinar o nome (TELES, 1999, p. 19) e até mesmo os testamentos da época eram assinados por terceiros, já que a outorgante não sabia ler. Assim, a cultura colonial foi caracterizada pelo analfabetismo de um modo geral e, além disso, havia intensa vigilância por parte da metrópole para impedir a publicação de textos impressos no Brasil colonial, pois temiam-se movimentos de insurreição (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 74). Desse modo, os poucos textos de autoria feminina produzidos eram circulados oralmente, como os versos improvisados de Ângela do Amaral Rangel (a Ceguinha/1725-?) e da poetisa e repentista Maria Josefa Barreto (1775-1837). Também, havia as que tinham de se esconder atrás de pseudônimos ou usar apenas o prenome, como a escritora arcadista Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1868), que assinava seus textos apenas como D. Beatriz, e Bárbara Heliodora (1758-1819), considerada a primeira poetisa brasileira, que utilizou recursos retóricos para disfarçar sua verdadeira intenção como ativista social da Inconfidência Mineira. Entre tantas outras que merecem ser resgatadas do anonimato, ainda podemos citar Ildelfonsa Laura César (1794-?), primeira baiana a publicar seus versos em livro, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-?), cuja obra se contrapôs ao mito da inferioridade feminina, defendendo o direito das mulheres ao voto e à liberdade de pensar e falar (RIBEIRO, 2012), e Maria Firmina dos Reis (1822-1917), considerada a primeira romancista brasileira.

Outra escritora brasileira que permaneceu na invisibilidade, segundo Nunes (2021), foi Amélia Mariano de Oliveira (1868-1945). Conhecida como a eterna esposa de Olavo Bilac e musa da obra **Via Láctea**, Amélia assinava sob o pseudônimo de Emília da Paz, e teve poucos poemas publicados em vida, sendo a maioria sob seu pseudônimo. Por oposição da família da escritora, eles nunca se casaram, mas, em vida, transfiguraram seu drama em poesias e cartas de amor, doadas à Academia Brasileira de Letras pela família em 1957. Entre as cartas, encontra-se uma na qual Bilac repreende a publicação de um soneto de Amélia, conforme no trecho abaixo, extraído de *post* publicado na Internet:

São Paulo, 7 de fevereiro de 1888.

Minha Amélia [...] Não me agradou ver um soneto teu [...] desagradou me a sua publicação. Previ logo que andava naquilo o dedo do Bernardo ou do Alberto. Tu, criteriosa como és, não o farias por tua própria vontade [...] Há uma frase de Ramalho Ortigão, que é uma das maiores verdades que tenho lido: — O primeiro dever de uma mulher honesta é não ser conhecida. — Não é uma grande verdade? [...] há em Portugal e Brasil cem ou mais mulheres que escrevem. Não há nenhuma delas de quem não se fale mal, com ou sem razão. [...] Não quer isto dizer que não faças versos, pelo contrário. Quero que os faças, muitos, para os teus irmãos, para as tuas amigas, e principalmente para mim, — mas nunca para o público [...]

Teu noivo

Olavo Bilac. (NUNES, 2021).

A repreensão de Bilac evidencia a hostilidade existente para com as mulheres que se atrevessem a se dedicar às letras e se tornarem escritoras publicadas, as quais deviam se resignar aos sarcasmos, calúnias e insinuações maliciosas, além da contestação de seu talento. Mesmo tendo a amada assinado sob um pseudônimo, Bilac deixou claro o repúdio por ter tornado pública sua voz. Pode-se ver, claramente, a perpetuação da divisão espacialmente demarcada entre os gêneros já desde os discursos filosóficos da Antiguidade Clássica, conforme já exposto neste estudo, os quais atribuíam ao homem exclusividade de direito para proferir seu discurso no espaço público ou *ágora* (BERQUÓ, 2014). A reprimenda de Bilac evidencia o fato de que, ao se enunciar publicamente, a amada está contrariando as regras sociais que determinam seu eterno confinamento ao espaço doméstico (*oikós*).

As contingências histórico-sociais dos segmentos marginalizados pelo sistema e pela cultura dominantes foram aproximadas com o surgimento dos Estudos Culturais, na segunda metade dos anos 1950. Os mesmos se tratavam de uma reação

à insuficiência da teoria literária herdada do Formalismo Russo e do *New Criticism*, voltada para a explicação imanente dos textos e abandonando os aspectos socioculturais e a materialidade de seus processos de produção e recepção em favor de uma universalização de suas formas e de seus sentidos.

No que diz respeito ao universo literário, com os Estudos Culturais, busca-se englobar não apenas as composições literárias da chamada “alta cultura”, mas também repensar o conceito de cultura enquanto uma realização da sociedade. Esse repensar ocorre devido ao fato de que os novos tempos do pós-guerra exigiam manifestações culturais que proporcionassem uma visão mais democrática e inclusiva das realidades, ou seja, articulações de processos sociais reais.

O repensar o conceito de cultura resulta, naturalmente, na necessidade de se criar novos parâmetros no que se refere à crítica cultural. Vale assinalar que uma nova abordagem nesse sentido é proposta por Raymond Williams (1918-1988), um dos fundadores dos Estudos Culturais. Propõe uma cisão nas relações entre cultura e sociedade, ou seja, o conceito de cultura passa a constituir uma esfera separada da vida social, uma vez que, para o crítico, a ideia de cultura se torna cada vez mais abstrata e absoluta. A cultura, que até então era considerada o oposto da vida material, o emprego da criatividade em contraposição ao mecanicismo do cotidiano da sociedade industrial, passa a ser vista como produto social, uma realização da sociedade. Em outras palavras, a cultura passa a ser entendida como:

[...] a produção material de um sistema de significação através dos quais [sic] uma ordem social se comunica, se reproduz, é vivida como experiência, e explorada como possibilidades e limites [...]. A cultura não é apenas a realização de uma minoria, mas pertence a todos (CEVASCO, 2009, p. 322).

Os Estudos Culturais passam, então, a se preocupar com o tempo presente e, por conseguinte, com os meios de comunicação de massa. Na Literatura, os estudos dos textos e dos modos de representação da realidade se ampliam, e o cânone começa a ser questionado e expandido, cedendo brechas para a redescoberta de obras esquecidas de minorias silenciadas. Texto e contexto se fundem enquanto variáveis interdependentes do processo interpretativo, de modo que “o externo (no caso o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000 *apud* CEVASCO, 2009, p. 324).



Portanto, a escrita de autoria feminina passou a dar passos mais significativos a partir dos Estudos Culturais, que emergem em um momento de ruptura, no qual escritores e seus textos passam a pertencer, de uma forma ou de outra, à chamada agenda da Nova Esquerda, movimento iniciado nos anos de 1960. Essa ligação colocou a “política do trabalho intelectual” bem no centro de sua problemática, lugar em que se encontra até os dias atuais (HALL, 2003, p. 125). Nesse momento, a arte surge como resposta aos questionamentos provenientes das políticas desenvolvimentistas que marcaram o Brasil nessa época, refletidas na indústria, na democracia e nas classes sociais, em uma perspectiva em que Cultura e História se fundem. Ao tecer considerações sobre o paradigma dominante dos Estudos Culturais, Hall (2003) pontua:

Ele [o paradigma] se opõe ao papel residual e de mero reflexo atribuído ao ‘cultural’. Em suas várias formas, ele conceitua a cultura como algo que se entrelaça a todas as práticas sociais; e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana: como práxis sensual humana, como a atividade através da qual homens e mulheres fazem a história. Tal paradigma se opõe ao esquema base-superestrutura de formulação da relação entre as forças ideais imateriais especialmente onde a base é definida como determinação pelo ‘econômico’, em um sentido simples. Essa linha de pensamento prefere a formulação mais ampla - a dialética entre o ser e a consciência social: inseparáveis em seus polos distintos (em algumas formulações alternativas, a dialética entre ‘cultura’ e ‘não-cultura’). Ela define cultura ao mesmo tempo como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses ‘entendimentos’ são expressos e nos quais estão incorporados. (HALL, 2003, p. 133, grifo do autor).

Centrada nas Universidades, essa nova disciplina propõe uma reavaliação do papel da cultura na sociedade, que passa a vê-la como pertencente a todos e não a uma minoria detentora de uma força hegemônica, capaz de lançar e afirmar olhares e comportamentos estabelecidos como padrões e corretos, e considerando todas as demais formas de viver como desviantes deste *ethos* social.

Ao abordar a mutabilidade na produção literária a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, Perrone-Moisés (2016) afirma que, do mesmo modo que a antiga concepção fechada de Literatura, recolhida em sua “torre de marfim”, perdeu seu poder comunicativo e seu prestígio social com as correntes vanguardistas do início do

século XX. Vale lembrar que também a figura do crítico literário, o qual havia surgido no século XIX a partir da difusão dos jornais, perdeu sua notoriedade. Em outras palavras, do mesmo modo que a literalidade das correntes estruturalistas<sup>15</sup> não dava conta das práticas literárias mais complexas, também a crítica literária se enfraqueceu com os novos parâmetros decorrentes do deslocamento da forma para o conteúdo – atitude interpretativa catapultada para a ribalta pelos movimentos amparados nos Estudos Culturais. Nesse momento, a crítica literária se vê voltada a um trabalho perspicaz que atenta para a posição do leitor ativo, conforme a perspectiva bakhtiniana, segundo a qual o leitor passa a ocupar o papel de coautor textual.

De acordo com Maria Elisa Cevasco (2009), para os Estudos Culturais, a obra é constituída pelos processos sociais, ao mesmo tempo em que também os constitui, visto que dão a forma pela qual tais processos são percebidos. Em outras palavras, os elementos que a crítica cultural tradicionalmente considerava externos são, na verdade, internos, pois moldam os produtos culturais, os quais tornam os elementos externos perceptíveis na obra propriamente dita (CEVASCO, 2009). Por conseguinte, os textos passam a ser vistos como formas de referência ou espelhamento do real, fundindo-se ao contexto, ou até mesmo algumas vezes nele diluindo-se. O efeito simbólico da representatividade proporcionada por esse espelhamento no texto literário é considerado pela antropóloga Michèle Petit (2009) como um instrumento de resgate do sujeito, ao refletir:

Não importa o meio onde vivemos e a cultura que nos viu nascer, precisamos de mediações, de representações, de figurações simbólicas para sair do caos, seja ele exterior ou interior. O que está em nós precisa primeiro procurar uma expressão exterior, e por vias indiretas, para que possamos nos instalar em nós mesmos. Para que pedaços inteiros do que vivemos não fiquem incrustados em zonas

---

<sup>15</sup>Diante das imprecisões ao se definir Literatura a partir de textos segundo seus atributos estéticos e imaginativos, as correntes estruturalistas surgem nos estudos literários entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, como uma proposta para se definir literalidade com base em elementos objetivos, observáveis, estruturais do texto. É então proposta uma definição de Literatura a partir da peculiaridade da linguagem empregada, a qual deve seguir certas características estruturais ou textuais marcadas pelo distanciamento da chamada conversa comum. Assim, o caráter estético do texto seria julgado a partir da desautomatização da linguagem cotidiana, e o conteúdo se torna apenas pretexto para o exercício da forma (EAGLETON, 1997). Contra essa concepção essencialista e objetiva de Literatura, surgiram reações a partir de 1960, pois alegava-se que, se por um lado muitas características tidas pelos formalistas como condição de literariedade não eram exclusivas aos textos literários (CHARTIER, 2009), por outro lado a demasiada ênfase dada à forma e estrutura dos textos passou a ser considerada uma ameaça à experiência de leitura. Foi então que a discussão do âmbito do texto deslocou-se para o âmbito do leitor, ou seja, o ato da leitura passou a ser considerado a razão da existência do texto, cujo significado dependeria da interpretação que cada leitor lhe desse.

mortas do nosso ser. De outra forma, não temos condições de fazê-lo (PETIT, 2009, p. 59).

Pode-se afirmar que os Estudos Culturais, potencializados pelos esforços da crítica feminista, ao promoverem o rompimento com o cânone e possibilitarem uma perspectiva plural de se conceber a arte e a cultura em geral, constituíram o embrião para que as representações ou mediações a que Petit (2009) se refere encontrem meios de se concretizar. A despetrificação do olhar, proporcionada pela leitura e escrita das narrativas de autoria feminina, pode conduzir a uma Literatura que vai muito além do pretexto e que seja livre de ressentimentos e julgamentos, em uma abordagem mais justa e igualitária.

A partir de 1970, o termo Literatura “feminista” deixou de ter o significado de ser apenas uma luta social na sociedade civil e se integrou à linguagem poética, de modo que o feminismo atual significa não apenas a tomada de consciência da mulher enquanto ser social autônomo, mas também como sujeito da própria escrita, proporcionando-lhe escrever uma nova história.

A percepção da condição social da mulher propiciada pelo movimento feminista leva escritoras como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colasanti, entre outras, a se lançarem no universo da ficção, até então exclusivamente masculino, compondo narrativas em que personagens femininas revelam a tomada de consciência da mulher quanto à sua secundarização perante o homem. No entanto, a pouca participação feminina no panorama literário ainda é clara mesmo no que diz respeito à Literatura Brasileira contemporânea, como indica a pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè (2021) sobre a representatividade masculina e feminina em romances publicados no período de 1990 a 2014 e de 2005 a 2014 pelas principais editoras do país (Record, Companhia das Letras e Rocco).

Segundo os resultados da pesquisa, o perfil do romancista brasileiro publicado pelas grandes editoras manteve-se o mesmo por pelo menos 43 anos: homem, branco, de classe média, nascido no eixo Rio-São Paulo, sendo seus narradores e coadjuvantes do mesmo perfil, heterossexuais e moradores de grandes cidades. Apesar das pesquisas indicarem um aumento de 12 pontos percentuais na publicação de romances de autoria feminina, não houve crescimento significativo no número de personagens femininas. A pesquisadora ressalta a baixa ocorrência de mulheres e

homens negros como personagens, número que cai quando as mulheres negras aparecem como protagonistas (6 casos), e ainda mais como narradoras de histórias (apenas duas). Segundo Dalcastagnè (2021), tal resultado indica um desequilíbrio no campo literário, marcado pela homogeneidade entediante de publicações em que o ponto de vista é caracterizado pela autorreferencialidade. A pesquisadora acrescenta, ainda, que esta padronização de temas e de perfil de autor por parte das grandes editoras acaba por mostrar ao leitor o que é considerado Literatura no Brasil. Em entrevista à revista **CULT**, a estudiosa afirma que a invisibilidade das mulheres negras no panorama literário nacional, assim como a de outras vozes, é produto da exclusão que a Literatura Brasileira exerce sobre a própria sociedade, afirmando que:

Sempre me incomodo muito quando alguém diz que a pessoa é 'simples' para dizer que ela é pobre. E é essa a ideia que aparece na literatura, uma vez que pessoas pobres são retratadas como personagens simples quando na verdade poderiam ser extremamente complexas. Isso não quer dizer que não haja personagens interessantes em alguns desses livros. Mas a perspectiva geral das obras é de classe média, e fala muito sobre como essas pessoas são vistas ou pouco vistas, porque no Brasil existe esse muro social. Convive-se pouco com pessoas de outras classes, e mesmo quando se convive, não se enxerga quem elas são (DALCASTAGNÈ, 2017).

Em consonância com a representação beauvoriana da mulher enquanto o Outro em relação ao homem Absoluto, Dalcastagnè (2012) ainda ressalta, ao se referir à escrita de autoria feminina:

[...] A produção literária das mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculino para singularizar a produção dos homens. Portanto, cada escritora tende a ser vista como representante de uma certa dicção feminina típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros ficam praticamente como áreas interditas (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 159).

Tais pesquisas são reveladoras do caráter excludente da sociedade brasileira, sobretudo ao considerarmos a Literatura não apenas como um sistema de representação de linguagens, envolvendo personagens e narradores, mas também como um processo de legitimação de identidades a partir do momento em que leitores

e autores reconhecem-se a si mesmos ou uns aos outros dentro da obra enquanto representação artística.

Desse modo, ao não incorporar as vivências, os dramas e as esperanças dos grupos sociais marginalizados, seja a partir de sexo, raça, cor, orientação social ou outro critério de definição, a Literatura Brasileira resulta em uma “perspectiva social enviesada” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 193). Isso ocorre, principalmente, ao percebermos que os grupos excluídos da voz literária são os mesmos que aqueles silenciados nos outros espaços discursivos, ou seja, na política, na mídia e, de certa forma, também no mundo acadêmico, de modo que “a um grupo dominado resta apenas a opção de calar ou ser falado, isto é, esperar que seus presumíveis interesses sejam abrigados nos discursos de outros” (MIGUEL, 2003, p. 134).

Assim, ao fazermos referência à Literatura Brasileira contemporânea de autoria feminina, as vozes das mulheres escritoras se unem a outras demandas reprimidas, relatos de realidades plurais que buscam se expressar em meio a uma diversidade à procura de brechas em um contexto literário de modo geral ainda homogêneo, predominantemente masculino – naturalmente – e cujo papel representativo “é igual ou pior do que a representatividade política dos parlamentares eleitos”, segundo comparação de Karl Schollhammer (2018, p. 13).

Com objetivo de resgatar mulheres escritoras da invisibilidade, em 12 de setembro de 2018, uma homenagem póstuma a 150 mulheres precursoras da Literatura Brasileira e que são, ainda hoje, praticamente anônimas, foi realizada na exposição intitulada “As Mensageiras: Primeiras Escritoras do Brasil”, parte da série Histórias não contadas, produzida pelo Centro Cultural Câmara dos Deputados Federais (BRASIL, 2018). Trata-se da historiografia de escritoras invisibilizadas na Literatura Brasileira e cujo anonimato foi rompido pelo trabalho que teve início com as pesquisas da crítica literária feminista Zahidé L. Muzart (1939-2015). O título da amostra trata de uma alusão ao periódico **A Mensageira: Revista literária dedicada à mulher brasileira**, que circulou em São Paulo, no final do século XIX, ao lado de outros jornais dedicados às mulheres da época, como **O Sexo Feminino**, **O Jornal das Senhoras** e **A Família**, os quais incentivaram a produção de autoria feminina e promoveram, aos poucos, o despertar da consciência das mulheres para a conquista de seus direitos. A amostra contemplou, principalmente, escritoras que publicaram na **Imprensa Nacional** no século XIX e início do século XX, período a partir do qual se pode falar em Literatura Brasileira de autoria feminina, citando, também, algumas

brasileiras que produziram textos no século XVIII, como Rita Joana de Sousa e Bárbara Heliodora.

Assim, ao analisar o panorama das mulheres escritoras no Brasil e suas invisibilidades, é possível notar as dificuldades para o desenvolvimento de uma crítica feminista nacional, até porque, assim como afirma Luiza Lobo (2006, p. 21), “o feminismo – como a própria política – sempre esteve inserido no texto, mas não de forma explícita”. No que diz respeito à crítica feminista brasileira, a estudiosa Rita Terezinha Schmidt (2002) aponta um estudo realizado em 1999, na Inglaterra. Trata-se de uma coletânea organizada pela crítica inglesa Judith Still e pela brasileira Solange Ribeiro de Oliveira, chamada **Brazilian Feminisms** (Feminismos Brasileiros, tradução nossa), que apresenta um quadro do feminismo brasileiro, tomando como foco os Estudos Literários. A obra compreende 11 ensaios, 8 deles com considerações de cunho literário e 5 analisam obras de escritoras expoentes da Literatura Brasileira, tais como Clarice Lispector, Lígia Fagundes Telles e Patrícia Galvão (SCHMIDT, 2002).

Still (1999), citada por Schmidt (2002), afirma haver uma cegueira do feminismo brasileiro em relação às questões de raça e de classe, o que, segundo a escritora, indicia seu alinhamento com a tradição liberal de democracia racial, que “sustentou a hierarquia das raças no país, sob a fachada da assimilação” (STILL, 1999 *apud* SCHMIDT, 2002, p. 104).

Embora julgue procedente a colocação de Still quanto à produção de conhecimento sobre as interseções de gênero com outras categorias da diferença no feminismo acadêmico praticado nas Ciências Humanas e Sociais, Schmidt discorda, considerando a crítica generalista. Argumenta que, somente no final da década de 1970, o feminismo começou a se articular na academia, não tendo atingido, portanto, a mesma dimensão do primeiro mundo. Afirma ser uma produção de qualidade ainda incipiente e concentrada nas maiores Universidades Federais do Brasil, daí a enorme importância da bibliografia existente no campo de estudos da mulher e de gênero.

Schmitt (2002) menciona alguns textos de referência publicados nos anos 1990, como: a coletânea **Uma questão de gênero** (1992), a obra **I nosotras latinoamericanas? Estudos sobre gênero e raça** (1992), contendo os textos apresentados no I Encontro Latino-Americano sobre gênero e raça, pelo Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, o número 6/7 dos **Cadernos Pagu** (1996), a coletânea **Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil** (1998), e Anais de

3 edições do evento intitulado “Fazendo Gênero”, iniciado na Universidade Federal de Santa Catarina (1996), além dos 9 volumes do boletim do GT **A mulher na Literatura**, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll) (primeiro volume em 1997) (SCHMIDT, 2002, p. 113). Segundo a autora, ainda há uma ampla produção marginalizada e em fase de mapeamento, e não nega que a produção já rastreada tem como referência uma estrutura definida de raça e classe, uma vez que as escritoras eram, geralmente, brancas e da classe média. Contudo, a estudiosa aponta o fato de elas não terem deixado de se posicionar, criticamente, quanto a questões de raça e classe, não silenciando perante as mesmas.

Ao se refletir sobre uma crítica feminista no Brasil, deve-se partir de uma visão que leve em conta a história dos modos e lugares de sua produção, pois consumimos, normalmente, teorias produzidas em zonas metropolitanas, sobretudo em países de primeiro mundo. Schmitt (2002) ressalta que “o campo dos estudos literários no Brasil é uma zona colonizada territorializada”, pois baseamos nossa teoria crítica feminista em moldes importados do primeiro mundo, os quais não condizem com nosso contexto. Nesse sentido, cita o último ensaio de Maria Eliza Cevasco (2017), da coletânea **Importing Feminist Criticism**, em que a estudiosa aborda a inadequação da apropriação acrítica de bases teóricas feministas pelo Brasil (por exemplo, de críticas como Elaine Showalter, Anette Kolodny, Catherine Stimpson e Gayatri Spivak), referenciadas “bases teóricas feministas” em uma sociedade democrática de primeiro mundo. Schmidt assevera que isso “favorece uma mistificação das condições sócio-históricas de seus contextos de origem e, quando transplantados, das condições materiais de sociedades onde a desigualdade é a norma, como o Brasil” (SCHMIDT, 2002, p. 115). Segundo Schmidt, Cevasco afirma que, em particular, Kolodnye e Stimpson subestimam “as reais estruturas do mundo onde vivemos” (CEVASCO, 2017, p. 178 *apud* SCHMIDT, 2002, p. 115), e que sua produção acaba por não só criar um obstáculo para a conscientização e ação necessários para uma transformação social, como também não dão conta da questão de gênero no Brasil, devido às condições históricas e localizadas do problema, contribuindo para “um mundo da fantasia pluralista, chamado crítica feminista brasileira, lutando por seu lugar entre as variedades equivalentes” (CEVASCO, 2017, p. 178 *apud* SCHMITT, 2002, p. 115).

O revisionismo histórico da mulher escritora no Brasil apresentado neste capítulo nos permitiu observar os diferentes mecanismos pelos quais a participação feminina no universo literário foi sabotada, desde as dificuldades da mulher para ter acesso à alfabetização, passando pelo direito de escrever e culminando com o direito de publicar. Isso nos leva a refletir sobre o quão difícil e ao mesmo tempo necessário se faz o surgimento de uma escrita de autoria feminina que seja capaz de se expressar livremente.

A escritora e ensaísta inglesa Virginia Woolf (1882-1941), ao abordar o tema “mulher e ficção”, aponta fortes marcas de ressentimento, ódio e amargura das escritoras em relação aos homens em seus escritos, o que Woolf (1985) considera um empecilho para o surgimento de uma Literatura de autoria feminina de valor. A autora sugere uma escrita menos sentimental, na qual, em uma perspectiva a partir do olhar feminino, outros interesses para além do amor e da vida familiar sejam revelados. Algo que vá além das receitas, dos romances para moças, dos moldes de figurino, dos manuais de como ser uma boa esposa. A escritora defende a quebra do antagonismo masculino/feminino e a cooperação entre os sexos como solução para a conquista da plenitude da arte e a integridade na comunicação de experiências (ZOLIN, 2009). Nessa direção, ao apontar as armadilhas da escrita feminina, a feminista existencialista Simone de Beauvoir (2016) considera ser a mulher cúmplice de sua própria escravização pelo sujeito masculino, uma vez que aceita a opressão imposta, e pontua:

Querendo-se lúcidas, as escritoras prestam o maior serviço à causa da mulher; mas – geralmente sem o perceber – permanecem demasiado apegadas a servir essa causa para adotar perante o universo essa atitude desinteressada que abre os mais vastos horizontes. Acreditam ter feito bastante quando afastam os véus de ilusão e de mentiras: entretanto, essa audácia negativa deixa-nos ainda diante de um enigma, pois a própria verdade é ambiguidade, abismo, mistério: depois de lhe ter indicado a presença, seria necessário pensá-la, recriá-la. Não se iludir já é alguma coisa, mas é a partir daí que tudo começa; a mulher esgota sua coragem dissipando miragens e detém-se assustada no limiar da realidade [...]. Estamos ainda muito preocupadas em ver com clareza para procurar outras trevas além dessa claridade.

'As mulheres não ultrapassam nunca o pretexto', dizia-me um escritor. É assaz verdadeiro. Ainda muito encantadas por terem recebido a permissão de explorar este mundo, fazem o inventário dele sem procurar descobrir-lhe o sentido (BEAUVOIR, 2016, p. 534-535, grifo do autor).



Este “inventário do mundo”, proporcionado, em grande parte, pelos primeiros levantes do movimento feminista, foram por muito tempo insuficientes para superar o referido pretexto, de modo que Woolf e Beauvoir alegam que as escritoras de então tanto procuram se desvencilhar das amarras que acabam voltando a elas na temática de seus textos, deixando com isso de explorar um rico universo de possibilidades – o contrário do que ocorre com os homens. Em outras palavras, ainda resta muito a ser expurgado pela mulher por meio da escrita até que suas produções alcancem a universalidade despreocupada presente no universo literário masculino a que Beauvoir se refere.

#### 4 O TEMPO, O ESPAÇO E A POÉTICA DO PÓS-MODERNISMO NA NARRATIVA BATALHEANA

O objetivo deste capítulo é identificar, no plano do enunciado, as estratégias autorais utilizadas na composição de **A vida invisível de Eurídice Gusmão**, de Batalha (2016), narrativa contemporânea de autoria feminina, as quais vão ao encontro da poética proposta pela pós-modernidade, de modo especial, no que diz respeito às concepções de ex-centralismo, que busca diluir as essencializações, as quais encerram dialogias em polos opostos. Sobre tais recursos identificados, teceremos uma apreciação crítica balizada pelo arcabouço teórico, seguido de exemplificações extraídas do referido *corpus* literário.

Para a análise, subdividiremos o quarto capítulo em 3 subcapítulos. Como o *corpus* deste estudo se trata de uma metaficção historiográfica, no subcapítulo 4.1, intitulado A metaficção e a referencialização do real espaço-temporal na trama: o espaço público e suas adversidades, após esclarecermos aspectos da metaficção enquanto estratégia discursiva literária, refletiremos sobre o espaço e o tempo narrativos, exemplificando, na trama, como a narradora batalheana descreve a ocupação e o deslocamento das personagens no espaço exterior ao âmbito doméstico (no caso, o Rio de Janeiro dos anos 1940), tendo em vista a relevância dos papéis sociais das mesmas sobre seus movimentos, imobilidades e inércias.

Transpondo a temática espaço-temporal para o contexto da casa, no subcapítulo 4.2, intitulado A casa de Eurídice: ocupação tempo-espacial, educação feminina e seus múltiplos projetos inacabados, adentraremos o ambiente doméstico da protagonista e buscaremos identificar como as moralidades influenciam na construção do cotidiano e se projetam no espaço da casa, onde os domínios e os limites masculinos e femininos são fisicamente demarcados. Ao mesmo tempo, observaremos como os projetos de Eurídice, mesmo que interrompidos, funcionam como rota de fuga, levando a protagonista a expandir seus limites, tanto simbolicamente, na solidificação da consciência de seu próprio eu, quanto no cronotopos da trama.

Tendo em vista que a metaficção historiográfica se trata de um recurso de recontextualização do passado no presente, no qual ambos se ressignificam mutuamente, com este fim alguns recursos autorais são comumente empregados na narrativa pós-moderna. Buscando identificá-los na trama, percebemos que um deles,

a fragmentação textual, é amplamente utilizada pela narradora de Batalha, tanto para o acomodamento de encaixes genealógicos das personagens, quanto para algumas considerações tecidas pela narradora e direcionadas, diretamente, ao leitor, incitando-o à coparticipação autoral, e que igualmente contribuem no processo de subversão e ressignificação da história contada. Outro recurso identificado, extremamente marcante na narrativa batalheana, é o uso da ironia, também característica da metaficção historiográfica, e que conduz o leitor a um "repensar irônico" não apenas sobre o passado, como também sobre seu próprio tempo.

Diante disso, no subcapítulo seguinte 4.3, intitulado Técnicas narrativas batalheanas, debruçar-nos-emos sobre o modo como Batalha opera estrategicamente, no plano do enunciado, para subverter aquilo que é considerado o molde, o canônico. Esse capítulo se subdividirá em 2 itens: no item 4.3.1, intitulado Os encaixes genealógicos das personagens, buscaremos reflexionar sobre o que diz respeito ao movimento de ex-centralização proposto pela pós-modernidade. Isto é, a quebra de binarismos essencializantes, que concebem homens e mulheres como unidades fixas, encerradas em polos opostos e, ainda, observar como o mapeamento da genealogia das personagens realizado pela narradora de Martha Batalha contribui para a subversão desse binarismo. Finalmente, no item 4.3.2, intitulado A narradora, suas ironias e chistes, teceremos considerações sobre como, a partir do ponto de vista de uma focalização onisciente, a narradora heterodiegética faz da ironia, principalmente do chiste, instrumento para a transmutação do olhar do leitor sobre a realidade das personagens e, por consequência, sobre a realidade do mundo que o cerca.

#### 4.1 A METAFICÇÃO E A REFERENCIALIZAÇÃO DO REAL ESPAÇO-TEMPORAL NA TRAMA: O ESPAÇO PÚBLICO E SUAS ADVERSIDADES

Um dos principais teóricos que se dedicaram às problemáticas decorrentes do sujeito na sociedade burguesa moderna, Walter Benjamin (1892-1940), preconizou o fim da narrativa tradicional, com a sucessão linear dos acontecimentos, tal como empregada nos poemas épicos, já na primeira metade do século XX. À frente do seu tempo, o filósofo atribuiu como motivo desse declínio o surgimento do romance, no início da modernidade, quando a narrativa linear tradicional foi cedendo-lhe espaço.

A ruptura do narrador linear e onisciente<sup>16</sup> da tradição apontada pelos pensamentos benjaminianos, portanto, entra em crise com o caráter fragmentado e tênue da narrativa contemporânea. Em ensaio de 1914, intitulado **A Teoria do Romance**, Georg Lukács (1885-1971), tomando como referências literárias os romances dos séculos XVIII e XIX e as epopeias, de modo especial **Ilíada** e **Odisseia**, tece um contraste entre o romance e a epopeia. Escreve que a última tem origem em um tempo no qual a realidade era estática, fechada, não fragmentada. Não inspirava dúvidas ou questionamentos, e os escritores de epopeias comungavam pensamentos muito semelhantes aos da sociedade, de forma que eram porta-vozes de histórias de povos, não de indivíduos. Por isso, Lukács afirma ser impossível produzir epopeia nos dias atuais, em que a totalidade da vida não é mais evidente. Segundo o autor, o romance surge em um tempo muito mais conturbado, fragmentado por muitos anos de acontecimentos históricos e de visões de mundo divergentes, em que o homem rompe com a harmonia e o mundo passa a significar uma estrutura incoerente, que se reflete no herói romântico, o qual costuma buscar uma unidade perdida, em uma tentativa de inteligibilidade do mundo que o cerca. Para o filósofo, "o romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia [sic]" (LUKÁCS, 2009, p. 71). O autor pondera:

O romance é a epopéia [sic] de um tempo em que a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou um problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 61).

O sujeito caracterizado pelo isolamento imposto pela sociedade oitocentista e burguesa traduz-se em um leitor que não mais se satisfaz em ouvir um "contador de histórias", tal como se faz na narrativa tradicional, mas busca um mergulho para dentro de si mesmo, o que leva o autor a buscar novas possibilidades na tessitura do texto narrativo para se adaptar a este novo perfil de leitor. Na perspectiva de Mikhail Bakhtin (1895-1975), tal leitor passa a ocupar o papel de coautor textual, abandonando a leitura automatizada, como mero decifrador de sinais, e passando a exercer uma

---

<sup>16</sup> Vale lembrar que este narrador linear e onisciente é muito encontrado no romance realista e no Romantismo do século XIX.

leitura crítica, cooperativa. Mobilizando seus conhecimentos linguísticos, textuais e de mundo, o leitor torna-se capaz de preencher os vazios do texto, não só buscando as intenções do autor, mas também indo para além dos limites pontuais do tecido narrativo, incorporando-o às suas reflexões e à sua visão do mundo e do outro (BAKHTIN, 2010).

O período após a crise ou "morte" da narrativa tradicional teve início no século XIX e se estende aos dias de hoje, sendo chamado por Zygmunt Bauman (1925-2017)<sup>17</sup> de "modernidade líquida" e por Linda Hutcheon (1991) de pós-modernidade, sendo o empreendimento cultural desse período denominado "pós-modernismo". Hutcheon aponta para as imprecisões em torno desse termo, pois trata-se de "um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia" (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Desse modo, nesse contexto, surge a chamada Literatura metaficcional, marcada por uma narrativa que se volta para si mesma, promovendo a autorreflexão sobre o ato da escrita propriamente dita. Nas palavras de Hutcheon, trata-se da "ficção a respeito de ficção, isto é, ficção que inclui nela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sobre sua identidade linguística" (HUTCHEON, 1980, p. 1 *apud* PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114). Segundo a estudiosa, é no caráter autorreflexivo característico da metaficcionalidade que se situa o paradoxo: a presença ativa do leitor na construção do texto. O paradoxo está no fato de que o leitor é, simultaneamente, coautor e parte integrante da escritura, participando tanto na sua produção quanto na sua interpretação.

A fragmentação, característica da narrativa autorreflexiva, não significa a eliminação dos fatos históricos, pois esses marcam a referencialidade na metaficção, sendo cruciais para que o leitor possa cumprir seu papel no preenchimento das fissuras textuais. É a autorreflexão sobre a linguagem presente no texto que permite ao leitor dar sentido às realidades, conectando o fato histórico à ficção. Portanto, a

---

<sup>17</sup> O sociólogo contemporâneo Zygmunt Bauman cunhou o termo "modernidade líquida" por entender o mundo de hoje como algo em contínua, rápida e não linear movimentação, a partir da qual tudo se liquefaz. Esta dinâmica imprime um caráter fluido e fragmentado ao sujeito pós-moderno, que, ensimesmado, busca na narrativa elementos que o possibilitem refletir sobre si mesmo e sobre o mundo. Desse modo, os impactos da fragmentação da sociedade pós-moderna são impressos às narrativas contemporâneas, marcadas pela quebra da linearidade discursiva (BAUMAN, 1998, p. 121).

metaficção não representa a ruptura entre a arte e a realidade, mas o enredamento de ambas.

A veracidade dos relatos históricos se torna, desse modo, preocupação a ser problematizada na pós-modernidade, que assume não haver uma “verdade única”, mas, sim, “verdades alheias” (HUTCHEON, 1991, p. 146), cuja multiplicidade varia conforme o local e a cultura onde tais narrativas são enunciadas, logo, sendo discursos. A produção do discurso nas sociedades está ligada, segundo a perspectiva foucaultiana, a mecanismos de distribuição desse discurso, os quais são controlados, organizados, selecionados e redistribuídos por procedimentos que visam a limitar seus poderes e dominar sua aleatoriedade. Segundo o filósofo:

[...] os rituais da palavra, as sociedades do discurso, os grupos doutrinários e as apropriações sociais ligam-se uns aos outros na maior parte do tempo e constituem espécies de grandes edifícios que garantem a distribuição dos sujeitos que falam nos diferentes tipos de discurso e a apropriação dos discursos por certas categorias de sujeitos. Digamos, em uma palavra, que são esses os grandes procedimentos de sujeição do discurso (FOUCAULT, 1996, p. 44).

Fundindo-se História e ficção, cunha-se o termo “metaficção historiográfica”, que, conforme Hutcheon (1991), diz respeito às narrativas da estética do pós-modernismo, que promovem a subversão do discurso histórico tal como foi contado. Em outras palavras, trata-se de uma estratégia da narrativa contemporânea que une, ao mesmo tempo, a autorreflexividade literária a respeito da linguagem como constructo de mundos e a análise crítica dos acontecimentos considerados como factuais pelos discursos históricos.

O processo de ressignificação do presente e do passado, operado pelo leitor ao preencher as lacunas históricas características da metaficção historiográfica, ocorre a partir da história desse enquanto ser social. Suas lembranças das experiências vividas, de modo individual ou coletivo, influenciam na maneira como preencherá essas discontinuidades narrativas. Em seu estudo sobre os contextos sociais da memória, Maurice Halbwachs (1877-1945) postula que tais contextos, cujas dinâmicas estão ancoradas no espaço, servem de baliza à reconstrução da memória, uma vez que são tomados como ponto de referência para a recordação e localização das lembranças. A esse respeito, o estudioso comenta: “Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas

lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente" (HALBWACHS, 2003, p. 29). De acordo com o sociólogo, os ambientes e as percepções que eles suscitam determinam a duração de um evento, cuja temporalidade não segue uma medida universal.

Na obra **Tempo e narrativa**, Paul Ricoeur (1994) leva em consideração elementos da historiografia, da semiologia narrativa e da fenomenologia do tempo para mediar os sujeitos da história real e a representação dos objetos na narrativa, apontando a ficção não como uma "re-apresentação" do mundo concreto, apesar de os acontecimentos históricos estarem nela inseridos ao longo da elaboração de sua narrativa, a partir, principalmente, de um pensamento mimético do escritor (e do leitor) que só podem pensar a partir da referencialização do mundo sociocultural onde vive. O estudioso ressalta que o espaço é análogo ao tempo contado, sendo nesse espaço construído um arquivo da memória, o que é constatado na seguinte afirmativa: "O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal" (RICOEUR, 1994, p. 85), ou seja, compreendemos a nós mesmos e ao mundo a partir dos signos contidos no "*tecido de histórias narradas*" (RICOEUR, 1994, p. 356, grifo do autor).

Além disso, o autor ressalta a capacidade criativa que a narrativa possui para reconfigurar, nas intrigas da trama, um tempo cronologicamente disperso, daí ser impossível uma reflexão pura sobre a temporalidade. Também a respeito do espaço e do tempo na historicidade impressa no texto literário, recorramos às considerações de Walter Benjamin (1994), o qual propõe o pensar da História não como uma representação do passado, mas como uma construção que ocorre a partir do presente, cabendo ao historiador colher os vestígios de temporalidades no presente e criar imagens nas quais o tempo se inscreve. Benjamin desaprova a concepção de História como fenômenos cumulativos em uma narrativa de temporalidade linear e afirma que a conexão entre as reminiscências do passado e o presente modifica ambos, sendo que o passado impulsiona o presente para o futuro.

Em outras palavras, o presente não constitui um lugar de divergência, mas de conexão entre passado e futuro. Resumindo, tanto Ricoeur quanto Benjamin defendem ser o espaço narrado através do tempo e, simultaneamente, o tempo ser narrado através do espaço (embora para este último o tempo tenha prevalência sobre o espaço).

Em **A poética do espaço** (1998), tratado sobre as imagens desencadeadas por diferentes espaços da casa e que são recorrentes na Literatura, assunto a ser abordado em mais detalhes no próximo subcapítulo, o fenomenólogo Gaston Bachelard (1998, p. 20) toma o espaço “como um instrumento de análise para a alma humana”, e afirma que:

Nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico (BACHELARD, 1998, p. 225).

O teórico mostra, ainda, a dialogicidade entre espaço e tempo, ressaltando que:

O espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. A memória - coisa estranha! - não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. [...] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas (BACHELARD, 1998, p. 203).

Na obra intitulada **Outros espaços**, publicada em 1984, Michel Foucault aponta o século XX como sendo a época do espaço: “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta” (FOUCAULT, 1984, p. 411).

Compartilhando da consideração apresentada pelo filósofo, no nono capítulo da obra **A poética do espaço**, Bachelard (1998) critica a dialética do exterior e do interior, afirmando que a ela se associam a dialética do sim e do não, do positivo e do negativo, e que a oposição formal gera alienação e hostilidade entre os opostos: “Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para lhe dar uma situação de todas as situações” (BACHELARD, 1998, p. 216). Defende que as duas imensidões, o espaço da intimidade e o espaço do mundo, se tocam e se confundem, pois “O ser é, alternativamente, condensação que se dispersa explodindo e dispersão que retorna até um centro. O no exterior e no interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades” (BACHELARD, 1998, p. 221, grifo do autor). O autor conclui:



Então, na superfície do ser, nessa região onde o ser quer manifestar-se e quer esconder-se, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir que o homem é o ser entreaberto (BACHELARD, 1998, p. 225).

A partir da troca de relações entre o espaço da intimidade e o espaço do mundo a que Bachelard se refere, ocorre um processo de ressignificação espacial. No estudo intitulado **O que é que estamos a fazer aqui?**: a relação com o lugar para os "Retornados", Lucas Esperança da Costa (2019) afirma que esse processo está ligado a "questões de natureza simbólico-cultural que contribuem para a transformação de um espaço em um lugar. Esse lugar é marcado pela experiência do sujeito, repleto de significações e simbologias que alimentam o sentimento de pertencimento" (COSTA, 2019, p. 211). O estudioso cita Tuan, que define essa diferença afirmando que "o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro" (TUAN, 2013, p. 11 *apud* COSTA, 2019, p. 212). Essa dupla relação com o espaço pode também ser entendida como o sujeito entreaberto, que ora busca o lugar e ora busca o espaço.

Em estudo sobre o espaço na Teoria da Literatura, Luis Alberto Brandão (2005) aponta o caráter heterogêneo e não-absoluto do espaço, e o conflito espacial radicalizado na pós-modernidade que, por um lado, tenta edificar e preservar lugares de identificação, e, por outro, progressivamente, abstrai e virtualiza os espaços, sobretudo os de natureza pública. Considerando o diálogo entre diferentes linhas teóricas, o estudioso propõe pensar o espaço a partir de uma abordagem desconstrucionista, como um sistema de organização e significação, tornando-se uma questão de natureza semiótica ao se aproximarem os espaços urbano e o literário. Admite o espaço ser uma questão de cunho político, devido à sua relação com a problemática das identidades sociais.

Em seu estudo sobre o espaço na narrativa brasileira contemporânea, Regina Dalcastagnè (2021) ressalta o caráter perturbado tanto das personagens quanto do próprio espaço na narrativa contemporânea, distanciando-o daquele característico da epopeia medieval, para onde o herói retornava e resgatava sua "essência" após suas aventuras. O herói contemporâneo se coaduna à imagem do herói isolado, ao qual inexistente uma comunidade de apoio. Segundo Dalcastagnè, o espaço é constitutivo das personagens, sejam elas nômades ou fixas, e aponta a prevalência do espaço

urbano nos romances contemporâneos brasileiros e a ausência de personagens fixas, as quais figuram quase exclusivamente nos romances regionalistas. Dalcastagnè alinha-se às colocações de Richard Sennet (2003) ao afirmar que a cidade é símbolo da sociabilidade humana. Contudo, afirma ser também, paradoxalmente, um símbolo de diversidade e desagregação, e a observância de como a cidade é inscrita no texto, sua descrição e significância no universo social das personagens, torna a própria *urbes* uma personagem na trama. A partir da movimentação das personagens nas ruas, bairros, praças, pode-se traçar um mapa de deslocamento das mesmas, indicando e realçando os locais de segregação na cidade. É no mapa urbano que se desenha, ao acompanhar os passos das personagens que estão inscritos, espaços imaginários socialmente constituídos.

A estreita relação entre a memória e o espaço pode nos elucidar a relevância deste último no que diz respeito à narrativa literária, uma vez que a memória resgatada na observação de utensílios, móveis, objetos, são gatilhos para o reviver de sentimentos e vivências pretéritas, suscitando no leitor uma percepção de tempo que foge ao ordenamento cronológico.

Diante das colocações anteriores, é possível deduzir que tempo e espaço constituem elementos que se fundem um ao outro no tecido narrativo. E que a memória, por sua vez, inscreve-se no espaço, o qual possui diferentes temporalidades, percebidas a partir da carga de valores, histórias, desejos e realizações registrados na matéria, de modo que, como já visto anteriormente, narra-se o espaço por meio do tempo e o tempo por meio do espaço.

A relação entre o espaço e a Literatura tem merecido cada vez maior atenção dos estudiosos, cujas pesquisas abrem um novo campo de estudo, compondo a chamada "geografia literária", conforme aponta Michel Collot (2012). A partir da perspectiva de uma geografia humanista, as teorias ou os métodos decorrentes desse novo campo de estudo ressaltam a relação direta do espaço com os fatos que dizem respeito ao homem e à sociedade, ou seja, atenta-se para a dimensão espacial dos fenômenos sociais. A confluência entre as disciplinas Geografia e Literatura ocorre no sentido em que os geógrafos percebem na literatura o vínculo que une o homem ao espaço, a expressão dessa união de modo concreto, afetivo e simbólico, proporcionada pelos escritores que, por sua vez, voltam sua atenção para o espaço onde a trama acontece. Ocorre a conscientização de que "a geografia integra cada

vez mais a dimensão histórica, tornando-se geografia humana, econômica, social e cultural, mais que geografia física" (COLLOT, 2012, p. 19).

Collot (2012) aponta as contribuições de André Ferret, precursor da Geografia Literária na França. Com base no postulado proustiano de que a memória está vinculada aos lugares que são "as jazidas profundas de (nosso) solo mental" (PROUST, 2013, p. 91), em opúsculo intitulado **Géographie Littéraire**, Ferret (1946), citado por Collot (2012), afirma que a história literária sempre integrou uma componente geográfica:

Porque as obras não nascem somente no tempo, mas também nos lugares, os escritores viveram tanto no espaço quanto na duração; eles se repartem tanto entre países, províncias e terras como em séculos, gerações e em escolas [...]. Ao conjunto de datas no qual a história encontra seu contexto e seus pontos de referência, corresponde, na geografia literária, uma topologia que lhe é, aliás, estreitamente associada. [...] O espaço adere excessivamente ao tempo para que toda história, a literária e também as outras, não se acompanhe de constantes referências geográficas (FERRET, 1946, p. 9-11 *apud* COLLOT, 2012, p. 21, tradução do autor).

Collot (2012) ressalta a prevalência, na obra literária, do reflexo do lugar de existência do escritor, seja de modo direto ou indireto, pois, ainda na esteira do pensamento de Ferret, "existem necessariamente relações entre toda a obra humana e o meio terrestre em que se localiza, e que mesmo em seus aspectos os mais espirituais e os mais inauditos, a atividade dos homens não pode deixar de exprimir relações dessa natureza" (FERRET, 1946, p. 10 *apud* COLLOT, 2012, p. 21-22). Collot (2012, p. 22) acrescenta que "a geografia literária não deixa de subordinar-se a uma geografia referencial, assim como a história literária tende a submeter a obra à vida."

A presença do contexto da criação de AVIEG constitui elemento-chave na obra, pois Martha Batalha transpõe para a mesma aspectos histórico-sociais inscritos na geografia espacial de lugares do Rio de Janeiro, os quais, provavelmente, fizeram parte de sua experiência de vida, enquanto moradora da classe média na Tijuca, bairro onde a autora cresceu. Portanto, o espaço geográfico literário possui grande representatividade em AVIEG. Os percursos e os ambientes frequentados pelas personagens indiciam, por meio do espaço, a autonomia ou o cerceamento das personagens. Em consonância com a crítica bachelardiana à dialética do exterior e do

interior vista anteriormente, que se coaduna à proposta de ex-centricidade de Hutcheon (1991), a qual sugere uma conceituação de diferença com base na multiplicidade, heterogeneidade e pluralidade em vez da oposição e exclusão binárias, pode-se identificar a descentralização na narrativa batalheana pelo modo como a restrição espacial não está, necessariamente, vinculada ao gênero. Na obra **A vida invisível de Eurídice Gusmão**, Batalha (2016) promove a quebra das polarizações, de modo que a opressão traduzida na imobilidade e invisibilidade perpassa não somente por personagens femininas, mas também por homens que são oprimidos, paradoxalmente, pelo mesmo sistema que os legitimam como detentores da autoridade patriarcal. Isso pode ser observado no papel dúbio que tanto os homens quanto as mulheres ocupam na trama: os primeiros nem sempre são opressores e as últimas nem sempre aparecem na trama como doces e submissas.

Antenor, por exemplo, marido de Eurídice, mesmo contribuindo fortemente na trama para a gênese da invisibilidade da protagonista, apresenta mobilidade restrita, como evidenciado na seguinte passagem:

E Eurídice, que nunca tinha visto a vida além daquela casa e daquele bairro, ou da casa e do bairro dos pais, achou que o marido tinha razão. Antenor sabia das coisas. Ele estudou contabilidade, era funcionário do Banco do Brasil e discutia política com outros homens. Enquanto trabalhava nas receitas ela tinha certeza de que estava fazendo algo de valor, mas na frente do marido tudo perdia o sentido. Publicar um livro, falar na rádio, ensinar culinária foram devaneios que teve. Visão quem tinha era Antenor – uma visão definida por tudo aquilo que ele via pelo bonde no trajeto até o trabalho. Mas mesmo essa visão de Antenor era maior do que qualquer outra que pudesse vir de Eurídice, que só via as paredes da casa, as barracas da feira, os grãos do armazém e o imenso vazio que a incomodava (BATALHA, 2016, p. 32).

Nota-se que Eurídice é espacialmente menos móvel do que Antenor, já que seu trabalho é restrito ao âmbito doméstico. Todavia, do ponto de vista do leitor, Antenor também possui mobilidade restrita, porque só vê o espaço público pelo bonde, que liga a casa ao trabalho, ou seja, ele é um passageiro e *voyeur* do espaço público, o qual atravessa sem interagir com o mesmo.

A imobilidade masculina, na trama romanesca, surge na roupagem de inércia, fruto da meritocracia, e também pode ser percebida quando é retratada a progressão na carreira que Antenor ocupou a vida inteira como bancário:

Antenor, essa alma inglesa aprisionada no corpo de um mameluco, foi superando todas as provas de resistência, mérito e politicagem administradas pela cúpula do Banco do Brasil. A mesa que ocupava passou por transmutações imperceptíveis a olhos nus, mas consideráveis depois de alguns anos. Ela aumentava gradativamente, e se movia para espaços mais arejados e próximos de grandes janelas.

Depois de décadas de constância e progresso a mesa se estabilizou numa sala exclusiva, que recebia o sol da manhã de cinco janelas neoclássicas da sede do banco, na rua Primeiro de Março. Uma sala menor, habitada por uma secretária de scarpins negros, separava Antenor dos outros funcionários públicos, que a essa altura tinham se tornado mais públicos que ele.

A promoção de Antenor a vice-presidente do Banco do Brasil não tinha em si grande novidade. Havia a sensação de que ele estava predestinado a ocupar a cadeira de couro trabalhado na sala dos tapetes persas. Aquela parecia ser apenas a ordem natural das coisas. Ele estava apenas seguindo o curso do rio, um rio que nunca apresentou correntes inversas, desde os tempos da memorização da tabuada (BATALHA, 2016, p. 161).

Percebe-se, no trecho apresentado, como Batalha demarca o tempo-espaço narrativo vinculado à descrição dos objetos que compõem a ambientação espacial de Antenor à medida que progredia em sua carreira. Interessante observar que quanto mais alta posição ocupava no banco, mais perto da janela sua mesa ficava, mais próxima do espaço exterior, ancestralmente remetido ao poder, mas visto de longe, através de um vidro que o protege da interação, assim como a janela do bonde, ambos limitando ao voyeurismo sua relação com a cidade, logo, com o mundo externo. A diferença está no fato de que o espaço do escritório lhe é exclusivo, enquanto no bonde ele é apenas mais um. A passagem aborda, ainda, outras dicotomias espaciais, como Brasil e Inglaterra, e também a simbologia do espaço interno e externo do corpo, ao afirmar que Antenor era "uma alma inglesa aprisionada no corpo de um mameluco". Existe, ainda, a questão da hierarquia simbolizada no espaço ocupado pelo servidor público, ao relatar que uma sala separava Antenor dos demais funcionários, "que a essa altura tinham se tornado mais públicos que ele". Percebe-se o uso da ironia, característica da escrita de Batalha, sobre o que abordaremos em mais detalhes na última seção deste estudo.

Do mesmo modo, Marcos, com quem Guida, irmã de Eurídice, foge para se casar, vive a vida imerso em uma espécie de inércia, tolhido por um modelo patriarcal familiar característico de uma família abastada botafoguense, que busca nos casamentos entre parentes garantir a perpetuação dos bens. Seu ambiente doméstico

é tão pesado que o rapaz prefere passar seu tempo na faculdade de medicina, nos bares da Lapa e nas ruas do centro. Ao conhecer Guida, Marcos revela à moça sua intimidade com o espaço externo, com a naturalidade característica de quem tem intimidade com o mesmo, como se pode observar na narrativa fragmentada pelo discurso direto da personagem Marcos:

Com o tempo foi inevitável para Marcos revelar as anomalias do seu passado, do tipo *Sim, meu coração, eu conheço Portugal. Passei por Lisboa algumas vezes, a caminho de Paris. Ou Nas férias de julho, eu ia para a fazenda em Valença, porque era mais perto que a de Resende. Ou Meu pai mexe com política. Mas esse é um assunto muito complicado para uma moça tão linda quanto você* (BATALHA, 2016, p. 91, grifo do autor).

Embora tenha se rendido aos encantos de Guida e ter aceitado sua proposta de fuga, acostumado ao conforto, não resiste e, após curto período de casamento e sem saber da gravidez da esposa, retorna ao seio familiar e rende-se, convencido de que "O dinheiro comprava felicidade sim, porque felicidade era um quarto sem mosquitos, mesmo que esse quarto ficasse em um palacete macabro em Botafogo" (BATALHA, 2016, p. 103). O trecho mostra que estava disposto a pagar o preço da opressão ao voltar a se sujeitar aos costumes da família, desde que, novamente, desfrutasse do conforto material. Assim, casa-se mais tarde com a prima, retornando ao cerceamento do gueto familiar:

Depois do desquite Marcos foi morar no apartamento da prima. Era uma cobertura em Copacabana com grades art nouveau, que davam ao moço a sensação de estar numa prisão. Talvez tenham sido os hormônios, talvez tenham sido os nervos, talvez tenham sido as novas responsabilidades da vida a dois. O fato é que Maria Ester mudou muito depois da união. Deixou o bigode crescer, passou a arrotar grosso e ficava sentada que nem um buda entre almofadas, dando ordens para a empregada e para o marido. O único consolo de Marcos era saber que desfrutava de liberdade condicional. Seu pai arranhou-lhe um emprego no governo, em que nada acontecia. Passava suas horas livres num escritório da praça da República, olhando para um caderno pautado e sublinhando com força as linhas de um jogo da velha (BATALHA, 2016, p. 156-157).

Pode-se perceber, nessa passagem da narrativa, a força dos moldes patriarcais instituídos, que torna o rapaz inerte e, mesmo estando insatisfeito com a realidade que o âmbito doméstico lhe proporciona, acaba se rendendo. A subversão das

polaridades masculino/feminino é percebida na figura da esposa, que oprime o rapaz, e a limitação espacial dele, que goza de "liberdade condicional" ao passar suas horas vagas em um escritório. Marcos deixa o conforto da mansão e vai morar no conforto de uma cobertura, porém os dois espaços lhe são opressivos, ou seja, o espaço doméstico sempre representa para ele alguma privação, mesmo sendo luxuoso. Paradoxalmente, é no espaço público dos bairros e no escritório de algum órgão público onde trabalha que o rapaz encontra alívio.

Outra personagem masculina marcada pela imobilidade é Antônio. Secretamente apaixonado por Eurídice, é incapaz de romper com o cordão umbilical materno, de modo que a mãe o manipula com suas chantagens emocionais e eternas queixas de adoecimentos:

O solteirão dividia seu tempo entre vender papéis e descansar de vender papéis, o que fazia no apartamento em que vivia com sua mãe, d. Eulália. Era entrar em casa para ouvir a mãe se queixar de doenças ou relembrar os bons tempos de dinheiro na família. A mãe falava tanto que talvez seja correto dividir o tempo de seu Antônio entre escutar a mãe e descansar de escutar a mãe, o que ele fazia vendendo papéis (BATALHA, 2016, p. 46).

A figura feminina é aqui o agente opressor, e o homem é retratado como sendo vulnerável e emocionalmente dependente. Além disso, é no espaço público, a papelaria, que Antônio encontra a válvula de escape para as opressões maternas vividas no espaço doméstico, no apartamento onde moram. O tempo narrativo na vida de Antônio é demarcado pela narradora de Batalha no trecho a seguir, que descreve as modificações físicas ocorridas, simultaneamente, na personagem e no bairro:

O tempo passou. O pescoço de Antônio curou-se das feridas causadas pela coceira. Seus dentes amarelaram, o peito esvaziou-se de músculos. Algumas casas da Tijuca foram demolidas e deram lugar a pequenos prédios de três andares. D. Eulália deixou a caixa registradora, e agora passava seus dias ao lado de um rádio (BATALHA, 2016, p. 149).

O relato de que casas do bairro foram demolidas, cedendo espaço para prédios, denota, espacialmente, mudanças que simbolizam novos hábitos de moradia, os quais, associados ao fato de d. Eulália ter se aposentado, sugerem um longo tempo transcorrido na narrativa. A associação entre o bairro e o corpo de Antônio sugerem que o passar do tempo lhe deixou menos atraente, menos sujeito aos olhares

femininos. Isso eliminava seu sentimento de culpa pela possibilidade de abandonar a mãe, tão doente, para se casar, e que era somatizado nas coceiras.

A subversão das polaridades é também demarcada espacialmente na imagem de Plínio, casado com Zélia, a vizinha fofoqueira de Eurídice. A cena em que a narradora de Batalha relata o modo como o casal se conheceu no baile de final de ano, no Clube dos Democráticos, indicia ao leitor a imobilidade espacial do rapaz, traduzida em sua personalidade retraída:

Mas o principal erro da noite não seria o vestido, o cabelo ou o batom. Naquele cantinho do baile estava Plínio, um rapaz de pescoço fino e olhar angustiado, como se estivesse o tempo todo com muita vontade de fazer xixi. Plínio estava habituado a se retrair, e sentia-se confortável naquele cantinho. Quando Zélia se aproximou, ele não viu o cabelo de poucos cachos ou a boca em demasia. Viu apenas uma moça que, como ele, parecia gostar de cantinhos. Casaram-se no ano seguinte. Plínio Correia exerceria por quarenta anos a mesma função de gerente na Companhia Light do Rio de Janeiro. Seu salário nunca seria magnífico ou deplorável, suas ambições transitariam entre o nulo e o irrelevante. Não esperava nada na vida além do moto-contínuo, para ele o desconhecido seria sempre ameaçador. A única aventura na vida de Plínio seria uma excursão de cinco dias a Foz do Iguaçu (BATALHA, 2016, p. 26).

Segundo Bachelard (1998), no sexto capítulo da obra **A poética do espaço**, os cantos permitem desfrutar a solidão, ao mesmo tempo que abraçam os que neles se encolhem. Representam um refúgio à segurança, mas também remetem ao silêncio e à imobilidade. Ali, em estado de quietude e aconchego, a alma se abre ao devaneio, e o canto se torna um "armário de recordações" (BACHELARD, 1998, p. 290). O fato de Plínio gostar de cantos, portanto, deixa claro o sentimento de insegurança e fragilidade do rapaz. Vale lembrar que, no espaço público, os cantos são locais para se retrair e se isolar, ou seja, no canto, o sujeito se protege, suas costas estão amparadas pelas paredes, enquanto observa o movimento sem interagir com ele. O fato de estar no canto em um espaço público, no caso o baile, remete ao voyeurismo e à não interação causada pela timidez de Plínio.

A análise realizada quanto à ocupação do espaço público pelos homens sugere que eles não frequentam, necessariamente, tal espaço – à exceção de Marcos, mas mesmo assim, quando ele é garoto e jovem, e com o objetivo de encontrar na rua o acolhimento que não possui em casa. Isso, de certa forma, parece ocorrer com os outros homens também, pois todos estão casados, sendo o espaço público para eles



somente o local de passagem, por onde transitam até chegar a uma “casa de trabalho”, ou seja, no escritório. Eles veem esta possibilidade de sair de casa para ir ao trabalho como uma forma de aliviar a opressão doméstica provocada pelas esposas: todos têm no trabalho a justificativa legitimada socialmente para sair de casa e espairecer, libertar-se dos problemas domésticos e descansar da esposa. Isso pode ser identificado como uma desconstrução dos binarismos: embora nem homens e nem mulheres, realmente, frequentem o espaço público, os maridos ainda conseguem sair de casa em suas rotinas diárias, o que para elas não é permitido. No entanto, eles não buscam interagir com tais espaços públicos, e sim desfrutarem de uma “casa fora de casa”, as fronteiras do lado de dentro e do lado de fora são esmaecidas. O escritório se torna uma casa sem esposa, uma outra residência, podendo-se, ainda, considerar a secretária isolada de Antenor uma metáfora da “esposa de escritório”: ela não interage com ele, fica isolada, assim como seu distanciamento com a real esposa, Eurídice, cujo contato se resume a um beijo na testa.

Quanto às personagens femininas e sua relação com os espaços públicos, tomemos em nossa análise as centrais, Eurídice e Guida. Pode-se perceber que as duas irmãs transitam pelo espaço externo da cidade em dinâmicas opostas, no que diz respeito à expansão e retração do espaço externo percorrido. Ao fugir de casa, Guida amplia seu universo espacial pelas ruas da cidade, vive suas aventuras e desencantos, retornando à casa paterna para se redimir, cuidando do pai enfermo, no final da trama.

O contrário acontece com Eurídice, que, à medida em que toma consciência de si e de seus desejos, proporcionalmente, desloca-se para mais além no espaço doméstico – embora sempre retorne à sua casa e às suas reflexões. A distinção na forma como as duas irmãs ocupam os espaços “de dentro” e “de fora” é descrita pela perspectiva da focalização onisciente da narradora batalheana ao nos apresentar a seguinte opinião de Zélia: “Eurídice era afetada por gostar de viver em seu mundo, e Guida era afetada por gostar de ser a mais bonita, neste mundo de todos nós” (BATALHA, 2016, p. 153).

Em outras palavras, as duas irmãs são oprimidas: tanto Eurídice, em seu mundo interno, quanto Guida, em seu mundo externo. No caso de Eurídice, quando tal mundo toma forma e se materializa em projetos executados dentro de sua casa, ele acaba sendo destruído pelo marido. Já o mundo externo de Guida, como não deveria existir para a mulher, faz com que ela seja julgada como prostituta, “mulher

da vida", entre outras designações, porque ela deveria ser como Eurídice, estar dentro de casa – mas, ao mesmo tempo, de forma diferente de Eurídice, porque esta não é também a mulher ideal, visto que possui ideias próprias e empreendimentos domésticos. A esposa ideal é a do mundo interno da casa, mas em estado silencioso e inerte, sem criar nada, apenas mantendo a ordem; afinal, a mulher não deve ter na casa um local de criação, mas de manutenção (limpeza, cozinha, entre outros). A única criação que lhe é permitida é a dos filhos<sup>18</sup>.

Guida rompe com os padrões sociais instituídos ao fugir para se casar com Marcos. Seu desligamento do espaço doméstico e seu movimento em direção ao externo, à rua, é metaforicamente ilustrado pela narradora de Batalha na cena em que ela conhece o rapaz:

Marcos e Guida se conheceram na tarde de sábado na saída do Cine Odeon. Ele estava na porta desde o início da sessão, porque se aquela moça de longos cílios entrou para ver um filme alguma hora haveria de sair. Guida saiu duas horas depois, na companhia de amigas. E continuou saindo, depois que ele tentou se apresentar. E não parou de sair, depois que ele a seguiu até a confeitaria Cavé, onde pediu um éclair de chocolate e tirou as luvas brancas a fim de exhibir seus dedos longos enquanto comia o doce da moda (BATALHA, 2016, p. 86).

Contudo, foi alto o preço pago pela ousadia de ter "saído". A dureza da vida fora de casa havia sido preconizada pela mãe ao se dar conta da fuga da moça: "'Minha Guida foi embora, a minha Guida foi embora', berrava d. Ana de joelhos, de frente para os armários vazios da filha, mostrando para Eurídice que havia um mundo mais cruel do lado de fora do que aquele que tinha construído por dentro" (BATALHA, 2016, p. 71). Assim, logo Guida vivencia uma série de desafios e desencantos que atestam a hostilidade do mundo "do lado de fora".

Em resposta à sua transgressão, os ambientes domésticos passam a ser um espaço não-autorizado para Guida. Quando a moça "achou que era hora de expandir a relação, e que as conquistas territoriais deveriam ser feitas lá para as bandas de Botafogo" (BATALHA, 2016, p. 91), onde a família do rapaz residia, é recebida com

---

<sup>18</sup> Zinani (2006) ressalta o condicionamento social que, historicamente, envolve a maternidade, sendo que a recusa à mesma subverte o domínio patriarcal sobre a reprodução biológica feminina. Considerada como a mais nobre missão da mulher, este posicionamento foi estabelecido pelo Estado a partir do século XVIII, interessado nas vantagens mercantis acarretadas pela redução da mortalidade infantil.

frieza, e a suntuosidade arquitetônica da residência do rapaz demarcou, claramente, a segregação entre corpo e espaço imposta, tema de que trataremos no próximo subcapítulo. Afinal, como afirma Dalcastagnè (2002, p. 31), se, por um lado, as cidades são espaços de socialização, por outro lado, de modo paradoxal, são muito mais territórios de segregação.

Guida é também renegada pelo pai quando tenta retornar ao lar, após ter sido abandonada por Marcos:

Pegou o trem, o bonde e o ônibus que subia para Santa Teresa. Na medida em que se aproximava da casa dos pais aumentava a vontade de deixar de ser mãe para voltar a ser filha. [...] Pai e filha se encaravam enquanto ela se aproximava. Seu Manoel baixou o rosto quando Guida entrou na quitanda. 'Pai?'... 'Pai?'... 'Sou eu pai, sua filha Guida'. Seu Manoel não levantou a cabeça e só deixou de cerrar os dentes para pôr fim à situação. 'Só tenho uma filha. Ela se chama Eurídice' (BATALHA, 2016, p. 106, grifo do autor).

A exclusão do seio familiar representa a punição pelo rompimento dos limites entre a casa e a rua, as quais, segundo Roberto DaMatta (1997), constituem categorias sociológicas que compõem as cidades e sociedades brasileiras, organizando-se em uma aparente distinção dicotômica:

[...] se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, tudo aquilo que define a nossa ideia de 'amor', 'carinho' e 'calor humano', a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao 'governo' ou 'ao povo' e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso (DAMATTA, 1997, p. 40, grifo do autor).

De modo que cada um desses espaços determina um comportamento moralmente diferenciado de seus frequentadores, isto é, o que é permitido na casa, não é na rua, e vice-versa. Transgredir esses limites fez com que Guida fosse expulsa da segurança de sua casa, cuja representatividade pode ser compreendida pela metáfora do ninho de Bachelard (1998):

A casa-ninho nunca é nova. Poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante, que 'ela é o lugar natural da função de habitar'. A ela se *volta*, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do *retorno* marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências

através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade (BACHELARD, 1998, p. 262, grifo do autor).

Fora do ninho, foi na rua que Guida buscou refúgio. Ao apontar casa e rua enquanto categorias sociológicas, DaMatta (1997) ressalta ser tal dicotomia apenas aparentemente distinta, isto é, não há exclusividade ou hegemonia entre as mesmas, o que pode ser percebida na trama pelo fato de que é na casa da ex-prostituta Filomena que Guida encontra um novo lar. Interessante observar que essa hospitalidade aconteceu em um espaço marcado pela transgressão, uma vez que antes era um prostíbulo e, após o envelhecimento de Filomena, passou a funcionar como creche para as mães carentes.<sup>19</sup> De qualquer forma, trata-se de uma casa aberta ao exterior, aludindo à perspectiva bachelardiana do ser entreaberto (BACHELARD, 1998). O fato de Guida receber apoio das vizinhas do bairro, em vez da família, pode indiciar também o movimento de diluição das polaridades dentro/fora:

Quando Guida voltou para casa encontrou na porta uma sacola com roupinhas e fraldas de pano. Um bercinho apareceu não se sabe de onde, e chupeta, mamadeiras e um chocalho. No Estácio daqueles tempos um filho de mãe solteira ganhava o bairro como padrinho. Guida não tinha sido a primeira a aparecer sozinha, inventando uma história estapafúrdia. Eram muitas as mocinhas defloradas e perdidas, muitas que mudavam de status de um dia para o outro, por causa de um deslize (BATALHA, 2016, p. 109).

Quanto à Eurídice, percebe-se que à medida em que se torna menos subserviente à vontade do marido e mais ousada em seus projetos pessoais, sobre os quais veremos em maiores detalhes no próximo subcapítulo, também o escopo de seu deslocamento espacial se expande. No início da trama, vestia seu único vestido de sair para ir até o armazém de seu Antônio comprar os ingredientes para suas receitas a serem publicadas em um livro, então seu primeiro projeto. Seu segundo empreendimento, o da costura, permite que amplie não apenas seu número de roupas, mas também o das ruas percorridas pela cidade até chegar às lojas de tecidos e aviamentos da Rua Buenos Aires<sup>20</sup>, uma novidade para ela, que até então "estava

---

<sup>19</sup> DaMatta comenta a respeito da transitoriedade atribuída às zonas, mangues, brejos e alagados, os quais recebem tratamento diferente por serem considerados problemáticos (DAMATTA, 1997).

<sup>20</sup> A narradora de Batalha cita uma ocasião especial de interesse das clientes de Eurídice para que confeccionasse seus vestidos novos, pois compareceriam a um jantar dançante no Tijuca Tênis Clube e a uma festa no clube Bragança, que é onde se atualizariam sobre o que se passava entre as quatro

acostumada a frequentar a Sloper, a comprar as roupas do marido na Casa José Silva e a dos filhos na loja Bonita" (BATALHA, 2016, p. 41) e a se consultar nos consultórios médicos do edifício Marquês de Herval:

No dia em que Eurídice saiu à procura de clientes a Tijuca ficou mais triste. Dava pena ver aquela moça tão bem vestida pedindo trabalho por aí. Eurídice agora não tinha apenas um vestido de sair, mas sete ou oito, ou nove ou dez. Tinha um para cada dia da semana, e mais outro porque achou lindo um pano de poás, e outro porque um linho xadrez estava em promoção. Outro ainda porque viu na modelo de um anúncio, e queria provar a si mesma que poderia criar o molde. [...] Pois eu posso fazer qualquer modelo do *Jornal das Moças* ou da *Revista do Rádio* (BATALHA, 2016, p. 44).

Quando Eurídice resolve se dedicar à escrita, coloca "um de seus vestidos de sair" (BATALHA, 2016, p. 163) para ir ao centro comprar uma máquina de escrever. Mesmo incorporando à sua rotina o espaço externo, pois passou a tomar o ônibus e ocupar seus dias fazendo pesquisas nos livros da Biblioteca Nacional, a presença do caráter autorreflexivo da escrita pós-moderna pode ser notada no ensimesmamento da protagonista enquanto percorre o espaço "de fora":

Voltava para casa de tardinha. Caminhava até o ponto de ônibus, abrindo espaço entre os pombos esfomeados na praça em frente à biblioteca. Mas ela não via os pombos, a fila ou o ônibus. Era só o que tinha lido que Eurídice conseguia ver, ao olhar distraída pela janela da lotação (BATALHA, 2016, p. 165).

Importante ressaltar o modo como o deslocamento espaço-temporal de algumas personagens de um bairro para outro, ao mudarem de residência, leva o leitor a transitar entre espaços registrados na trama como social e intelectualmente distintos. A última fase de Eurídice, por exemplo, foi marcada por sua mudança da Tijuca para Ipanema, como mostra o trecho a seguir:

---

paredes das casas alheias. Pode-se perceber o caráter metaficcional da trama, por exemplo, nesta passagem, quando, pela perspectiva de uma narradora onisciente, Batalha indicia ao leitor a motivação que levava as mulheres da classe média tijuicana a frequentar certos espaços, bem como os padrões morais da época. Indiciando o convite para que o leitor coenunciador revise o passado, repensando-o com base no presente e repense o presente a partir do passado, os nomes de reais ruas, bairros e estabelecimentos frequentados no Rio de Janeiro da década de 1940 permeia toda a trama.

[...] Mudar-se para Ipanema no início dos anos 60 não era apenas transferir para alguns quilômetros adiante, era atravessar os portões do tempo, para viver num lugar que fazia o resto do Rio se parecer com o passado. Ipanema era o bairro dos escritores, poetas e músicos. Atores, pintores e escultores. Jornalistas, dramaturgos e diretores de cinema (BATALHA, 2016, p. 169).

A representatividade social de passar a residir em um outro espaço, economicamente mais privilegiado, pode ser percebida no novo olhar das antigas vizinhas sobre a personagem, o qual se torna mais condescendente, visto que, em vez de louca, Eurídice passa a ser vista como sendo uma mulher exótica. A mudança para Ipanema faz com que a protagonista esteja sujeita a outros critérios de comparação e julgamento, com base em normas pertencentes a um novo grupo social. Na perspectiva da narradora com focalização onisciente, é assim descrita a impressão das vizinhas tijucanas, ao saberem sobre a mudança:

[...] a família tinha se tornado rica. Eles não estavam mais sujeitos às regras da classe média da Tijuca, e uma nova avaliação foi feita sobre Eurídice. Ela não era, de fato, louca. Eurídice era uma criatura exótica. Exótica pelo turbante, exótica pelos escritos. Exótica porque não havia mais parâmetros que fundamentassem a comparação (BATALHA, 2016, p. 169).

Essa nova configuração de critérios compõe o que DaMatta (1997) chama de gramática espacial, segundo a qual o espaço está embebido socialmente, ou seja, confunde-se com a própria ordem social, de modo que é impossível interpretar como o espaço é concebido sem compreender a sociedade e sua rede de relações e valores.

No que diz respeito à ocupação do espaço pelas personagens femininas, a casa é o lugar da mulher. Guida quebra a norma, mas ela é exceção, sendo punida por isso e retornando ao âmbito doméstico no final da trama. Ou seja, as mulheres têm que ver a vida passar pela janela da casa, assim como Zélia, ou pela tevê e rádio, como d. Eulália. É o que acontece também com Eurídice, quando as radionovelas exibem personagens que habitam sua mente e nas quais tenta encontrar um alter-ego:

O que ajudava um pouco, na verdade o que ajudava muito, eram as radionovelas. Todo dia às três da tarde Eurídice se sentava na poltrona ao lado do rádio, ligava os botões do aparelho e encarava a estante de livros que se estendia por uma das paredes da sala. Seus olhos se perdiam nas lombadas, e além das lombadas ela via Frederico e Pedro, os dois amigos que se apaixonam pela filha de um fazendeiro. Ela via Betina, a mulher misteriosa que perdeu a memória e foi encontrada inconsciente por pescadores na praia. E via Maria Helena, tão jovem, tão solteira e tão grávida.

Eurídice torcia as mãos e torcia pelos personagens, olhos fixos na estante de livros – *Não, Pedro, por favor, não mate Frederico! Betina, não beije Ricardo, foi ele quem matou sua mãe! E, Maria Helena, seu filho ganhará o mundo, não se preocupe! Mamãe Dolores fará dele um grande médico.* Coisas aconteciam dentro daquela caixinha marrom, e coisas jamais aconteciam na vida de Eurídice Gusmão (BATALHA, 2016, p. 36-37, grifo do autor).

Entre uma personagem que perdeu a memória e que por isso mesmo se furta da realidade e a que trazia uma carga pesada de realidade na juventude da mulher solteira engravidada, Eurídice estava ali, ouvindo e operando em dois planos: ao mesmo tempo que torcia pelas personagens, fazia as próprias escolhas para resolver as situações, que, embora alheias, levavam-na a ocupar o pensamento. Buscava soluções para os problemas das personagens como forma de se esquecer dos próprios, vivia neles as transgressões sociais as quais jamais poderia se permitir. Afinal, o lugar da mulher é dentro de casa, mas sempre quieta, e só deve sair para ir realizar compras rápidas no bairro, para manutenção da casa.

A mulher ideal, segundo os moldes patriarcais, é a Das Dores, silenciosa, recolhida em seu canto – mas mulheres como Das Dores, como diz a narradora, é invisível nesta história. Então, mesmo entre as mulheres, há uma distinção: Eurídice é mulher de classe média mais alta, então transita mais e tem mais tempo para si; já as demais mulheres do bairro não são iguais a Eurídice, elas são na maioria de classe média baixa e mais presas ao cotidiano do bairro. Porém, nenhuma delas é igual a Das Dores, porque todas têm histórias sendo contadas, ainda que com a focalização narrativa diferenciada em tamanho e detalhes.

A não participação de Das Dores na história a torna, de certo modo, menos personagem feminina do que as demais; por conseguinte, ocupa menos espaço, configurando a mulher ideal para os homens, se pensarmos na forma como o marido de Eurídice gostaria que ela agisse. É como se Eurídice fosse personagem principal, Guida secundária, as demais terciárias e Das Dores apenas figurante.

Analisando, de modo geral, os homens e as mulheres na ocupação do espaço público, nenhum dos dois, de fato, ocupam, plenamente, o público quando estão casados. Ambos entram em uma rotina, na qual o bairro é um apoio para a manutenção da casa (o comércio local, para as mulheres), e, para além do bairro, é só local de passagem para se chegar ao trabalho ou à “casa alternativa” (no caso dos homens). Mas, mesmo assim, a mobilidade dos homens é maior do que a das mulheres, posto que se elas saem de casa a fim de perambular ou realizar atividades pontuais de compra para manutenção da casa, elas são julgadas: Guida porque sai do bairro para viver as experiências de lazer da cidade grande, Eurídice porque andava “vendendo” seus serviços de costureira dentro do bairro.

Mas, como Eurídice é ousada, expande sua área de mobilidade. E, assim, ironicamente, como exceção, torna-se mais ocupadora e frequentadora do espaço público para além do bairro do que os homens da trama. Mas ela é a exceção que confirma a regra do local da mulher no espaço.

A narrativa traz, ainda, dois aspectos a se considerar quanto ao espaço público. Primeiramente, a expansão da distância espacial correspondente aos bairros: considerando-se Tijuca, Estácio, Botafogo, Copacabana e Ipanema, bairros percorridos pelas personagens, percebemos que, quanto mais Zona Sul, mais a cidade é sofisticada, exótica para os moradores da periferia, o que é considerado quase uma viagem a outro mundo, mesmo dentro da mesma cidade, ou seja, o Rio de Janeiro. Isso é percebido, por exemplo, no impacto que a mudança de Eurídice da Tijuca para Ipanema gerou nas vizinhas tijucanas, que passaram a considerá-la por um ponto de vista totalmente diferente.

Há também o espaço público para além das cidades a se considerar: as viagens. Esse tipo de mobilidade é desfrutado apenas pelas personagens masculinas na trama, ou pelas mulheres que tinham como objetivo conseguir um marido: o pai de Zélia, Álvaro Staffa, viajava em razão de sua profissão de jornalista; Nicolas, primo de segundo grau de Zélia, morava em Lambari e ia ao Rio para cuidar de negócios do pai; seu marido Plínio, viajou uma só vez na vida, para Foz do Iguaçu; Marcos, pela condição social, foi o que mais viajou (para Portugal, França, ou para uma das 5 fazendas da família no interior do estado do Rio de Janeiro). Quanto às mulheres, são mencionadas no romance as viagens feitas pelas filhas do livreiro Jean Bouquet com fins de casamento e a de lua de mel de Guida e Antônio em Campos do Jordão (uma variação nos planos de se casarem em Portugal). Enquanto o objetivo



da viagem das moças servia para perpetuar os moldes patriarcais, tendo em vista o casamento com a conseqüente “lua de mel”, a de Guida e Antônio surgiu como uma estratégia de desvencilhamento dos olhos julgadores da sociedade, pois, como divorciada, Guida não poderia se casar na Igreja.

Vale lembrar que deslocar o espaço público para além da cidade pode significar um escape, uma ideia de inventar a si mesmo longe do cotidiano e do julgamento alheio, um momento de inversão do cotidiano e de seus hábitos. O deslocamento de um espaço em que normalmente se vive para outro, permite inscrever-se de modo diferente em um novo espaço, livre das expectativas e dos moldes sociais; é permitida ao sujeito autonomia para reinventar-se, colocando-se em um novo papel social. A história criada por Guida para maior facilidade de aceitação da sociedade, ao ver uma mulher sozinha com um filho, envolve um suposto marido, que morreu de câncer nos Estados Unidos:

Fomos para Cleveland fazer o tratamento, alugamos uma casa em estilo Tudor e passamos o inverno sob a neve. Bebíamos chocolate quente como se fosse água, Nicanor me comprou um casaco de vison e Chico aprendeu a patinar no gelo. Mas a senhora sabe, quando Deus chama, ninguém pode fingir que não ouviu, e Deus chamou o meu finado Nicanor, aquele homem tão bom, aquele diplomata tão alto, fiel servidor do nosso querido Brasil... É o que dizem, d. Zélia. O lado de lá está ficando mais interessante que o lado de cá (BATALHA, 2016, p. 132).

Ao narrar a história para Zélia, a porta-voz do bairro, uma história feliz e idealizada, mas inventada, o espaço estrangeiro funciona como repositório dos desejos e sonhos de Guida, para quem a distância espacial legitimaria sua história.

As modalidades diversas de relação entre o sujeito e o espaço-tempo não compreendem apenas o universo de fora, ou seja, da rua, dos bairros e da cidade. A casa, enquanto microcosmo dessa configuração, também possui seus arranjos tempo-espaciais, como veremos a seguir, tomando como foco de nossa abordagem o espaço-tempo representado na residência de Eurídice e seus desdobramentos no construto da personagem, haja vista a casa também possui seus movimentos, ou, como afirma Bachelard (1998), ela integra movimentos que conduzem até à porta.

## 4.2 A CASA DE EURÍDICE: OCUPAÇÃO TEMPO-ESPACIAL, EDUCAÇÃO FEMININA E SEUS MÚLTIPLOS PROJETOS INACABADOS

A narradora de Batalha toma o tempo-espaço da casa de Eurídice como metáfora para descrever o que seria a vida típica de uma dona de casa da classe média tijuicana dos anos 1940, casada com um prestigiado funcionário do Banco do Brasil e mãe de dois filhos, um menino e uma menina. A descrição em pormenores dos seus afazeres domésticos permite ao leitor coenunciador acompanhar a rotina doméstica de uma mulher como tantas outras, que, concluídas suas obrigações de “rainha do lar”, nada mais resta a fazer, a não ser sentar-se no sofá, “olhando as unhas e pensando no que deveria pensar” (BATALHA, 2016, p. 12).

O primeiro projeto de Eurídice, o livro de receitas, foi a estratégia encontrada para que não tivesse de pensar muito, de modo que, em seus projetos culinários, “cozinhava até terminar de encher todas as travessas, e qualquer espaço livre na mesa da copa” (BATALHA, 2016, p. 13). Ocupar todo o espaço da mesa com seus pratos executados, simbolicamente, pode ser entendido como a forma de ocupar seu mundo, aludindo ao sentido cósmico bachelardiano da casa enquanto nosso canto do mundo, nosso primeiro universo. Bachelard (1998) compara a mesa ao mundo, iluminada pela lâmpada, que remete ao sol. Ao mesmo tempo, o filósofo afirma o mundo familiar enquanto uma miniatura do cosmo:

Quando uma imagem familiar cresce até ter dimensões do céu, somos de súbito chocados pelo sentimento de que, correlativamente, os objetos familiares se transformam em miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos (BACHELARD, 1998, p. 307).

Desse modo, Batalha, a partir do microcosmo familiar de Eurídice, traz à tona um construto familiar revelador, enquanto metaficção historiográfica, de invisibilidades historicamente naturalizadas. O projeto culinário preenche as horas vazias de uma mulher obnubilada por uma educação, que, fundada em moldes patriarcais, como visto no segundo capítulo deste estudo, submete-a a padrões de moral e conduta que a cerceiam e submetem à vontade do homem. Sua honestidade é posta à prova pelo marido na noite de núpcias, pelo fato de Eurídice não ter sangrado, e tal episódio é revivido pelo decepcionado esposo nas chamadas Noites de Choro e de Uísque, que acontecem a cada 2 ou 3 meses, quando Antenor bebe,

chora e morre de dó de si mesmo por ter se casado com uma esposa já deflorada. Eurídice, todavia, cumpre bem seu papel de esposa dedicada ao lar, e isso faz com que seu grande "defeito" seja, temporariamente, esquecido pelo marido. A cena do fim da noite de núpcias é descrita pela narradora de Batalha de modo a deixar claro ao leitor o que se esperava de uma mulher que soubesse cumprir bem seu papel de esposa na época, e a força simbólica da virgindade feminina como parâmetro de dignidade para a mulher e de honra para o homem:

Sozinha na cama, corpo escondido sob o cobertor, Eurídice chorava baixinho pelos *vagabunda* que ouviu, e pelos *vagabunda* que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas, depois no coração.

Nas semanas seguintes a coisa acalmou, e Antenor achou que não precisava devolver a mulher. Ela sabia desaparecer com os pedaços de cebola, lavava e passava muito bem, falava pouco e tinha um traseiro bonito. Além do mais, o incidente da noite de núpcias serviu para deixá-lo mais alto, fazendo com que precisasse baixar a cabeça ao se dirigir à esposa. Lá de baixo Eurídice aceitava. Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do senso que no campo profissão ele deve escrever as palavras 'Do lar' (BATALHA, 2016, p. 11, grifo do autor).

Vale observar que o termo "vagabunda" remete à esfera pública e "Do lar" ao espaço da casa. Nota-se, também, que a voz alta de Antenor, que faz o xingamento ultrapassar as paredes da casa para chegar à rua, simbolicamente, quebra a fronteira público/privado pela voz. Antenor gostava que a mulher "desaparecesse", ou seja, se tornasse invisível dentro de casa, ocupando o espaço da cozinha e da área de serviço, que não são os espaços sociais dentro de um lar. Prefere vê-la de costas, ou seja, afastando-se e indo embora, tanto no sentido do desejo sexual ("tinha um traseiro bonito") quanto do desejo de distanciamento (ir para longe dele, silenciar-se, desaparecer). Eurídice se torna uma empregada: o quarto não é o espaço em que se sente à vontade como esposa, porque o marido a vê como uma vagabunda sexual; a sala também parece ser o espaço de propriedade do marido, sobrando para ela a cozinha e a área de serviço. Enfim, sua intimidade dentro do lar era com os cômodos ligados ao operacional: a cozinha e a área de serviço<sup>21</sup>. Não é à toa que o primeiro

---

<sup>21</sup>O papel meramente operacional de Eurídice assemelha-se ao da secretária de Antenor, quando é descrita no subcapítulo anterior à organização espacial de seu local de trabalho: "Uma sala menor, habitada por uma secretária de scarpins negros, separava Antenor dos outros funcionários públicos"

projeto dela é relacionado com a cozinha, porque é só de lá que ela poderia pensar em algo.

O caderno de receitas de Eurídice cumpria o papel de diário, no qual relatava o que fazia para “suportar os anos de exílio doméstico e tornar menos opressoras as paredes de sua casa” (BATALHA, 2016, p. 30), o que equivale a afirmar que a protagonista vivia o não-pertencimento dentro do próprio espaço doméstico, que, como visto no subcapítulo anterior, deveria remeter ao aconchego, à proteção e à intimidade. Desencorajada de publicar seu livro de receitas por Antenor, o qual lhe deixa claro que ninguém terá interesse em ler um livro escrito por uma dona de casa, joga-o no lixo, porém resgata-o, depois, para escondê-lo por trás dos exemplares da Enciclopédia que decoravam a estante da sala:

E Eurídice olhava triste para as unhas, porque estava de luto. Foram difíceis os meses que se seguiram ao enterro do caderno por trás dos tomos da enciclopédia. Tentou se dedicar mais aos filhos, mas essa era uma dedicação, digamos, estrábica. Com um olho ela vestia Afonso e Cecília para a escola, e com o outro se perguntava: *Será que a vida é só isso?* Com um olho ela ajudava as crianças com o dever, com o outro se perguntava: *E quando eles não precisarem mais de mim?* Com um olho contava histórias, e com o outro se perguntava: *Existe vida além dos uniformes escolares, da memorização da tabuada e de todas as histórias da carochinha?* (BATALHA, 2016, p. 36, grifo do autor).

A estante figura como elemento da casa ao qual Eurídice se volta em suas horas vazias, em seus momentos de reflexão. O "enterrar" o livro na estante, além do luto por um sonho finalizado, o fato de o caderno ter sido colocado atrás da Coleção de Enciclopédia pode indicar uma discussão social sobre o público e o privado – grandes obras públicas (Enciclopédias) impedem a visibilidade das obras domésticas (caderno de receitas, diários). Simbolicamente, remete à vida dos pequenos gestos cotidianos escondida pelos grandes feitos publicamente reconhecidos, dos gestos enciclopédicos. Além disso, na prateleira, existe a própria discussão espacial da obra, sobre o lugar da mulher e do homem na sociedade, porque a Enciclopédia é, majoritariamente, masculina, enquanto o caderno de receitas é feminino. Por outro lado, a prateleira pode ser vista como uma metáfora sobre como o doméstico (apesar

---

(BATALHA, 2016, p. 161). Nota-se que ambas cumprem, discretamente, papéis secundários, nos bastidores, tipicamente atribuídos às mulheres.

de ser o escondido, o feminino da vida cotidiana do diário e da cozinha) é o suporte e a base por trás e que sustenta o público (o visível, o masculino da Enciclopédia dos grandes feitos). Sobre o papel do homem e da mulher, respectivamente, na esfera pública e na esfera doméstica, Zinani (2006) ressalta:

A valorização da esfera doméstica, do espaço interior, a própria criação de um espaço atemporal para as donas de casa, atribuindo à mulher uma forma de poder paralelo, são modalidades de escamotear uma realidade em que 'as mulheres têm consagrada a cotidianidade, enquanto os homens reservam para eles o âmbito dos grandes acontecimentos' (ZINANI, 2006, p. 98, grifo do autor).

Interessante notar que, no início, durante o primeiro projeto de Eurídice, o do livro de receitas, a estante servia somente como objeto de decoração, assim como as Enciclopédias. O significado desses objetos, entretanto, foi transmutando-se pelo olhar de Eurídice, ou, talvez, a estante com seus livros que a tenham feito mudar, segundo o princípio de que o sujeito, ao mesmo tempo que altera o espaço, também é alterado por ele. Ao mesmo tempo que olhar para a estante a inspira a desenvolver seu segundo projeto, o da costura, percebe-se uma mudança na relação entre Eurídice e a estante da sala, pois suas Enciclopédias, antes meramente decorativas, agora são entusiasmadamente folheadas por ela, que complementa as lições que os filhos aprendem na escola sobre os planetas, os anfíbios, o corpo humano.

A respeito da estante, esta pode remeter ao objeto que inspira a vastidão, conforme reflete Bachelard (1998). Segundo o fenomenólogo, "Na alma descontraída que medita e sonha, uma imensidão parece esperar pelas imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão" (BACHELARD, 1998, p. 321). A vastidão inspirada pelo objeto "estante de livros" permite atingir o plano dos devaneios trazidos nos espaços das solidões, que, segundo Bachelard, inspiram os projetos humanos. Além disso, a partir da metáfora bachelardiana do armário e suas prateleiras como "reserva insondável dos devaneios da intimidade" (BACHELARD, 1998, p. 248). A estante pode ser concebida como o objeto-sujeito que não se tem como fechar ou trancar: a estante é um armário aberto. Os segredos e devaneios inconscientes trancados no armário, na imagem da estante de livros se colocam expostos. Inspirada na estante de livros, Eurídice convenceu Antenor a investir na máquina de costura e deu andamento a seu segundo projeto:

Eurídice recortava o papel pardo que servia de molde, fazia vincos, pespontava bainhas, aplicava zíperes e se entregava ao zigue-zague da máquina de costura, que era para ela uma música. Se houvesse letra nessa canção seus versos fariam de mãos ocupadas, de mente tranquila, de realizações, e de paz (BATALHA, 2016, p. 41).

Durante o período em que Eurídice costurou para fora, sua casa se transformou em um espaço aberto ao mundo exterior, pois, sua sala de visitas, "espaço arruado da casa" (DAMATTA, 1997, p. 56), passou a receber as clientes para as provas e encomendas das roupas. Isso permitiu que Zélia, sua vizinha fofoqueira, comparecesse para provar um vestido que na verdade se tratava de um pretexto para explorar com os olhos o espaço que, até então, só havia explorado com os ouvidos, através das paredes:

Nos dias de prova do seu complicadíssimo vestido Zélia olhava para tudo o que não era vestido. A cristaleira de imbuia estilo império com cinco fileiras de doze copos de cristal Bohemia para vinho tinto, vinho branco, uísque, champagne e licor, o buffet provençal de imbuia com três gavetas e pegadores de aço dourado, o lustre Maria Tereza com vinte e quatro luzes, doze braços e trinta e seis pingentes de cristal, a mesa de cerejeira com tampo de vidro e oito cadeiras combinando (uma delas, ela notou, com o pé lascado), o aparador com duas bandejas de prata trabalhada e cristais variados (Bohemia e Baccarat), os dois tapetes persas retangulares com variações de tons de vinho e bege, e todas as maravilhas tecnológicas que Antenor fazia questão de adquirir no momento em que eram anunciadas, por se considerar um homem além de seu tempo: o rádio no móvel de pés palito, a pequena vitrola que cabia num dos cantos da estante, o ventilador de pé, a televisão noutro móvel de pés palito, que Zélia notou ter sido comprada num tom diferente do móvel do rádio, trazendo certa desarmonia para o ambiente da sala (BATALHA, 2016, p. 45).

A narradora retrata os ambientes domésticos de tal maneira que chega aos requintes do detalhamento, não apenas com fins historiográficos, mas também, principalmente, pelo seu papel na narrativa enquanto elemento desencadeador de emoções. Isso pode ser percebido no modo como o olhar de inveja de Zélia faz questão de tecer o inventário das peças, enumerando as quantidades. Além disso, seu olhar se dedica mais aos objetos femininos e, como visita observadora, acaba por narrar a decoração da sala de Eurídice, uma típica casa de classe média da Tijuca nos anos 1940.

Vale lembrar que o projeto da costura acaba sendo igualmente encerrado, quando Antenor passa o dia em casa por ter adoecido. A narradora de Batalha descreve o ambiente percebido por Antenor nessa ocasião, o que deixa claro o não pertencimento do marido a certas dinâmicas, que, embora ocorressem do lado de fora, de certa forma, pertenciam a um universo não desfrutado por ele: "A janela para a rua permaneceu entreaberta, era bom cochilar com os barulhos dos dias da semana que desconhecia – o paneleiro oferecendo serviços, o padeiro vendendo bisnagas, o amolador afiando facas" (BATALHA, 2016, p. 49).

A respeito dos barulhos da cidade percebidos através da janela de dentro do quarto, Bachelard (1998, p. 215) faz alusão à "cosmização do espaço exterior no quarto das cidades", aberto à vastidão dos barulhos externos, os quais compara aos ruídos do mar, ouvidos da cama, que, tal como um barco de pedra, está segura na vastidão do mar. A essa cosmização do espaço exterior a que Bachelard se refere, em retrospecto às considerações sobre a força da representação simbólica dos bairros que abordamos no subcapítulo anterior, depreende-se que há uma hierarquia de poder à medida em que se desloca espacialmente da casa para o bairro em que tal casa está situada e, no sentido inverso, desta para outro bairro.

Nesse sentido, o bairro é de ocupação feminina, porque os homens saem para trabalhar em outros locais, deixando-o para as mulheres. Por conseguinte, se, de um lado, os homens que trabalham no bairro estão, por isso mesmo, socialmente acima das mulheres (porque ao menos saem de casa para trabalhar e passar o dia fora), de outro lado, estão abaixo dos outros homens que saem do bairro onde residem para trabalhar, já que se limitam a viver o cotidiano daquela zona restrita, não percorrendo a cidade.

Antenor abandona a segurança de seu "barco" e se dirige, guiado pelos ruídos, à sala, flagrando o ambiente transformado em ateliê. Naquele momento, põe fim ao projeto da costura com uma só frase, a qual deixa claro que ele é o homem, o dono da casa: "Que bagunça é essa na minha sala?" O pronome possessivo "minha", usado por ele, denota sua fala tal como se estivesse se dirigindo a uma criança, o que reforça a questão da limitação espacial de Eurídice à cozinha, à lavanderia. A sala não é dela, é dele. Nessa passagem, a narradora de Batalha pontua quais eram, simbolicamente, os limites domésticos de Antenor e de Eurídice dentro da casa:

No início da tarde a sala se transformava em ateliê, e um pouco antes das cinco Das Dores e Eurídice transformavam o ateliê em sala. Moldes, revistas e tecidos desapareciam de vista, e se um ou outro material ficasse à mostra nem teria assim tanta importância. Antenor não prestava atenção nas coisas da casa. Para ele havia uma linha quase tangível entre os seus domínios e os domínios de Eurídice. Na casa que dividiam Antenor transitava somente pelos espaços que lhe eram reservados, nunca indo além do percurso quarto-banheiro, banheiro-quarto, sofá-mesa de jantar, mesa de jantar-quarto, quarto-banheiro-mesa da copa-hall. O que havia além de seus limites não interessava. A intimidade de Antenor com a casa era quase inexistente. Não sabia o que tinha na geladeira, nos gabinetes da cozinha e muito menos na pia. Não se preocupava com o conteúdo do aparador e só de vez em quando olhava a estante como sendo um pouco sua, por causa dos volumes de Monteiro Lobato que lia para as crianças.

O resto era resto, e o resto era domínio de Eurídice. Ele estava ali para botar dinheiro em casa e para sujar os pratos e desfazer a cama, e não saber como as roupas tinham sido lavadas e como a comida tinha sido feita (BATALHA, 2016, p. 51-52).

A falta de intimidade de Antenor com os espaços femininos da casa induz o leitor a refletir sobre a divisão espacial doméstica, que, como visto no segundo capítulo desta pesquisa, remonta à Antiguidade Clássica. Interessante notar que as partes femininas da casa não eram frequentadas pelo marido simplesmente porque não era de seu interesse, não que tal acesso lhe fosse proibido. Além disso, sua rasa relação com a estante de livros pode ser entendida como a ausência de autorreflexão do marido.

A questão da divisão entre os espaços íntimos, sociais e funcionais da casa faz ponte aqui com a ocupação temporal da mesma. O tempo todo em que o marido está em casa, a casa é dele, mas, quando ele sai, o tempo de ausência é ocupado pela esposa. Em outras palavras, há uma sincronidade que condiciona o espaço ao tempo, conforme abordamos no subcapítulo anterior. No entanto, mais do que ao tempo, o espaço está associado ao patriarcado, porque o arranjo temporal desmorona quando surge um imprevisto, e Antenor tem de ficar em casa em uma hora que, normalmente, não deveria estar – é o tempo dele que importa.

Por conseguinte, o espaço é dependente do tempo, mas do tempo dele, do marido, do homem. Por outro lado, a ocupação espacial em um momento não habitual por Antenor faz com que ele também descubra um outro bairro. Logo, aqui se reforça a questão de o tempo cotidiano do bairro ser feminino, percorrido pelas mulheres em



suas saídas para compras ligadas à dinâmica do dia a dia da casa, enquanto o marido está fora, trabalhando para além dessas fronteiras da rotina comunitária.

No dia em que descobriu sobre a costura de Eurídice para fora, Antenor repetiu incontáveis vezes a mesma frase: "Eu saio pra trabalhar e você cuida das crianças" (BATALHA, 2016, p. 53). Ou seja, a Antenor cabe o espaço externo para além do bairro e a Eurídice, ficar em casa. Ao ter transformado a sala em ateliê, Eurídice abre a casa para o externo, e essa transgressão é inaceitável. Frases como a de Antenor eram ouvidas desde cedo pelas meninas, que, doutrinadas pelas avós, mães e tias, replicavam os moldes de educação que garantiam a perpetuação dos princípios de uma sociedade regida pelo patriarcalismo e que garantiam o cerceamento feminino ao âmbito doméstico. Pode-se perceber, nos excertos de publicações a seguir, apresentados por Pinsky (2013), como tais princípios eram reforçados pelas revistas femininas, meios de comunicação mais comumente acessados pelas mulheres:

1) ama teu esposo acima de tudo na terra [...]; 2) trata teu esposo como um precioso amigo; como a um hóspede de grande consideração e nunca como a uma amiga a quem te contam pequenas contrariedades da vida; 3) espera teu esposo com teu lar sempre em ordem e semblante risonho; mas não te aflijas se ele não reparar nisso [...] ("Decálogo da esposa" – **Revista Feminina**, 1924).

A esposa ideal, e feliz o mortal que a encontra, tem a capacidade de transformar-se segundo o homem com o qual se casou [...] há caprichos que eles [os homens] detestam; qualidades que apreciam quase unanimemente ("Você é uma boa esposa?" – **Revista Cláudia**, 1962).

Vale observar que, embora tenha havido um intervalo de quase 40 anos entre uma publicação e outra, nada mudou em termos de se conceber a submissão às vontades do marido como sendo uma virtude e um dever natural da esposa.

A perpetuação dos moldes patriarcais é trazida à reflexão pela narradora de Batalha, ao descrever a forma como os filhos do casal, Cecília e Afonso, são criados. A cena após Antenor ter destruído o projeto do caderno de receitas, logo antes de Eurídice arremessá-lo no lixo, é assim narrada:

O final daquela noite não foi diferente do final de qualquer outra. Mãe e filha retiraram os pratos da mesa, enquanto Antenor e Afonso foram para a sala ouvir a Rádio Nacional. Eurídice lavou a louça sem levantar a cabeça. Uma ou outra lágrima se misturava com a água da pia. 'Tá bom assim, mamãe?'

Em cima de um banquinho e na ponta dos pés, Cecília ajudava a mãe a secar os pratos.

‘Está sim, Cecília. Um dia você vai ser uma boa dona de casa’.

[...] Aquele, ela sabia, era um bom marido.

Antenor não sumia na rua em orgias e em casa não levantava a mão. Ganhava bem, reclamava pouco e conversava com as crianças. Ele só não gostava de ser incomodado quando ouvia seu rádio ou quando lia seu jornal, quando dormia até tarde e quando descansava depois do almoço, e desde que seus chinelos permanecessem em paralelo ao pé da cama, que seu café fosse servido quase fervendo, que não houvessem [sic] natas no leite, que as crianças não corressem pela casa, que as almofadas permanecessem na diagonal, que as janelas fossem fechadas nunca depois das quatro, que nenhum barulho fosse feito antes da sete, que o rádio nunca estivesse muito alto ou muito baixo, que nunca, de forma alguma, ele tivesse que repetir o mesmo prato em duas refeições, e que os banheiros cheirassem a eucalipto, ele não exigia demais (BATALHA, 2016, p. 33, grifo do autor).

Ao ler Monteiro Lobato para os filhos antes de dormir, Antenor apreciava o interesse de Cecília na história e anunciava suas expectativas para a menina: "Era bom ver a filha interessada. Ele queria que Cecília completasse os estudos, e quem sabe fosse para a faculdade. E que fizesse um bom casamento" (BATALHA, 2016, p. 43).

Interrompido seu segundo projeto, o espaço da casa de Eurídice foi invadido pelo silêncio, pela indiferença. A força da tradição que vincula a mulher ao ambiente doméstico é, mais uma vez, apontada pela narradora no fato de que, percebendo o estado da esposa, mesmo quando Antenor tenta se aproximar e, simbolicamente retirá-la da casa, para assim demovê-la do estado depressivo de "tanto-faz", acaba voltando sua fala para a domesticidade ligada à figura de Eurídice: "Quer caminhar até a praça depois do jantar? Parece que os jasmims vão abrir semana que vem. Faz tempo que você não me faz os medalhões de peru, com aquela coisa marrom por cima" (BATALHA, 2016, p. 84).

Denunciando a indiferença dos demais à falta de sentido que então recaía sobre a vida da protagonista, a narradora de Batalha detalha os sons característicos dos movimentos da rotina doméstica:

Havia, é claro, o ruído da pia e do chuveiro pelas manhãs. Da chaleira apitando a água quente para o café, do jornal folheado na mesa da copa. Havia o eco dos passos no hall, que levavam até a escola ou ao trabalho no Banco do Brasil. Mas nenhum destes eram barulhos de Eurídice. A moça passava horas sentada, encarando a estante de livros na sala de estar. Das Dores ficou preocupada. Fazia mais de uma semana que Eurídice não lhe dizia que tinha limpado mal as

bandejas, dobrado os guardanapos da forma errada, deixado gomos de laranja no suco, cortado o abacaxi depois do prazo (BATALHA, 2016, p. 75).

Percebe-se que a narradora aproveita o episódio para mencionar as exigências de Eurídice a Das Dores quanto a pormenores nos afazeres domésticos. As constantes críticas aos serviços feitos pela empregada podem ser entendidas como uma forma de subversão de polaridades bem/mal, pois a protagonista, oprimida pelo marido, de certa forma, também funciona como agente opressor sobre uma personagem socioculturalmente menos favorecida, sobre a qual recai a invisibilidade dentro da própria história narrada em AVIEG, a respeito do que veremos em maiores detalhes no subcapítulo seguinte.

Por outro lado, pode indiciar um sentimento de culpa da protagonista por ter passado para outra pessoa as incumbências dos cuidados com a casa, os quais, tradicionalmente, seriam de sua responsabilidade. Como se ninguém pudesse fazer com perfeição o que era de sua obrigação como dona de casa, de modo que criticar as imperfeições na execução dessas tarefas remediasse, de alguma forma, o fato de não estar fazendo o serviço doméstico com suas próprias mãos, de ter deixado de cumprir seu papel. A esse respeito, Bachelard (1998) aborda (diga-se de passagem, de modo um tanto conservador) o significado contido no ato de se arrumar a casa, do cuidado com os objetos domésticos, bem como a ligação desse ato como feminino:

De um objeto ao outro, no quarto, os cuidados domésticos tecem ligações que unem um passado muito antigo a um novo dia. A arrumadeira desperta os móveis adormecidos. [...] Parece que a casa luminosa de cuidados é reconstruída pelo seu interior, que é nova pelo interior. No equilíbrio íntimo das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída por mulheres. Os homens não sabem construir as casas senão a partir do exterior (BACHELARD, 1998, p. 241).

É importante ressaltar que a personagem Das Dores é utilizada pela narradora de Batalha como elemento de reflexão e subversão ao texto, visto que a empregada doméstica constitui presença típica nos lares de classe média da época retratada no livro e dos tempos posteriores, e é o fato de garantir a organização da casa que permite a Eurídice dedicar seu tempo às reflexões, a encarar a estante de livros (BATALHA, 2016, p. 37).

Quando Guida aparece na porta<sup>22</sup> da casa de Eurídice com o filho, a adição de ambos ao núcleo familiar ocorreu de forma natural, com até certo gosto por parte de Antenor, ao ver Eurídice sorrir de novo e a rotina doméstica voltar a transcorrer com tranquilidade. A presença da moça é marcada no ambiente pelos pequenos toques femininos que dá à casa, como flores nos vasos de cristal, paninhos bordados nas mesas e almofadas para complementar o sofá. Antenor aceitou, naturalmente, ver os convidados exóticos se tornarem hóspedes por tempo indeterminado.

Guida deixa de ser hóspede permanente quando se casa com Antônio, dono da papelaria, e o núcleo familiar de Eurídice retorna, então, ao tamanho original. A época da saída de Guida coincidiu com a promoção de Antenor a vice-presidente do Banco do Brasil. Também, segundo a narradora, Antenor trocou "os empréstimos da verdade pela completa aquisição da mesma", convencido de que tinha uma esposa feliz por ser um bom provedor, já que "nunca deixou a pá dos potes de mantimento tocar o plástico do fundo" (BATALHA, 2016, p. 161). Agora, novamente sem a irmã, Eurídice volta a passar as tardes na sala de estar, encarando a estante de livros e questionando o propósito de sua vida, até que ocorre o momento de epifania, assim descrito pela narradora de Batalha:

Talvez tenha sido a constância. Anos e anos sentando-se no mesmo lugar, encarando o vazio na forma de estante. Ou talvez tenha sido porque tinha que ser. O fato é que nessa nova temporada de olhares perdidos Eurídice começou a se sentir diferente. Era uma sensação bastante leve no começo, quase como uma cosquinha [...]. E foi assim que a sensação aumentou até ser vista por Eurídice, e Eurídice viu que a sensação era isso. A sensação era o dom de ver.

Eurídice viu a estante de livros na estante de livros.

Ela viu a estante de livros.

Levantou-se e passou a mão direita pelas lombadas. Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Gilberto Freire, Caio Prado Jr., Antonio Candido, Virginia Woolf e George Elliot, Simone de Beauvoir e Jane Austen. Machado e Lima Barreto, Hemingway e Steinbeck [...]

Era uma biblioteca sólida. Voltou para o sofá na companhia de um livro, e pela primeira vez em muito tempo dedicou às páginas sua total atenção. Depois pegou outro, e mais outro, e foi ligando os pontos imaginários que faziam de todos aqueles textos apenas um (BATALHA, 2016, p. 162-163).

---

<sup>22</sup>Bachelard considera a porta como o cosmos do entreaberto, o elemento que dá origem aos devaneios, desejos e tentações originadas no âmago do ser e que esquematiza duas fortes possibilidades: a de estar bem trancada e a de estar bem aberta (BACHELARD, 1998, p. 342). Já DaMatta considera a porta como parte do que denomina "espaços arruados da casa", aqueles que são intermediários entre o dentro e o fora, como as janelas, as varandas, as salas de visita (DAMATTA, 1997, p. 56).

A descoberta de si mesma muda em definitivo o posicionamento de Eurídice diante da vida, quando a estante e seus livros passam a fazer um novo sentido para a protagonista. Esse novo sentido a leva a seu terceiro projeto, a escrita. Adquire uma máquina de escrever e também o hábito de fumar, o qual, como um grito de liberdade, representa uma transgressão possível, haja vista não deixa vestígios para Antenor, além do cheiro de tabaco misturado com hortelã que ele não consegue definir. O bater das teclas da máquina preenchia as tardes e, quando Eurídice ouvia a porta da casa abrir e os filhos chegarem da escola, tirava a folha escrita da máquina e a guardava dentro da gaveta da escrivaninha, junto com as outras, para receber os filhos:

‘Era pacata a vida dos escritos de Eurídice, naquele fundo escuro da gaveta da escrivaninha. A luz do sol só entrava uma vez por dia, junto com as outras páginas de texto [...] Apesar do marasmo esses escritos tinham o poder quase mágico outorgado a alguns papéis, que era o de incomodar muita gente’, afinal, segundo as vizinhas do bairro, era um atrevimento que ela escrevesse algo além das receitas de bolo (BATALHA, 2016, p. 167, grifo do autor).

A respeito da metáfora da gaveta, Bachelard (1998) aponta o termo vinculando-o ao repositório de segredos da intimidade, ou então, à "filosofia do ter", afirmando que alguns eruditos ali acumulam suas provisões para que depois, segundo eles, alguém queira se nutrir delas (BACHELARD, 1998, p. 247) – assim como, talvez, mais tarde alguém tivesse interesse em alimentar a alma com os escritos de Eurídice.

A família não perguntava sobre o que escrevia, até que um dia ela mesma resolveu revelar: "Estou escrevendo um livro. É sobre a história da invisibilidade" (BATALHA, 2016, p. 164). Como sempre, nada foi dito e ninguém se importou em querer saber sobre o livro; afinal, o lugar social ocupado por Eurídice na família fazia com que nada que ela dissesse e que não fizesse parte do universo da casa fosse merecedor de atenção. Mas, nessas alturas, Eurídice já não se importava com isso, pois tinha os livros para conversar e sua máquina de escrever para falar.

A análise realizada neste subcapítulo permite-nos perceber a ocupação do tempo-espço na casa, tanto por Eurídice quanto por Antenor, enquanto uma metáfora da hierarquia historicamente naturalizada e que limita as mulheres às áreas do serviço da casa (cozinha, lavanderia) e a homens ao social (sala). Entre os frequentadores da residência dos Gusmão Campelo, pode ser citada Das Dores, ainda mais invisível do que Eurídice, as clientes de Eurídice (que deixaram de

frequentá-la após o projeto da costura terminar) e Guida com o seu filho Chico, em caráter temporário. Fora isso, a narrativa não indicia receberem pessoas para, por exemplo, um evento social como festa de aniversário.

Além disso, percebe-se que os projetos de Eurídice vão saindo, paulatinamente, da cozinha, local onde a protagonista se dedicou ao caderno de receitas, para a área social, quando se dedica às costuras, e, posteriormente, para a pública, quando decide escrever um livro. Como veremos em mais detalhes no subcapítulo seguinte a respeito da genealogia das personagens na obra, essa progressão nos projetos também reflete no avanço do lugar que ela ocupa dentro da casa, de modo que, no final, toma posse da escrivaninha de Antenor para redigir seu livro. Nesse sentido, a utilização dos equipamentos da casa está, simbolicamente, relacionada com seus projetos: o fogão (primeiro projeto, ou seja, equipamentos de cozinha em geral, que são do universo feminino); a máquina de costurar (segundo projeto, que também é um equipamento feminino, mas que já demonstra um impulso para fora, para o trabalho); e a máquina de escrever (nitidamente do universo masculino, da escrita como ato público). A forma da arte de seus projetos também é algo a ser considerado, pois, no primeiro projeto, o caderno de receita é escrito à mão, algo mais rudimentar. Já a máquina de costura, cujo som do zigue-zague é associado à música, preenche o espaço silencioso da casa e, no último projeto, tanto o som dos *tectecs* do equipamento quanto o espaço físico (a mesa de Antenor) são invadidos pela máquina de escrever<sup>23</sup>.

#### 4.3 TÉCNICAS NARRATIVAS BATALHEANAS

Um dos princípios da Literatura pós-moderna diz respeito à criação de uma obra que conduza à reflexão sobre seu próprio processo de construção e cuja leitura aconteça como um ato muito mais conscientemente crítico, de forma que o leitor, ao mesmo tempo que recebe o texto, também opera como coenunciador, preenchendo as lacunas textuais a partir de seu processo autorreflexivo.

O caráter fluido e provisório do sujeito pós-moderno conduz a uma poética que busca evitar que, visando a uma oposição ao centrismo excludente, acabe

---

<sup>23</sup>A máquina de escrever sendo utilizada por uma mulher que registra o que tem vontade, o que se passa em sua mente, pode ser entendida como o espelhamento invertido da secretária, que usa a máquina de escrever para registrar o que lhe é ditado pelos homens, seus superiores.

essencializando a margem, ou seja, gerando uma nova polarização. Como aponta Linda Hutcheon (1988, p. 98, grifo nosso): "Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele [o pós-modernismo] *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior".

Percebe-se que a prática narrativa de Batalha opera no sentido de despolarizar não apenas a dicotomia masculino/feminino, mas também o bem/o mal, o de dentro/o de fora, o passado/o presente, refletindo um texto que caracteriza a fluidez e transitoriedade do sujeito paradoxal pós-moderno. Este movimento de ex-centralização ocorre ancorado na intertextualidade paródica ao se narrar a história, na voz de uma narradora que constitui elemento essencial na tessitura da narrativa. Na categoria de autor onisciente intruso (FRIEDMAN, 1995 *apud* LEITE, 1985, p. 26-27), o narrador de Batalha atua como agente de focalização, definindo a perspectiva pela qual a história é narrada.

A abordagem deste estudo tem como foco de análise o fato de que os encaixes genealógicos constituem um dos recursos de Martha Batalha em AVIEG para o rompimento dos binarismos excludentes. A narrativa primária é fragmentada, cedendo espaços para tais encaixes, em que as histórias são recontadas, tingidas de ironia, principalmente de chistes. Cabe ressaltar que a fragmentação narrativa é característica da escrita pós-moderna, proporcionando ao leitor, sujeito contemporâneo igualmente fragmentado, oportunidade de reflexão e construção de significados a partir dessas narrativas em paralelo, em que a presença marcante da ironia cumpre papel primordial em seu processo de reflexão.

Vejam os itens 4.3.1 e 4.3.2, respectivamente, as reflexões oportunizadas a partir dos encaixes genealógicos das personagens e do emprego da ironia pela narradora de Batalha.

#### **4.3.1 Os encaixes genealógicos das personagens**

Nesta pesquisa, buscaremos mostrar que uma das prerrogativas da poética do pós-modernismo é confrontar a cultura do presente com a história do passado, para que a história, tal como foi contada, possa ser reavaliada com um olhar crítico, de modo que também o presente, enquanto desdobramento dessa história contada, possa ser ressignificado. Segundo Hutcheon (1991, p. 63), o termo "pós-modernismo",

na ficção, deve ser entendido como "metaficção historiográfica", a qual se diferencia da ficção por não se tratar de uma mimese simplista do passado, mas de uma contestação às verdades, a partir das elaborações realizadas pelo sujeito imerso em seu mundo. Nesse processo, cabe ressaltar que, no que tange à produção e recepção da obra, o pós-modernismo não diz respeito a apenas deslocar o foco do autor ou do texto para o do leitor, mas, em vez disso:

[...] ele recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem. [...] O privilégio modernista da perspectiva e da linguagem do artista alienado dá lugar à pós-modernista reavaliação da reação do indivíduo a sua sociedade, e, especialmente, aos códigos semióticos de comportamento, valor e discurso da sociedade' (RUSSEL, 1980, p. 29 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 64, grifo do autor).

O descortinar das histórias e dramas das personagens, por meio do traçado de suas genealogias, incita o então chamado leitor ativo bakhtiniano a refletir a respeito dos fatores que contribuíram para o construto de cada um, operando no rompimento de padrões que encerram os sujeitos, em categorias essencializantes homem/mulher, bem/mal, opressor/oprimido. Ao fazê-lo, acredita-se que Batalha esteja estrategicamente ocorrendo para o ex-centrismo, movimento de descentralização característico da poética pós-moderna, que, como indicamos, propõe a desconstruir os discursos oficiais. O rompimento com esses binarismos não se trata de incerteza ou de suspensão de julgamento, mas de questionar os discursos sobre os quais as certezas e os padrões de julgamento se apoiam. Em retrospecto aos princípios foucaulteanos, o levantamento da História é que permite refletir sobre os pensamentos e as condições que levaram um grupo ou sujeito a legitimar determinado discurso segundo seus interesses (FOUCAULT, 2013).

Desafia-se, por exemplo, termos como "eurocentrismo" e "androcentrismo", que, ao transformarem, respectivamente, o negro e a mulher em figuras de margem ou de ausência, reforçam o vínculo do conceito de centro ao discurso de universal e eterno. A concepção da modernidade sobre uma única não-identidade cai por terra, e a diferença na pós-modernidade sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade em vez de exclusões binárias (eu/outro) (HUTCHEON, 1991). Paradoxalmente (já que a contradição é típica da teoria pós-modernista), a força das



categorias de pensamento que se busca descentralizar provém de um centro o qual se contesta: a arte e a teoria pós-moderna ao mesmo tempo que exploram esse centro, subvertem-no. A heterogeneidade é reivindicada – em oposição à concepção de sujeitos (ainda que plurais) fixos, visão comum em uma cultura totalizante – a partir do fluxo de identidades contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, orientações sexuais, educação, entre outros, ou seja "a afirmação da identidade por meio da diferença" (HUTCHEON, 1991, p. 86), a valorização do ex-cêntrico, em sua perspectiva de uma multiplicidade heterogênea e provisória.

Quanto à presença da fragmentação da história narrada na obra literária para os encaixes genealógicos anacrônicos, tomemos como base a afirmativa de Benjamin (1982-1940), para quem o passado deve ser considerado a partir de vestígios, relampejos, desaprovando a concepção de História como fenômenos cumulativos em uma narrativa de temporalidade linear. Ao considerar que a real história humana é descontínua, marcada pela ruptura e pela ruína, o autor aponta que a História evolutiva, cronológica, mostra-se parcial ao desconsiderar as experiências frustradas e privilegiar os sucessos. Assim, ele propõe uma abordagem crítico-historiográfica que se mostre eticamente correta ao reconstituir tais frustrações relegadas ao esquecimento, tornando a História, assim, inclusiva. Benjamin (1987) afirma que a conexão entre as reminiscências do passado e o presente modifica ambos, sendo que aquele impulsiona este para o futuro. Em outras palavras, o presente não constitui um lugar de divergência, mas de conexão entre passado e futuro.

Na metaficção historiográfica, um dos recursos para que os lampejos do passado a que Benjamin (1987) se refere apresentem-se ao leitor são os encaixes genealógicos. A história revisitada na genealogia das personagens elucida, em grande parte, suas atitudes, o modo como se colocam na vida, no tempo-espço da trama, convidando o leitor a refletir, entre outros aspectos, sobre os padrões de moral e conduta que as encerram em papéis sociais naturalizados, regendo o curso de suas vidas. Em outros termos, os encaixes genealógicos relativizam os nossos julgamentos, às vezes duros e cruéis, sobre as personagens vistas no presente, buscando trazer uma relativização dos pontos de vista essencializados. A narradora de Batalha recorre ao passado e revifica na trama nomes de ruas, de estabelecimentos comerciais, de livros e revistas comumente lidos nas décadas de 1940-60, hábitos e costumes domésticos, pertences e itens de decoração típicos da época, enfim, uma multiplicidade de detalhes que possibilitam ao leitor visitar o

passado em seu processo de ressignificação a partir do relato. Ao se remeter a relato, cabe tecermos algumas considerações acerca do termo e a perspectiva do tempo e do espaço narrativos a partir do mesmo, para que possamos melhor compreender a dinâmica que os encaixes genealógicos imprimem à trama.

Advinda dos estudos do estruturalismo e da semiótica, nasce a chamada narratologia, importante instrumento de análise formal da narrativa, sobre o qual dedicaram-se estudiosos como Tzvetan Todorov, Roland Barthes e, principalmente, Gérard Genette, no fim da década de 1960. Genette (1995) afirma que, de acordo com os estudos da narratologia, ao se falar no termo "relato", deve-se atentar para três aspectos. O primeiro diz respeito ao discurso narrativo, ou seja, o enunciado narrativo, oral ou escrito, que materializa, em discurso, um acontecimento ou uma série de acontecimentos. O segundo, que o estudioso chama de "história" ou "diegese", é a sucessão de acontecimentos que o "relato" narra. O terceiro, que chama de "narração" ou "enunciação", é o ato de narrar propriamente dito. A diferença entre esses três prismas pode ser entendida a partir dos diferentes tempos que os regem. O tempo da "história" segue a ordem real dos fatos, o tempo do "relato" segue a ordem que o autor quiser dar a seu discurso, enquanto o tempo da "narração" é diferente a cada momento em que a obra é lida, posto que a leitura de uma obra nunca se faz com o mesmo olhar após certo tempo.

Genette (1995) pondera que a linearidade da temporalidade do plano histórico não precisa ser seguida pelo plano do relato, sendo este a ordenação cronológica que o narrador escolher para narrar os acontecimentos, que pode começar, por exemplo, do meio em vez do início (*in media res*). Estudar o tempo do relato significa analisar as mudanças que o autor realiza em seu "relato" em relação ao tempo da "história", as quais alteram a ordem, a duração e a frequência dos fatos narrados. Quanto a tais variações entre o tempo do relato e o tempo da história, Genette distingue as relações de isocronia, ou igualdade temporal, e de anacronia ou desfase temporal, estas últimas mais utilizadas. As anacronias podem remeter ao passado (analepse ou *flashback*) ou avançar no futuro (prolepse), podendo ser estudadas segundo seu alcance ou distância temporal em relação ao "presente" narrativo onde se encaixam tais relatos ou segundo sua amplitude, isto é, a maior ou menor duração da história narrada na analepse ou prolepse.

Genette (1995) aprofunda-se na classificação, afirmando que tais anacronias, se possuírem amplitude exterior à narrativa, ou seja, acontecerem antes da mesma,

sem ter a ver como fato primário narrado, recebem o nome de "externas". Se acontecerem entre o início e o fim da história, serão "internas" e serão "mistas" caso comecem antes e terminem durante a história (analepse mista). Se começarem ao longo da história e finalizarem após a história ter terminado, constituem prolepses mistas.

O estudioso aponta, ainda, dois tipos de analepses internas: as heterodiegéticas, que narram uma história diferente da história narrada no relato principal, trazendo, por exemplo, uma personagem que ainda não havia sido mencionada, e as homodiegéticas, que trazem uma história relacionada com a do relato principal.

Dentre as analepses internas homodiegéticas, Genette (1995) faz também a distinção, a partir de suas funções, em dois tipos: podem ser "completivas", deixadas voluntária ou involuntariamente pelo narrador e compreendem "[...] os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias (GENETTE, 1995, p. 49). Ou, então, podem ser "repetitivas", em que a narrativa regressa explicitamente ao que já foi dito, de modo a recordar ao leitor elementos chave da diegese ou, ainda, ressignificá-los (GENETTE *apud* WINCK, 2007).

Em AVIEG, Batalha faz uso de analepses homo e heterodiegéticas. As genealogias que dizem respeito à vida das duas protagonistas, Guida e Eurídice, são de caráter homodiegético completivas, enquanto as que relatam histórias paralelas às suas, podemos considerar como sendo heterodiegéticas. Algumas das anacronias, como, por exemplo, a que diz respeito à genealogia do marido de Eurídice, Antenor, são de caráter externo, ocorreram antes da história narrada, enquanto a maior parte das anacronias é interna.

O caráter meta-historiográfico de AVIEG é, explicitamente, declarado pela autora já na carta à leitora e ao leitor que antecede a narrativa. Nela, Batalha afirma a veracidade de fatos relatados na trama, entremeados às genealogias, como os corpos empilhados nas ruas do Rio de Janeiro devido à gripe espanhola; os versos de Olavo Bilac, na obra atribuídos a Maria Rita, mãe de Antenor e até mesmo o anúncio de sua morte publicado no **Jornal do Comércio**; o avarento livreiro francês, que, na trama, surge como o pai de Henriqueta, pretendente de seu Antônio da papelaria.

A marca da história da própria autora na obra é evidenciada, ao revelar que seu avô tinha conhecido "uma professora muito boazinha na Escola Municipal Celestino Silva" (BATALHA, 2016, p. 7), evidenciando que a primeira professora de Eurídice, a qual morreu de pneumonia, trata-se de personagem verídica. Ou, então, que o dono da cervejaria Tupã, que de muito pobre ficou muito rico, era seu tataravô – o que nos leva a questionar se a autora seria filha de Guida e de seu Antônio...

Contudo, a autora esclarece o caráter ficcional, pois quem morrera atropelado entre dois bondes, na realidade, não foi seu avô, e sim outra pessoa. Batalha ainda cita a presença real de figuras ilustres como Heitor Cordeiro, Bebê Silveira e Raul Régis nos finos salões da Nova República, menciona que Ernesto Nazareth não tinha piano próprio e que treinava na casa de amigos ou em lojas de instrumentos musicais na rua da Carioca. Remete também às visitas de Villa-Lobos nas escolas para divulgar o canto orfeônico (na trama, correspondeu ao primeiro sonho destruído de Eurídice, proibida pelos pais de aceitar o convite do compositor para atuar como flautista, o que implicaria sair de casa).

A forte marca da genealogia em AVIEG pode ser compreendida nas seguintes palavras da autora, ainda na carta:

Mas o mais real deste livro está na vida das duas protagonistas, Eurídice e Guida. Elas ainda podem ser vistas por aí. Aparecem nas festas de Natal, onde passam a maior parte do tempo sentadas, com o guardanapinho nas mãos. São as primeiras a chegar e as primeiras a ir embora. Comentam sobre os temperos dos bolinhos de bacalhau, sobre os calores ou chuvas do dia, sobre o vinho que algumas tomam, mas não muito, não muito. Perguntam se o marido vai bem, se a sobrinha-neta já tem namorado, se o sobrinho-neto está encaminhado. Algumas precisam de ajuda para sair do sofá e sentar na [sic] mesa de jantar. Muitas já perderam o apetite, e encaram com desinteresse as fatias de peru. Outras se animam na hora da sobremesa, porque rabanadas são sempre bem-vindas. Voltam quietinhas para o sofá e olham os jovens abrindo os presentes, com um jeito de quem só consegue ver o passado. Eurídice e Guida foram baseadas nas vidas das minhas, e das suas avós (BATALHA, 2016, p. 7-8).

De fato, ao descrever as posturas de Eurídice e Guida educadamente contidas, os temas das conversas, a indiferença ao prazer e sua fixação no passado, comuns às avós da maioria de nós, pode-se perceber a intenção de Batalha de não apenas relatar uma história, mas também de levar à reflexão, com base no passado contido na genealogia, sobre o construto daquilo que vai muito além das personagens

ficcionais. Vale enfatizar que todos nós somos descendentes de Guidas e Eurídice; por conseguinte, a obra inteira poderia ser considerada como uma genealogia da vida de nossas avós, de nossas famílias brancas de classe média brasileira. Sim, porque, se a obra traz esta ultrapassagem da fronteira entre diegético e factual do leitor, não podemos nos esquecer das condições privilegiadas dessas personagens dentro do contexto carioca da época – basta lembrarmos que Das Dores não tem voz!

A trama tem início com a seguinte frase: "Quando Eurídice Gusmão se casou com Antenor Campelo as saudades da irmã já tinham se dissipado" (BATALHA, 2016, p. 9), de tal modo que o leitor se prepara para, possivelmente, tomar conhecimento de algo que ocorreu antes do tempo narrativo presente, porém essa expectativa só é quebrada bem mais adiante. A narrativa prossegue com a descrição do casamento de Eurídice e Antenor, uma típica cerimônia religiosa e festiva de classe média dos anos 1940, em que a narradora descreve o perfil prático do rapaz e seu conceito de esposa ideal. Entre suas expectativas, uma delas foi frustrada já logo no início, pois como a esposa não sangrou na noite de núpcias, considerou-se ludibriado. Porém, marcando a anacronia textual, a genealogia de Antenor não é abordada neste momento, para que o leitor reflita sobre o que o levou a tecer suas expectativas e demandas quanto à Eurídice. Por outro lado, a genealogia de Zélia, a vizinha fofqueira de Eurídice, já nos é apresentada encaixada como narrativa secundária. Com base em sua história de vida, a narradora busca explicar a pestilência marcante no caráter de Zélia:

Zélia não se tomou um simulacro de ornitorrinco assim, de uma hora para outra – essas coisas de evolução demoram para acontecer. A transformação começou ainda na infância, quando o que era para ser dom se tornou pesar. Do pai ela herdou o gosto pela notícia, da mãe a vida restrita ao lar. Do mundo ganhou desgostos, do destino a falta de escolhas. Formou-se assim a essência da fofqueira.

Quem vê os olhos duros da moça não acredita que um dia foram capazes de olhar sem malícia.

[...] As vizinhas condenavam os rompantes da menina: 'Isto é falta de sova'. Mas a mãe dispensava conselhos. 'Um dia ela vai descobrir que a vida não é feliz, mas esse dia não tem que ser hoje', ela dizia, saudosa por ver nos trotes da filha aqueles que tinha dado, tantos anos atrás.

Sábado era para Zélia o mais genial de todos os dias semanais. Era quando via o pai pela primeira vez na semana. Álvaro Staffa era repórter durante o dia e boêmio durante a noite.

[...] Até que a profecia da mãe de Zélia se realizou. A menina passou por duas tragédias na vida, que a fizeram parar de trotar. A primeira foi a morte do pai. A segunda foi a descoberta de que era feia (BATALHA, 2016, p. 17-19, grifo do autor).

Percebe-se, no trecho apresentado, que, por meio da genealogia de Zélia, a narradora de Batalha aborda temáticas relativas aos papéis sociais instituídos às mulheres e aos homens, explicando, de certa forma, o recato e a perda do prazer feminino nas coisas boas da vida, indiciados na postura das tias e avós de que a autora fala em sua carta. Afinal, ter uma vida marcada pela tristeza, como diz o texto, é apenas questão de tempo. Aborda, também, os padrões de beleza ditados pelo contexto histórico-político-social, segundo os quais a mulher tem que estar bonita para ser e fazer feliz.

À genealogia de Zélia, encaixa-se, como narrativa terciária, a genealogia de seu pai, Álvaro Staffa. Vindo da Itália com seus pais, chegou ao Rio aos 8 anos e aos 13 já havia sido preso 8 vezes. De entregador de jornal, tornou-se jornalista por acidente, em decorrência da carência de profissionais da área, mortos pela gripe espanhola. Na genealogia de Álvaro, a narradora relata o fato histórico, descrevendo, na visão do rapaz, os horrores da peste:

[...] Viu homens agonizando em vômitos de sangue e crianças conversando com mães que já estavam mortas. Doentes em delírio, expulsos de suas casas. Profetas de longas barbas, anunciando o fim do mundo. Ouviu os gritos de antes da morte que vinham de janelas fechadas e contou as centenas de corpos nas ruas, em vão [...] (BATALHA, 2016, p. 19).

A narradora de Batalha atribui a morte de Álvaro à cirrose e cogita a possibilidade de ele ter começado a beber em consequência do trabalho do babalaô Oluô Teté, um dos mais respeitados feiticeiros do Rio, que usou suas rezas para vingar a dor de sua filha, que tinha sido amante de Álvaro e foi por ele abandonada após sua mulher ter saído do resguardo<sup>24</sup>. A insinuação de a morte ter sido causada por obra do feiticeiro deixa aberta a possibilidade de o leitor tirar suas conclusões, afinal, como provar e como desmentir?

Após o relato da história de Álvaro, a narradora retoma o relato da história de Zélia, que, após a morte do pai, passou a morar com toda a família em um único quarto na casa de parentes em Bangu. Tal mudança plasma em Zélia uma nova identidade, fruto da hostilidade<sup>25</sup> experimentada ao passar a viver de favor na casa dos primos.

<sup>24</sup>Faz-se aqui alusão a uma questão sexual: a tradição da mulher de resguardo que não pode ter relações sexuais. Logo, Álvaro busca na rua o que lhe é vetado em casa pelo tabu.

<sup>25</sup>Jacques Derrida (2003) cunhou o termo “hostipitalidade” para sintetizar a estreita ligação semântica entre os termos hostilidade e hospitalidade, pois ambos denotam um possível estranhamento entre o

Naquele instante, passa a existir uma outra Zélia, configurando dualidade de caráter e emoções em processo de coexistência, como se pode observar a seguir:

Nascia ali a Zélia de olhos duros. A única herança da antiga Zélia era o interesse pela vida, que agora aparecia distorcido. Só existia para classificar as pessoas no cruel sistema de comparações criado para entender o mundo. Zélia não queria ser, e não seria, a única pessoa infeliz. A partir daquele momento se tornou capaz de encontrar a infelicidade em todos os lados, por meio de fatos ou de boatos, distribuídos por sua imensa boca (BATALHA, 2016, p. 25).

A escavação biográfica que a narradora realiza sobre a vida de Zélia permite ao leitor reflexionar a respeito da dicotomia bem/mal. Inicialmente leve e feliz, quando criança, mas depois se transformou em uma mulher amarga e maledicente, como forma de resistir à dureza imposta pela vida. Também a polaridade mulher oprimida/homem opressor é repensada, pois, assim como espalhava seu veneno sobre o mundo, Zélia também era quem derramava seu mal humor sobre Plínio, seu marido, que, em silêncio, apenas escutava. Na genealogia de Zélia, percebe-se, portanto, o movimento de ex-centralização feito pela narradora.

Retoma-se, então, a narrativa primária de Eurídice, e isso ocorre quando a narradora de Batalha deixa claro para os leitores que a história contada possui um recorte de gênero, raça e classe, ou seja, diz respeito à vida de uma mulher branca, heterossexual e de classe média em uma cidade urbana e cosmopolita brasileira. É narrada a "aquisição" de Das Dores, a empregada doméstica e, a respeito de sua história, a narradora dedica pouco mais de meia página do livro:

Maria Das Dores era mãe de três filhos que se criavam sozinhos, que se alimentavam dos pratos que ela guardava no forno e se vestiam das roupas que ela deixava na cômoda, e que agora já tinham idade para andar soltos na casa, não sendo mais necessário acorrentá-los no quarto para se manterem longe das facas e fogo da cozinha (BATALHA, 2016, p. 38).

Assim, mesmo estando evidentes as mazelas da vida de Das Dores, cujo nome já diz muito a seu respeito, a narradora deixa claro o recorte: "Mas esta não é a história de Das Dores. Maria Das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na

---

anfitrião e o estrangeiro. Ao pensar em hospitalidade, Derrida considera a hostilidade como sendo a recusa de acolhida do outro (forasteiro) no sentido de impôr condições à sua recepção. Em AVIEG, pode-se identificar a hostipitalidade na sobrecarga de afazeres domésticos imposta à mãe de Zélia em troca de abrigo para a família.

hora de lavar uma louça ou fazer uma cama. Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido” (BATALHA, 2016, p. 38). Tão breve relato da vida de Das Dores, que chega a soar como indiferença, pode ser entendido como estratégia da autora para convidar o leitor a refletir sobre outras perspectivas de silenciamento, a respeito de outras realidades negligenciadas, de outras mulheres que, assim como Eurídice, também "poderiam ter sido"<sup>26</sup>.

Na obra **O que é Lugar de Fala?** Djamila Ribeiro (2017) ressalta a necessidade de não se hierarquizar opressões, apontando para a problemática da deslegitimação da produção de mulheres negras e/ou latinas ou das que buscam uma descolonização do pensamento. Aborda a hegemonia feminista, ou a primazia de uma opressão em relação a outras, e a universalização da categoria mulher, ressaltando a necessidade de se perceber as várias possibilidades de ser mulher, no sentido de se levar em conta as interseções como orientação sexual, raça e identidade de gênero. A estudiosa critica a falta de visibilidade da produção e atuação das feministas negras, que não são consideradas como tal pela perspectiva dominante (RIBEIRO, 2017) e ressalta a cegueira das ativistas de classe social privilegiada em relação às negras, visto que a luta das primeiras visava a defender seus interesses específicos. As demandas das mulheres negras são outras, como, por exemplo, o direito de trabalhar fora de casa para além das profissões que reverberam, até hoje, uma visão escravocrata, como a de emprega doméstica ocupada por Das Dores na narrativa. Em certo sentido, Das Dores tem aquilo que Eurídice deseja, que é o direito de trabalhar fora. Mas, de fato, Das Dores tem esse direito ou seria melhor dizermos que ela ocupa esse lugar social estereotipado por uma questão de sobrevivência? Afinal, ela trabalha em detrimento de muitas outras coisas que lhe são negadas: o direito de criar seus filhos em vez dos filhos dos outros, condições dignas de emprego com carteira assinada, entre outros.

Importante ressaltar que é graças à vinda de Das Dores que Eurídice se vê com mais tempo livre, o que oportuniza o desenvolvimento de seus projetos, como visto no subcapítulo anterior. Só após ter sido narrado o início e o fim de seu projeto

---

<sup>26</sup> Percebe-se a intertextualidade com o poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira (1886-1968), publicado em 1930, no livro **Libertinagem**, e que se tornou um clássico do Modernismo brasileiro: [...] “Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos. A vida inteira que podia ter sido e que não foi. [...]” Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poema-pneumotorax-manuel-bandeira/>. Acesso em: 15 fev. 2023.



da costura que a narradora de Batalha traz a genealogia de Eurídice, apresentando ao leitor uma nova personagem, nomeada pela narradora de A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice.

Por meio dessa personagem, a narradora de Batalha representa tudo o que fazia com que Eurídice suprimisse sua vontade e se adequasse à dos outros. Surge na mesma época em que Eurídice teve d. Josefa como professora, "[...] uma mulher que seria para sempre lembrada por seus pupilos, nas noites de pesadelo. Ninguém preparou melhor os alunos para a vida fora da escola. D. Josefa ensinou-lhes os princípios da ironia e os fundamentos da hierarquia" (BATALHA, 2016, p. 56). A sádica professora punia Eurídice, não a deixando ir ao banheiro até que pronunciasse, corretamente, os erres, ao ponto de a menina urinar na carteira.

A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice ganha ainda mais força quando os pais proibem a menina de aceitar o convite de Heitor Villa-Lobos para estudar música no conservatório e se aperfeiçoar na flauta que tanto amava, afinal, tocar o instrumento era apenas mais uma prenda para que conseguisse um bom casamento; portanto, deveria agir conforme a mãe, D. Ana, explicava: "Ela tem que terminar seus estudos e se concentrar nas coisas que as meninas da sua idade fazem. Encontrar-se com as amiguinhas, conhecer um rapaz e formar sua própria família" (BATALHA, 2016, p. 64).

Quanto à sua relação com a irmã, Guida, Eurídice a tinha como aquela que sabia das coisas da vida, e que lhe ensinava coisas que os pais, o casal de portugueses d. Ana e seu Manuel, jamais dariam conta de ensinar. Contudo, ao se envolver com Marcos, o rico estudante de medicina, Guida se distancia da família e acaba fugindo de casa com o rapaz. Tal fato acaba por consolidar, em definitivo, A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice, pois a menina, ao ver o sofrimento dos pais, achou que deveria lhes dar alegrias em dobro:

Prometeu que nunca mais iria brigar com eles, como fez durante os dias rebeldes de flauta. Nunca, nunquinha ia se exilar da família, como Guida. Nunca, nunquinha ia fazer algo que lhes trouxesse desgosto. Ela ia ser a melhor filha de todas, a menina exemplar, mesmo se essa menina exemplar estivesse em profunda sintonia com A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice (BATALHA, 2016, p. 72).

A escavação genealógica da história de Eurídice permite ao leitor refletir sobre questões que dizem respeito a situações de punição e tolhimento por ela vividas na infância, incitando-o a refletir sobre como as convenções histórico-sociais, associadas a tais experiências, contribuíram para moldar a personalidade de Eurídice, o que a narradora deixa claro no seguinte trecho:

Agora que as partes de Eurídice foram apresentadas dá para entender por que essa moça vai e volta. Por que inventa projetos e não consegue enfrentar o marido. Por que não mandou Antenor catar coquinhos depois da gargalhada da Noite do Grande Banquete. E por que, no dia da Grande Briga Por Causa do Ateliê de Costura, depois da Grande Gripe, Eurídice não levantou a voz, dizendo *as mãos são minhas e com elas faço o que bem entendo, e entendo que devo usá-las para costurar e para te apontar o indicador, e dizer que as mãos são minhas e dizer que com elas faço o que bem entendo* (BATALHA, 2016, p. 74, grifo do autor)<sup>27</sup>.

Dessa forma, a narradora de Batalha elucida como A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice acaba por dominá-la, demonstrando-nos como a moça foi desenvolvendo um corpo dócil (nas perspectivas foucaultianas) e, por conseguinte, tornando sua vida um nada, ou, então, invisível como o nada (para remetermo-nos ao título do livro). Neste ponto da narrativa, é apresentada, ao leitor, em narrativa secundária, a genealogia de Antenor, marido de Eurídice.

Filho de Feliciano, um funcionário público, e Maria Rita, uma poeta que nunca publicou um livro, Antenor cresceu em uma casa definida pela narradora como sendo de poucas refeições e muita sujeira. Apesar de muito amada pelo marido, a poeta incompreendida matou-se com formicida, cena vista por Antenor, aos 6 anos, e que jamais tiraria da cabeça. Dalva, irmã de Feliciano, que, com 30 anos, já havia passado da idade de se casar, ofereceu-se para cuidar da casa e das crianças, e passou a amar Antenor "mais do que o tudo do tudo" (BATALHA, 2016, p. 79). Foi quando o menino passou a ter de sua tia Dalva todos os cuidados que jamais recebeu da mãe, e chegou à conclusão de que queria uma esposa que fosse o oposto de Maria Rita, ou seja, que fosse tão boa quanto Dalva e absolutamente banal na aparência. Sua impressão, ao conhecer Eurídice, é assim narrada: "Nada naquela moça provocaria

---

<sup>27</sup>Pode-se observar, no trecho citado, o estilo autoral batalheano, em que a narrativa em terceira pessoa é entremeada com o próprio pensamento da personagem, caracterizando recursos típicos empregados na narrativa pós-moderna.

segundas intenções. Ela tinha cabelos presos num coque, avental sobre o vestido cinza, nenhuma maquiagem no rosto e um olhar que só via notas. Quando Eurídice não retornou nada além do troco, ele começou a se interessar" (BATALHA, 2016, p. 81).

Assim, por ter conhecido a moça em um período em que A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice falava mais alto, Antenor não percebeu que, na verdade, estava se casando com uma mulher muito peculiar, e que, logo depois do matrimônio, a verdadeira Eurídice começou, aos poucos, a se revelar.

A seguir, é retomada a narrativa primária da história de Eurídice, quando a narradora de Batalha nos relata o reencontro das duas irmãs, o qual retirou Eurídice do estado de "tanto faz" a que tinha se entregue após a destruição de seu projeto da costura. Logo em seguida, em narrativa secundária, ocorre o encaixe genealógico relatando os acontecimentos na vida de Guida após ter fugido de casa, que, por sua vez, cede espaço para a narrativa terciária sobre a história de Marcos.

A família do rapaz, residente em um palacete na rua Voluntários da Pátria, tinha nos casamentos consanguíneos a solução para "manter completo o conjunto de louça inglesa, o jogo de talheres de prata, e de ter, sobre essa louça e esses talheres, uma fatura de banquetes que não seria possível se os casamentos se realizassem com terceiros" (BATALHA, 2016, p. 87). Assim, os casamentos entre primos aconteciam já desde os tempos do Brasil Colônia, Império e perpetuavam na República. O rapaz, que morava em uma mansão em Botafogo, com os pais, Mariana e Augusto, duas irmãs e os respectivos cunhados, sentia-se tolhido por um modelo familiar fundado em valores patriarcais e profundamente solitário. Quando conheceu Guida, apenas procurava alguém com quem pudesse conversar e quebrar a corrente dos casamentos consanguíneos com as primas, que eram mulheres sem atrativos. Daí o motivo de ter aceitado o convite de Guida para fugir, abandonando o gueto familiar.

O relato da história de Marcos revela ao leitor que também há opressão masculina na trama. Por exemplo, sentiu-se aliviado, ao ter saído de casa, por não precisar mais se desvencilhar dos olhares obscenos das cunhadas. Além disso, teve de estudar medicina por pressão do pai, o que lhe rendeu um diploma comprado, mas, evidentemente, não o conhecimento necessário para clinicar. Após o casamento com Guida, ele abre um consultório, mas sua má formação o leva à perda dos pacientes e à pobreza, o que faz com que abandone Guida, sem saber de sua gravidez. O rapaz

retorna então ao cerco familiar e acaba se casando com uma prima, sendo por ela oprimido.

A fragilidade emocional e a dependência familiar é indiciada ao leitor na genealogia do rapaz, o que pode ser entendido como marca da ex-centricidade na narrativa batalheana, pois trata-se de um relato da opressão do homem pela mulher, subvertendo, portanto, a polaridade tradicional.

Retornando à história de Guida, a narradora relata que a moça é rechaçada pela família de Marcos ao procurá-la. Tenta retornar à casa paterna, mas o pai também a rejeita. Guida acaba tendo o filho, Chico, sozinha, sendo, em seguida, amparada por Filomena, uma ex-prostituta. Abre-se, então, a história de Guida para encaixar uma narrativa terciária, a do relato da vida de Filomena.

Filomena tinha sido a prostituta mais requisitada do Estácio, mais pelo calor humano e pela generosidade do que por outros atributos. Já sem dentes e com sífilis, foi a única pessoa que acolheu Guida, a qual, em troca do carinho, da moradia e da comida para si e para o filho, passou a cuidar das crianças das vizinhas enquanto trabalhavam. Para a moça, Filomena cumpria o papel de "meio-mãe, meio-irmã e meio-sócia" (BATALHA, 2016, p. 113).

Aos poucos, Guida se refez, recuperou seu orgulho, sua beleza, e, quando resolveu comprar tecido para decorar seu quarto na casa de Filomena, viu Eurídice pela primeira vez, após tantos anos, na loja de tecidos da rua Buenos Aires:

Guida recostou-se em uma pilastra, sem saber o que fazer. Ela podia ver a marca de catapora que a irmã tinha em uma das têmporas. Podia sentir o cheiro de Leite de Rosas que Eurídice continuava passando no rosto. Podia ver a imagem de Nossa Senhora que a irmã levava no peito, igual à que segurava, naquele momento, também em seu peito. Se estendesse o braço seria capaz de tocar Eurídice. Mas será que deveria tirar a irmã do transe? Era imensa a saudade, mas era maior a vontade de parecer vitoriosa (BATALHA, 2016, p. 115).

Embora não tenha tido coragem de falar com a irmã, tomou o mesmo bonde, descobrindo onde Eurídice morava. Na narrativa fragmentada de Batalha, esta passagem é trazida pela narradora logo no primeiro parágrafo da obra, evidenciando ao leitor o peso do sumiço da irmã na vida de Eurídice:

Quando Eurídice Gusmão se casou com Antenor Campelo as saudades que sentia da irmã já tinham se dissipado. Ela já era capaz de manter o sorriso quando ouvia algo engraçado, e podia ler duas

páginas de um livro sem levantar a cabeça para pensar onde Guida estaria naquele momento. É verdade que continuava a busca, conferindo nas ruas os rostos femininos, e uma vez teve a certeza de ter visto Guida num bonde rumo a Vila Isabel. Depois essa certeza passou, como todas as outras que teve até então (BATALHA, 2016, p. 9).

Filomena adoece de câncer, e Guida se vê obrigada a entregar seu corpo a seu José, o dono da farmácia, em troca das doses de morfina necessárias para o alívio da mulher. Após a morte de Filomena, Guida passa a trabalhar no armário de d. Amira, no Rio Comprido. Seu filho Chico adoece, com febre reumática, e, para pagar as despesas das injeções, corticoides e remédios para o coração, Guida abre dentro de casa um salão, onde trabalha para complementar o salário do armário, insuficiente para os medicamentos. Quando, acidentalmente, quebra o frasco com o elixir para o coração, que lhe custava 10 dias de seu ordenado no armário, Guida não vê outra alternativa a não ser voltar para os fundos da farmácia e novamente se entregar a seu João: "O remédio é meu, e pro remédio ser seu você tem que ser minha, e tudo o que é meu está embaixo do meu corpo, e seguro por minhas mãos" (BATALHA, 2016, p. 126). Dois dias depois, Guida decide procurar Eurídice.

Nesse ponto da trama, as duas narrativas primárias se associam, quando Guida relata sua história, porém omitindo certas partes, que, provavelmente, se chocariam com os princípios morais da irmã. Guida fica sabendo, então, da morte da sua mãe, d. Ana, que se esvaiu em depressão pelo seu sumiço, e cuja morte, segundo a narradora, alterou as condições psíquicas de seu Manoel. Guida e Chico passam a viver na casa de Eurídice, ao que Antenor não se contrapõe, uma vez que a irmã trouxe à esposa a alegria de outrora.

Guida se envolve com seu Antônio da papelaria, abrindo-se a narrativa para o encaixe genealógico que narra a história de Eulália, mãe do mesmo. É a narrativa terciária de maior amplitude na trama. Eulália era filha de Luiz e Hortência, sendo o pai dono de uma das primeiras cervejarias do Brasil, a Tupã, que, segundo a narradora, foi a cerveja responsável pela aquisição do hábito dos brasileiros de tomar um chope no fim do dia, tornando seu Luiz o primeiro milionário da Nova República. A mãe de Eulália teve então que aprender a ser rica, e a narradora de Batalha descreve, com sua ironia marcante, a qual abordaremos no próximo item deste capítulo, os exageros e o mau gosto da nova-rica. Nessa genealogia, a metaficção se faz presente no relato da presença dos artistas da vanguarda da época, citados

também na carta ao leitor da autora: "Ernesto Nazareth aparecia para compor e treinar no piano. Só levantava a cabeça das teclas para tomar uma cerveja, e seis saideiras. Olavo Bilac recitou envergonhado, e vendeu para Hortência dez exemplares de seu primeiro livro, que ela não leu, não gostou e usou para forrar a gaiola de suas cacatuas" (BATALHA, 2016, p. 140).

A narrativa metaficcional batalheana resgata, ainda, outros nomes, como Santos Dumont, Angelo Agostini e Machado de Assis, que também frequentam as festas do casal. Percebe-se, no excerto apresentado anteriormente, o despreparo e a falta de refinamento de Hortência, proporcionais a seus hábitos extravagantes. Eulália cresceu neste contexto, acostumada ao luxo, e, após a morte do pai, comprimido entre dois bondes (o que a autora cita na carta ter, na verdade, ocorrido com outra pessoa), teve de se acostumar a ser pobre, principalmente depois que a mãe perdeu todo o dinheiro que tinha em um baú, porque "não soube fazer a troca das moedas de mil-réis para os cruzeiros que surgiram na década de 40" (BATALHA, 2016, p. 142), obrigando-a a se mudar para um apartamento de dois quartos no Quintino, o que significou para ela um golpe tão duro que aniquilou toda sua doçura. Passou a cultivar o mal humor e a infernizar todos à sua volta. O marido, bisneto do marquês de Ouriçal, tornou-se "*Onofre, seu imprestável*", e acabou morrendo de cirrose. A narradora resgata, mais uma vez, o passado na genealogia de Eulália, ao descrever os costumes que garantiam a riqueza do marido, e sobre os quais comentamos no primeiro capítulo deste estudo:

Ele vinha de uma família que acreditava na riqueza endêmica. Algo que pertencia a eles por direito, e a que tinham acesso por um simples processo de osmose - só precisavam ficar perto do poder para receber as vantagens que lhes permitiriam continuar ricos. Coube ao bisavô de Onofre, o marquês de Ouriçal, uma das boas casas do Rio, ao desembarcar do navio com a família real. Coube ao seu avô um posto na alfândega, para receber um salário sem trabalhar. Coube ao pai de Onofre o sobrenome distinto, que ele trocou pelo casamento com a filha de um traficante de escravos. E coube a Onofre o restinho de brilho desse sobrenome, que ele trocou pelo casamento com a filha de um empresário (BATALHA, 2016, p. 143).

A narradora, ao trazer no relato costumes presentes nos jogos de poder, em que benefícios são concedidos em troca de favores, leva o leitor a reflexionar sobre a degradação dos títulos sem lastro.

Mãe de quatro filhos, Eulália viu todos se casarem rápido, para se verem livres de sua pestilência, e resolve se agarrar a seu Antônio de todas as formas, chantageando-o com "palpitações, formigamentos e indisposições, misteriosas até para os médicos que a atendiam" (BATALHA, 2016, p. 144). Seus problemas de saúde se intensificavam quando qualquer moça se aproximava do filho, à exceção de Isabelle Bouquier, filha de Jean Bouquier, o maior livreiro do Rio de Janeiro, homem rico, mas avarento, cujo "único excesso eram as viagens a Paris, feitas a título de investimento. Jean tinha três filhas para casar, e o trânsito em dois continentes aumentava as chances de bom matrimônio" (BATALHA, 2016, p. 147).

Mais uma vez, a narradora resgata a História, abordando a reificação feminina, presente nos costumes que atrelavam (e ainda atrelam) a mulher ao casamento como forma de ascensão ou manutenção financeira e garantia de poder.

Jean-Bouquier morre logo em seguida, deixando toda sua fortuna para o irmão (fato dito como verídico, conforme a carta da autora ao leitor), enquanto sua esposa e filha ficam à míngua, o que leva Eulália a passar a rechaçar Isabelle. Eulália procura arranjar outro casamento para Antônio, desta vez com Henriqueta, a prima distante por parte de pai, que tinha "um brasão na gaveta, uma herança no banco e muita vontade de ser feliz", como ironiza a narradora, mas arrependia-se por "ter escolhido de mais num tempo em que as mulheres escolhiam de menos. [...] Descartou homens demais, e quando ganhou dois ou três cabelos brancos passou a ser descartada por eles" (BATALHA, 2016, p. 150). Henriqueta percebe o desconforto de Antônio com as tentativas da mãe de aproximá-los, e se retira da situação criada por Eulália.

Mais uma vez, as exigências que recaem sobre a mulher são abordadas na trama, pois o fato de envelhecer subentende incapacidade de procriar e, conseqüentemente, de garantir a manutenção dos bens dentro da família. Por outro lado, como movimento de ex-centralização feminino/masculino, a fragilidade emocional de Antônio, anulado pela mãe, pode ser percebida na somatização de seus sentimentos. Sempre que ocorre o relato de seu contato com alguma mulher, a culpa pela possibilidade de abandonar a mãe surge na forma de uma coceira em seu pescoço, acompanhada de vermelhidão. Por fim, Antônio, se enamora de Guida e lhe propõe casamento, apesar dos esforços contrários de Eulália, que passou a quase morrer uma vez por mês.

A narrativa primária da história de Guida é, então, retomada. Após ter aceito o pedido de Antônio, é narrado o pedido de divórcio de Guida a Marcos, que na ocasião também precisava resolver sua situação, pois pretendia se casar com Maria Ester, sua prima de segundo grau, posto que, como já visto anteriormente, casamentos consaguíneos eram estratégia costumeira da família. Consumado o divórcio, Guida narra sua saga ao noivo, omitindo, naturalmente, os episódios em que teve de se vender em troca dos medicamentos e sua relação com Filomena. Explica-lhe que, por ser divorciada, não poderiam se casar, nem na Igreja nem no cartório, o que acaba sendo um alívio para Antônio, que, diante da não necessidade de assumir um compromisso formal, tem suas coceiras curadas. Nota-se, aqui, mais um indício do passado no relato de Batalha, pois, somente depois da promulgação da Constituição de 1988, foi permitido divorciar e casar tantas vezes quanto se quisesse.

A narrativa primária da história de Eurídice é retomada, relatando-se o momento de epifania da protagonista, que, de tanto olhar para a estante de livros, à qual sempre se voltava em momentos de reflexão em suas horas vazias, descobre o real valor dos livros, o que a inspira em seu último projeto, o de escrever. Compra uma máquina de escrever, abre espaço para a máquina na mesa de Antenor e passa a ocupá-la, para escrever sobre "a história da invisibilidade". Simbolicamente, ter ocupado a mesa que pertencia a Antenor pode ser entendido como ocupar o espaço a que tinha direito, afirmar-se como pessoa, como mulher. Passou, também, a usar um turbante, e tanto seus escritos quanto seu turbante causavam muito incômodo a suas vizinhas tijucanas, sobretudo a Zélia. Afinal, tanta ousadia, em sua opinião, só podia ser sinal de insanidade. Todavia, suas opiniões alteram quando descobrem que Eurídice está se mudando para Ipanema, que significava, no início dos anos 1960, muito mais do que transferir a mobília de lugar:

Era atravessar os portões do tempo, para viver num lugar que fazia o resto do Rio se parecer com o passado. Ipanema era o bairro dos escritores, poetas e músicos. Atores, pintores e escultores. Jornalistas, dramaturgos e diretores de cinema. Ipanema também era um bairro familiar, com casas de muro baixinho, prédios de poucos andares e confortáveis apartamentos de andar inteiro, os mais caros do Rio de Janeiro (BATALHA, 2016, p. 169).



Ao se tornar rica, portanto, a família não estava mais sujeita às regras da classe média tijuicana. Aos olhos das vizinhas, Eurídice, de louca, passou a ser considerada exótica. Quanto aos olhos da protagonista, tratava-se, agora, de um novo bairro e de uma nova Eurídice.

A narrativa primária da história de Eurídice é interrompida, dando-se sequência à finalização da outra narrativa primária, sobre sua irmã Guida. A narradora relata as dificuldades enfrentadas por Guida após se mudar com Chico para o apartamento de seu Antônio, pois d. Eulália tenta, de todas as formas, prejudicar a relação do casal. Até que, depois de muita resiliência e muita reza em vão, descobre o gosto da sogra por balinhas de coco puxa-puxa e resolve fazer as balinhas todas as manhãs, na esperança de que um dia a sogra engasgasse, o que, de fato, acabou acontecendo: "Quando Guida escutou um *argh, argh, argh*, pensou o mesmo que vocês, leitores, estão pensando. Mas aí achou que não era bem isso o que estava escutando, e decidiu passar na farinha de rosca os três bifes que faltavam, enquanto cantarolava 'Desafinado'" (BATALHA, 2016, p. 175). Nota-se que, neste momento, a narradora tece um diálogo com o leitor, incitando-o ao papel de coenunciador.

Após a morte de d. Eulália, a família consegue, finalmente, viver uma vida de paz. Nem as fofocas de Zélia, que, ao descobrir sobre o passado de Guida, relata os fatos a seu Antônio com detalhes maldosamente acrescentados, mas nem sua maldade foi capaz de abalar a felicidade do casal.

Seu Manoel tem um derrame e passa a ser cuidado por Guida, que, apesar de ressentida com o pai pelos sofrimentos vividos por lhe negar o retorno à casa, cultivava boas lembranças de infância, o que amenizava a convivência. Além disso, queria compensar o fato de não estar presente quando a mãe morreu.

Um último encaixe genealógico é realizado na narrativa da história de Guida, quando se relata, brevemente, um trecho da vida de d. Ana e seu Manoel, em que ele questiona a paternidade de Guida, pois d. Ana não tinha sangrado na lua de mel (assim como Eurídice e Guida). Sentindo-se culpada, d. Ana procura um médico, que usando um dialeto tão vago quanto o que ela havia usado ao narrar a lua de mel, explicou que "[...] as partes íntimas de algumas senhoras eram diferentes das de outras, que nem sempre a abundância daquilo que se é esperado é de fato abundante, podendo ser tênue, ou quase nada" (BATALHA, 2016, p. 182). Com o passar do tempo, porém, d. Ana sentiu-se vingada, pois Guida era idêntica ao pai, em todos os

sentidos. Tanto que d. Ana precisou ter Eurídice para se enxergar em outra filha, e é assim narrada a semelhança entre mãe e filha:

[...] e sim, ela se via em Eurídice. Principalmente quando a menina olhava melancólica pela janela, como que pensando em tudo o que tinha para viver e que jamais seria vivido. Ana conhecia esse sentimento. Ele foi abafado pela vida em tamancos, que fez do seu mundo o abrir e fechar das portas da quitanda. Era tão inteligente quanto Eurídice, mas nunca pôde ver nada além das dúzias de tomates (BATALHA, 2016, p. 182).

O relato da semelhança entre d. Ana e Eurídice pode levar o leitor a refletir sobre a replicação de fatores restritivos impingidos em muitas gerações de mulheres, igualmente marcadas pela invisibilidade, o que se confirma com o relato da autora na introdução, ao mencionar que Guidas e Eurídice são personagens reais também presentes em nossas famílias.

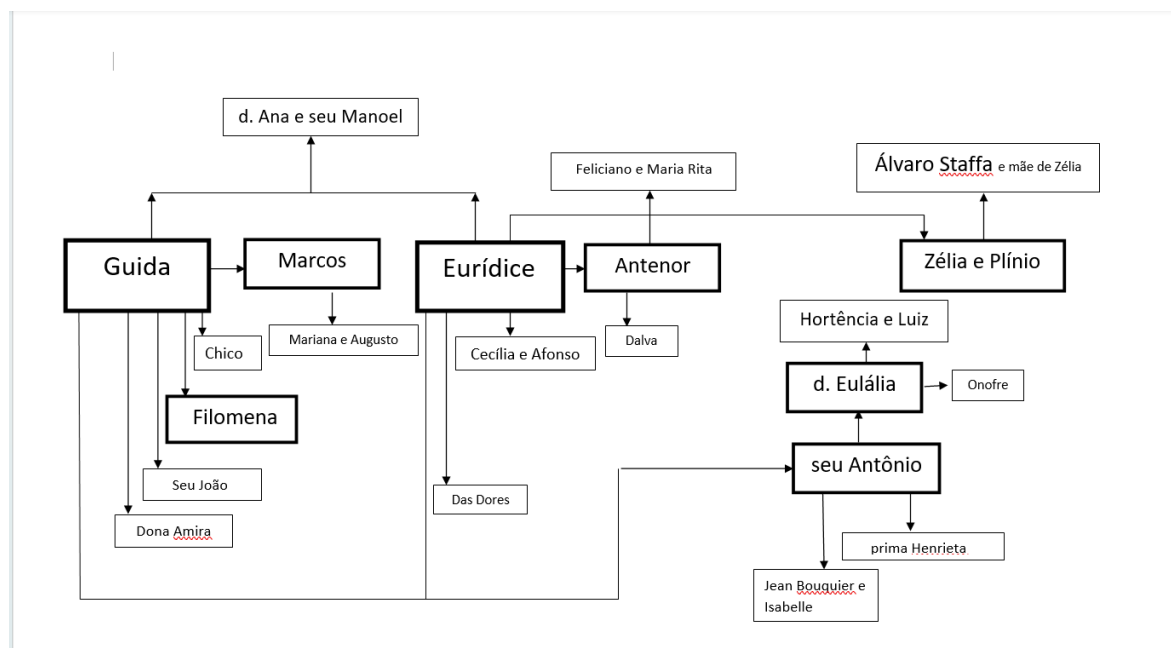
Retornando à narrativa primária da história de Eurídice, encontramos uma mulher que recebe toda a família em seu apartamento nos almoços de domingo, cursa História na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio), comparece com o neto em passeatas do Golpe de 64, escreve textos que envia para o **Jornal do Brasil** e para o **Pasquim**, mas que nunca são publicados, e que, por fim, descobre que alguns moradores de Ipanema não são diferentes dos da Tijuca. Com uma família cada vez mais distante, torna-se, proporcionalmente, ainda mais introspectiva, voltada a seus escritos e a seu livro.

A obra finaliza com uma Nota da Autora, em que Batalha pondera sobre o possível destino dos escritos de Eurídice após sua morte e a possível reação dos parentes, o que ocorre como uma síntese, na visão da autora, do quão distante a verdadeira Eurídice era de cada um deles. Talvez sua filha Cecília tire algum tempo para folheá-los, ou então Chico, pela ligação com a tia. Ironicamente, a autora menciona que, entre arrumar o closet e os papéis, talvez Afonso possa preferir os papéis, para ficar longe do cheiro da mãe. Ou talvez Guida se encarregue de suas coisas, por não haver outra pessoa para fazê-lo, e que Antenor não conseguiria nem olhar para nada que lembrasse a esposa, mergulhado em lágrimas de reconhecimento tardio. A autora termina a Nota mencionando que o livro de Eurídice, intitulado *A história da invisibilidade*, é muito importante para pertencer a apenas uma biblioteca,

o que leva o leitor a refletir sobre as tantas vozes invisibilizadas, em termos não apenas de gênero, como também de outras representações minoritárias.

A análise dos encaixes genealógicos permite-nos identificar a relação hierárquica entre as narrativas, como pode ser observado na Figura 1 a seguir:

Figura 1 – Mapa dos encaixes genealógicos em AVIEG



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Nota-se que as narrativas primárias, seguindo a classificação genettiana, correspondem aos relatos das histórias de Eurídice e Guida. A partir da genealogia de Guida, desdobra-se o maior número de encaixes genealógicos: o de Marcos e o de Filomena, como narrativas secundárias, considerando-se como critério de classificação a extensão da narrativa e o grau de correlação entre as personagens e Guida. Como narrativas terciárias ligadas a Guida, podem ser citadas as personagens Chico; e os padrões, seu Zé e d. Amira. A genealogia de Marcos abre encaixe para um breve relato da genealogia de seus pais, Mariana e Augusto, as quais são quaternárias em relação à narrativa primária de Guida.

A genealogia primária de Eurídice abre-se para o encaixe secundário da história de Antenor, que, por sua vez, abre-se para as narrativas de seus pais, Feliciano e Maria Rita, e de sua irmã Dalva, quaternárias em relação à narrativa de Eurídice. Diretamente ligada à narrativa primária de Eurídice, há a narrativa terciária

de seus filhos, Cecília e Afonso, e a quaternária de Das Dores. A narrativa de Eurídice também abre espaço para a narrativa secundária da história de Zélia, que, por sua vez, abre-se ao encaixe da narrativa de Plínio, seu marido, que é terciária em relação às de Guida e Eurídice.

As narrativas de Guida e de Eurídice cedem abertura para o encaixe da genealogia de seu Antônio, que se abre ao encaixe da genealogia de sua mãe, d. Eulália. A narrativa da mãe se abre ao encaixe da história de seus pais, Hortência e Luiz, terciárias em relação à de Antônio e quaternária em relação às de Guida e Eurídice. A genealogia de seu Antônio ainda se abre para o breve relato da história de suas pretendentes, Isabelle, filha de Jean Bouquier, e sua prima Henriqueta, quaternárias em relação às histórias das protagonistas.

Em termos quantitativos, pode-se identificar em relação à narrativa primária de Guida um total de 13 encaixes genealógicos, 14 na genealogia de Eurídice, sendo que a genealogia dos pais de Guida e de Eurídice e de seu Antônio ora se encaixam na narrativa de uma, ora na da outra protagonista.

O percurso pelas narrativas em paralelo referentes aos relatos das genealogias das personagens realizado neste subcapítulo convida o leitor a tecer reflexões sobre o que possa ter contribuído para a formação da personalidade das mesmas, a partir do conhecimento da história de suas vidas. Sempre marcadas por algum tipo de trauma, seja doença, seja empobrecimento, seja algum tipo de abuso, físico ou simbólico, seja pela rejeição, suas realidades pretéritas retratam sujeitos imersos em seus dramas pessoais, possibilitando ao leitor ressignificar suas atitudes e comportamentos no tempo presente da narrativa. Nesse sentido, acredita-se que a fragmentação narrativa para os encaixes genealógicos trata-se de um recurso autoral que vai ao encontro da ex-centralização proposta pela poética da pós-modernidade. Por mais que conhecer sua história não justifique certas atitudes das personagens, é possível abrir-se à reflexão sobre os hábitos, os costumes morais naturalizados e os dramas pessoais que influenciaram em seu construto. Perceber que há fragilidades nas personagens masculinas, como no caso de Marcos, Plínio, Antônio e até mesmo Antenor, e que as agruras da vida podem moldar mulheres amargas e opressoras, como Zélia, Eulália e Amira, auxilia no processo de rompimento das concepções que encerram bem/mal, opressor/oprimido, masculino/feminino em polos opostos, atendendo, portanto, à dinâmica da ex-centralização a que Hutcheon (1991) se refere.

### 4.3.2 A narradora, suas ironias e chistes

Na seção anterior deste capítulo, foi possível perceber que a narradora de Batalha faz uso de recursos de encaixe para traçar a genealogia das personagens, o que conduzem o leitor a repensar a História intertextualmente relatada ao se narrar as histórias de vida delas. Em alguns dos trechos citados, pode-se observar as formas discursivas e o foco em que a narradora se coloca para contar a história, de modo que a voz da autora, da narradora e das personagens sejam colocadas, direta ou indiretamente, no tecido narrativo. Percebe-se, também, em algumas citações, que a ironia constitui instrumento primordial de convite à reflexão, a qual participa de uma proposta da paródia intertextual da metaficção historiográfica. Nesta conjunção de elementos da narrativa Batalheana, pode-se identificar recursos da poética da literatura da pós-modernidade, os quais contribuem para o movimento de ex-centralização teorizado por Linda Hutcheon (1991). Para dessacralizar-se o canônico, é necessário voltar-se a ele, subvertendo-o pelo uso da ironia. É, paradoxalmente, posicionar-se no centro, para, então, negá-lo, tal como Hutcheon lembra ao citar Said, "existe uma relação de mútua interdependência das histórias dos dominados e dos dominadores (SAID, 1986 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 170).

Vejamos alguns conceitos da narratologia genettiana que nos elucidarão os mecanismos de subversão ao cânone utilizados pela narradora de Batalha em AVIEG. Genette (1995) considera três principais tópicos no que diz respeito à narrativa: tal como uma forma verbal, possui "tempo", "modo" e "voz". O tempo do discurso, como visto no item anterior deste estudo, trata do modo cronológico como o narrador apresenta os acontecimentos na história e leva em consideração três aspectos. O primeiro é a ordem temporal, segundo a qual um relato pode ser cronologicamente linear ou fragmentado, isto é, caracterizado por idas e vindas textuais, tal como a narrativa de Batalha. O segundo é a duração dos acontecimentos dentro da obra e o terceiro é a sua frequência, que diz respeito à repetição de acontecimentos idênticos ou de um mesmo acontecimento que ocorre várias vezes, como, por exemplo, em AVIEG, As Noites de Choro e de Uísque vividas por Antenor e Eurídice. Conforme sua frequência, é classificada em narrativa singulativa, repetitiva ou iterativa. Com objetivo de elucidar essa classificação, Otto Leopoldo Winck (2007) afirma:

[...] possível estabelecer um sistema de quatro tipos ideais, os quais nada mais são que o produto de duas potencialidades básicas disponíveis de parte a parte: “acontecimento repetido ou não, enunciado repetido ou não. Muito esquematicamente, pode dizer-se que uma narrativa, qualquer que ela seja, pode contar uma vez o que se passou uma vez,  $n$  vezes o que se passou  $n$  vezes,  $n$  vezes o que se passou uma vez, uma vez o que se passou  $n$  vezes” (GENETTE, 1995 *apud* WINCK, 2007, p. 42).

O primeiro e o segundo caso constituem narrativa singulativa, a mais frequente, ou seja, tanto faz contar-se uma vez o que aconteceu uma vez, ou  $n$  vezes o que aconteceu  $n$  vezes, isto é, a definição toma como base a igualdade entre o número de ocorrências e o enunciado. Em AVIEG, tem-se um exemplo de narrativa singulativa no seguinte trecho, quando é relatada a gripe de Antenor:

No dia seguinte arrastou os pés para o trabalho e para casa. Dois dias depois só conseguiu arrastar os pés até o banheiro, e de volta à cama. Mais não fez. Nem quando Eurídice lhe trouxe um chá, nem quando trouxe uma canja, nem quando trouxe outro chá, nem quando trouxe outra canja (BATALHA, 2016, p. 48).

O terceiro caso, no qual se conta várias vezes o que aconteceu uma vez, trata-se da narrativa repetitiva, sendo este retorno comum nos relatos pós-modernos. O quarto caso, em que se conta uma vez o que aconteceu  $n$  vezes, é a narrativa iterativa.

Nesta seção do capítulo, como o foco desta pesquisa é a narradora de Batalha, tomaremos como base a segunda perspectiva da narrativa: o modo. Quanto ao modo do discurso, considera-se a distância e a focalização (ou perspectiva). A distância refere-se ao relato de acontecimentos e ao relato de palavras. No que diz respeito ao relato de acontecimentos, Platão (380 a.C.) já apontava as diferenças entre diegese (quando o narrador fala por si mesmo) e mimese (quando o narrador dá voz às personagens, transmitindo ao leitor a sensação de proximidade), sendo este último recurso bastante presente na narrativa de Batalha. Sobre o relato de palavras (ou falas/pensamentos), pode haver uma maior ou menor aproximação entre o discurso da narrativa e o discurso da história que se busca reproduzir, isto é, seu grau de capacidade mimética ou de identidade entre o relato e a fala ou pensamento da personagem. Com base nisso, segundo a classificação da narratologia genettiana, o discurso pode ser narrativizado, transposto ou relatado/reportado. Como a nomenclatura já indicia, no discurso narrativizado, o narrador apenas menciona algo que foi dito, não reproduzindo as palavras, sendo a modalidade mais distante do leitor.

No discurso transposto, as falas das personagens são contadas de forma indireta, ou seja, o narrador transpõe, em seu próprio estilo, aquilo que o falante teria dito, diminuindo a distância com o leitor. Genette (1995) subdivide esse segundo tipo em duas modalidades, o discurso indireto e o discurso indireto livre. O discurso indireto narra o que a personagem disse, podendo ser interpolado por um discurso direto, trazendo ainda maior proximidade com o leitor, como no excerto de AVIEG abaixo, que relata um dos momentos de interação de Antenor com os filhos:

Antenor perguntava a Afonso e Cecília sobre a escola e era informado sobre planetas e anfíbios. Prometia levá-los sábado à Floresta da Tijuca, para caçar girinos no lago. 'É para vocês verem de perto esses filhotes de anfíbios que aparecem nos livros.' As crianças pulavam de felicidade e anunciavam a novidade para Eurídice, que costurava na outra ponta do sofá (BATALHA, 2016, p. 43, grifo do autor).

No discurso indireto livre, amplamente utilizado pela narradora de Batalha, há uma fusão entre o discurso direto e o indireto, de forma que muitas vezes se torna difícil distinguir onde termina a voz do narrador e começa a da personagem, como no trecho seguinte, quando Eurídice revela a Antenor sobre seu projeto da costura:

Eurídice achou melhor contar tudo de uma vez. D. Maricotinha era sua ajudante, e Damiana era a ajudante da ajudante, porque agora ela costurava para as mulheres do bairro e não estava dando conta de tanto serviço. E sabe como é, além da costura é preciso receber os clientes, conversar sobre os modelos, tirar as medidas e fazer as provas, e enquanto ela fazia uma coisa suas ajudantes faziam outra, porque assim os projetos andavam mais rápido (BATALHA, 2016, p. 50).

A expressão "E sabe como é" deixa em dúvida se são palavras de Eurídice ou da narradora. Pode também ocorrer o que Winck (2007) chama de "entrechoque dialógico", em que há uma "contaminação sintático-lexical de via dupla, fazendo com que o narrador assuma a dicção do personagem ou este do narrador" (WINCK, 2007, p. 50), como no trecho: "Nunca teve tanta raiva, Antenor. Só não jogou máquina Singer, neguinha e tauba pela janela porque estava preocupado com o que os outros iam dizer" (BATALHA, 2016, p. 52). Nota-se que a narradora assume a dicção da funcionária de Eurídice no uso do termo "tauba".

No último tipo, o discurso relatado, o narrador desaparece, dando a impressão de que a palavra é de total posse da personagem. Com o uso de travessões, aspas, parágrafos, ou às vezes sem nenhum desses sinais, são trazidas as falas tais como teriam sido ditas pelas personagens. Em AVIEG, a narradora de Batalha utiliza as aspas, característica da ficção brasileira, como no diálogo entre Eurídice e Guida quando adolescentes:

‘Eu também quero’, disse Eurídice.  
 ‘Você á ainda muito menina para usar batom.’  
 ‘Mas eu quero.’  
 ‘Então faz assim com a boca, ó.’ (BATALHA, 2016, p. 59, grifo do autor).

Há, ainda, o caso em que os marcadores inexistem, e, somente a partir do contexto, o leitor consegue distinguir o que é discurso do narrador e o que é discurso da personagem, como na passagem em que Heitor Villa-Lobos convida Eurídice para estudar flauta no conservatório: "Eurídice pulou por dentro e por fora, mas os pais disseram que não, talvez não, com certeza não. As aulas com o sr. Jean Luc estavam indo bem, para que mais? Para os pais de Eurídice, a flauta jamais seria um fim" (BATALHA, 2016, p. 61). Como pode-se observar neste excerto da obra, é comum que as três formas de discurso em questão (narrativizado, indireto e relatado), sejam empregadas ao mesmo tempo no tecido narrativo.

O segundo aspecto do "modo" na narrativa, a perspectiva ou focalização, diz respeito ao ângulo de vista do narrador e pode ocorrer de três formas: a focalização interna, a externa e a zero, ou do narrador onisciente. Na focalização externa, o narrador apenas tem conhecimento do que as personagens mostram e falam. Na interna, o narrador capta o relato de acordo com uma das personagens, geralmente, o protagonista, e sabe tanto quanto ele. Na focalização zero, o narrador conhece mais do que as personagens, tem conhecimento de seus aspectos íntimos e até do não-dito por elas. Trata-se da chamada perspectiva do narrador onisciente. Segundo Massaud Moisés (1997), esse narrador onisciente:

[...] pode presenciar os fatos onde se desencadearem. Como a ação possui primacial importância, o novelista precisa estar livre para determiná-la e seguir-lhe o desenvolvimento por mais ínvios caminhos que possa tomar. [...] a onisciência e a ubiquidade [sic] do ficcionista restringem-se à área e às coisas e seres vinculados com os protagonistas. Tudo se passa como se, na verdade, fossem eles os narradores de suas façanhas, mas utilizando o



truque de transferir para outra pessoa a tarefa de escrevê-las e de fingir que são de sua autoria. Desse modo, nesse enfoque narrativo a restrição do campo operacional compensa-se com o ganho de maior 'verdade' e autenticidade (MASSAUD, 1997, p. 74-75, grifo do autor).

Em AVIEG, a narradora onisciente de Batalha se volta, constantemente, para a perspectiva da focalização interna, como, por exemplo, observa-se no trecho seguinte, em que mostra conhecer os pensamentos da protagonista: "Ipanema, ela logo descobriria, também tinha seus ornitorrincos. Mas era um novo bairro e era uma nova Eurídice, e isso, ela sabia, fazia toda a diferença" (BATALHA, 2016, p. 170).

Por fim, segundo a narratologia genettiana, a "voz" na narrativa diz respeito às identidades do narrador, sendo também chamada de nível diegético. Com a função de organizar e controlar as estruturas do texto narrativo, a "voz" narrativa pode ser extra, intra ou metadieética. Na voz extradiegética, o emissor é um narrador heterodieético, que assiste a história de fora e a relata ao chamado narratário, que é o receptor. Na intradieética, o emissor não é apenas o narrador, e sim uma personagem, e o narratário deixa de ser leitor e passa a ser também uma personagem. A metadieética trata da narração dentro da narração, uma personagem que conta uma história a outra personagem. A partir da voz, faz-se a distinção entre o narrador e seu destinatário, podendo ser real, ou seja, uma pessoa concreta em determinado momento, ou virtual, oferecendo ao leitor indícios do que o autor pensa enquanto escreve.

Com base nas considerações realizadas a respeito da narrativa, pode-se concluir que um enunciado se trata de um diálogo de vozes. Ao abordar tal diálogo de vozes e a polifonia em **Problemas da poética de Dostoiévski**, Bakhtin (2005) analisa a multiplicidade de pensamentos e de visões de mundo das personagens presentes nos romances do filósofo. Perceber na voz dos narradores e de suas multifacetadas personagens diálogos com o autor e com outras visões de mundo, abre caminhos para a teorização sobre a intertextualidade. Nesse sentido, "todas as palavras abrem-se às palavras do outro, e o outro pode corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo com a literatura em sua própria historicidade" (SALES, 2020, p. 157).

A dialogia entre Literatura e História e a interpolação de vozes que compõem o tecido literário nos leva a refletir sobre a questão da intertextualidade. Segundo Júlia Kristeva (1974), precursora da teorização da intertextualidade literária, o

intercruzamento de superfícies textuais define o que se chama intertexto, comum nas narrativas ficcionais. A autora afirma que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (KRISTEVA, 1974, p. 64). Foi Genette (2006) quem aprofundou os estudos da intertextualidade, de modo especial em **Palimpsestos: literatura de segunda mão** (1982), em que afirma a inesgotabilidade literária devido à constante presença da "transusão transtextual" ou "transtextualidade", de modo que, para o estudioso, todos os autores são apenas um e todos os livros são um vasto e infinito livro<sup>28</sup>.

Segundo o teórico, existem cinco tipos de transtextualidades, que não são isoladas nem estanques: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. A intertextualidade, segundo Genette (2006), refere-se à presença ou alusão de um texto em outro. A paratextualidade diz respeito a elementos externos à narrativa, como subtítulo, prefácio, entre outros, ou seja, pré-textos ou pós-textos. A metatextualidade seriam comentários tecidos em um texto a respeito de outro, e a hipertextualidade se refere à relação entre um texto B, a que chama hipertexto e um texto A, que seria o hipotexto, anterior ao B do qual este texto B se origina, imprimindo-lhe modificações discursivas.

Ou seja, tal como um palimpsesto, cria-se o novo a partir do velho, de modo que ambos se sobreponham; mas, assim como um pergaminho, o antigo deixa-se entrever. Genette (2006) assinala que o pastiche e a paródia são formas de palimpsesto. O estudioso aponta as imprecisões em torno do termo "paródia", a qual se trata de uma prática hipertextual. Isso porque costuma ser usada para se referir à "deformação lúdica", "transformação lúdica" ou "imitação satírica", todos resultando no efeito de comicidade. Tradicionalmente, atribui-se ao termo aspectos cômicos, ridículos, irônicos ligados a um "canto contra" (do grego, *para* = contra; *ode* = canto) o texto parodiado, ou seja, o hipotexto. Assim, na paródia tradicional, apropria-se do discurso alheio e realiza-se um total deslocamento semântico do mesmo. Ainda há em romances da narrativa brasileira contemporânea o emprego da paródia tradicional com fins de subverter o canônico a partir de construções satíricas, cômicas e jocosas, ou seja, o riso como elemento deformador.

---

<sup>28</sup>A intertextualidade com tal afirmativa genettiana se faz visualmente presente enquanto ato/ação em AVIEG, em momento de epifania da personagem principal: "Eurídice viu a estante de livros na estante de livros. Ela viu a estante de livros [...]. Depois pegou outro [livro], e mais outro, e foi ligando os pontos imaginários que faziam de todos aqueles livros apenas um" (BATALHA, 2016, p. 162).

No pós-modernismo, porém, houve uma reformulação da noção de paródia. Isto porque o movimento de retorno ao passado que o pós-modernismo opera não possui caráter mimético, ou seja, não ocorre simplesmente para reviver com nostalgia um passado narrando-o, mas para revisitá-lo com um distanciamento crítico que permita a autorreflexividade, o repensá-lo. Tal distância crítica é promovida pelo uso da ironia, conforme aponta Hutcheon (1985 Diferentemente da metáfora Diferentemente da metáfora). Assim, a paródia pós-moderna consiste em uma forma de "irônica ruptura com o passado", ao mesmo tempo que, de modo paradoxal, afirma intertextualmente o vínculo com esse passado. Em outras palavras, segundo a teórica, "parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo" (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Voltando nosso olhar à intertextualidade paródica da metaficção historiográfica, vejamos algumas considerações sobre a ironia como recurso de desconstrução, de desvio crítico agudo a subverter o passado narrado, e como o cômico e o risível operam para a análise crítica das dimensões sociopolíticas, passadas e atuais, inscritas no tecido narrativo.

Hutcheon (1991) cita Umberto Eco (1976), que, ao teorizar sobre o caráter irônico impresso na metaficção historiográfica, ressalta a seriedade presente no "jogo da ironia", afirmando ser a única forma possível de sermos sérios nos dias de hoje, em um mundo que não é inocente, que dá-se a entender, sendo por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre os discursos que precedem ao que falamos ou fazemos (ECO, 1976 *apud* HUTCHEON, 1991). Para a teórica, a presença da História na metaficção historiográfica é declaradamente irônica e problemática, já que a história "não é o registro transparente de nenhuma 'verdade' indiscutível" (HUTCHEON, 1991, p. 168).

A ironia presente na paródia exerce fascínio pelo modo como brinca com os sentidos, o que se dá a partir de deslocamentos que desequilibram o senso comum ao "falar, provocar, subverter e denunciar as coisas com a seriedade inerente à própria ironia" (MUECKE, 1995, p. 15). O crítico afirma que a ironia atrai o leitor ou por ser algo fortemente presente no cotidiano, ou porque ela, em geral, surge em momentos em que é dito o oposto do que se pensa, com o objetivo de tecer uma crítica sobre uma situação. Muecke ainda aponta que a ironia só acontece para quem não é demasiado natural ou ingênuo, mas que se mostra ironicamente desenvolvido. O que há por detrás de uma enunciação é que baliza as relações entre os interlocutores no que diz respeito ao sentido e à significação conferidos a um texto. Segundo

Compagnon (2003), enquanto o sentido diz respeito ao objeto da interpretação do texto, o qual permanece estável na recepção do mesmo, a significação se trata do objeto da aplicação desse texto, sofrendo alterações à medida em que a recepção desse texto também muda. Por essa característica, a significação é provisória, passível de mudança, sobre o que o estudioso esclarece:

O texto tem, então, um sentido original (o que ele quer dizer para um intérprete contemporâneo) mas, também, sentidos ulteriores e anacrônicos (o que ele quer dizer para sucessivos intérpretes): ele tem uma significação original (ao relacionar seu sentido original com valores contemporâneos), mas, também significações ulteriores (relacionando, a todo momento, seu sentido anacrônico com valores atuais): por exemplo, o texto irônico tem uma significação original diferente (contrária) do seu sentido original (COMPAGNON, 2003, p. 87).

Ao desvendar a codificação do significado presente na ironia, o leitor sente-se impulsionado a se aventurar por mais um caminho no labirinto textual pós-moderno. Os grandes pensadores, desde Aristóteles, empenharam-se em refletir sobre o que se pode abstrair a partir do risível. Seja reportado aqui o teatro vicentino, com que o dramaturgo levava o público a rir dos próprios defeitos, cumprindo, assim, o propósito de sua máxima “*ridendo castigat mores*”, ou seja, corrigir as mazelas sociais por meio da fantasia cômica. Segundo Henri Bergson (1987), em sua obra **O riso**:

[...] não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. Como é possível que fato tão importante, em sua simplicidade, não tenha merecido atenção mais acurada dos filósofos? Já se definiu o homem como ‘um animal que ri’. Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz (BERGSON, 1987, p. 12, grifo do autor).

O autor ressalta a insensibilidade que, naturalmente, acompanha o riso, e alega ser a indiferença o ambiente natural para que o risível produza o abalo intencionado:

O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (BERGSON, 1987, p. 12).

Essa indiferença, necessária ao leitor para que o cômico possa ressoar, parece acomodar-se, confortavelmente, na proposta da narrativa pós-moderna, que postula o distanciamento emocional do narrador ao tecer os fatos. Essa distância emocional permite ao autor "explorar o homem com liberdade de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização" (BAKHTIN, 2014, p. 424).

A presença da ironia no texto de Batalha é marcada pelo uso dos chistes. Segundo Lipps (1898 *apud* FREUD, 1977, p. 21), o chiste consiste em algo cômico de um ponto de vista inteiramente subjetivo, ou seja, "algo que nós produzimos, que se liga em nossa atitude como tal, e diante de que mantemos sempre uma relação de sujeito, nunca de objeto, nem mesmo de objeto voluntário". Essa relação de sujeito convida o leitor ativo a refletir a partir da ludicidade do fator de "desconcerto", a princípio, oferecido pela colocação chistosa, sucedido pelo "esclarecimento" proporcionado pela interpretação desse leitor, a qual possui caráter particular (HEYMANS, 1876 *apud* FREUD, 1977, p. 25).

O alcance necessário por parte do leitor para a eficácia da ironia, para o desvelamento do chiste, leva-nos a considerar a substituição da dialogia autor-texto pela relação cognitiva leitor-texto, no sentido em que a realidade e a história do leitor se misturam às da narrativa no ato da leitura. Depreende-se daí que o esclarecimento do chiste deve ser relativizado, pois adquire sentido e importância para o leitor a partir de discursos anteriores (BARTHES, 1977). Em outras palavras, a totalidade da escrita se reveste de multiplicidades de textos extraídos de diversas culturas e que estabelecem uns com os outros relações de diálogo, de paródia e de contestação. Segundo Barthes (1984), é o leitor, e não o autor, o ponto de convergência dessa pluralidade textual, pois o leitor "é o espaço exacto [*sic*] em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está em sua origem, mas no seu destino" (BARTHES, 1984, p. 53).

Enfatiza-se que há maior demanda de conhecimentos e capacidade interpretativa, que são necessários por parte do leitor para o desvelamento da essência irônica do chiste, pois a brevidade é uma das características a ele atribuída. Sobre o assunto, Lipps registra:

Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas *demais*, isto é, em palavras que são insuficientes do ponto de vista da estrita lógica ou dos modos usuais de pensamento e expressão. Pode-se mesmo dizer tudo o que se tem a dizer nada dizendo (LIPPS, 1898-90 *apud* FREUD, 1977, p. 26, grifo do autor).

Paradoxalmente, a reação provocada no leitor pode ser inversamente proporcional à sutileza da ironia no não dito do chiste, no dizer muito com muito pouco. A assimetria presente no jogo semântico da ironia é assim abordada por Hutcheon (2000):

Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem 'peso', no sentido de ser assimétrica, desequilibrada e, favor do silencioso e do não dito (HUTCHEON, 2000, p. 63).

Freud (1977) aponta várias técnicas de chistes, agrupadas em três categorias, apesar de alegar as complexidades envolvidas ao tentar encaixá-los em modelos, já que um mesmo material verbal pode ser empregado em múltiplos sentidos em uma sentença: chistes por condensação, por múltiplo uso e por duplo sentido. Segundo Freud, o que todos esses elementos possuem em comum é o fato de que todos dizem respeito a jogos de palavras ou trocadilhos, presentes com o propósito de caricatura, caracterização ou afronta. O peculiar fascínio da nossa sociedade pelos chistes se explica, segundo Freud, pelo prazer dele decorrente devido ao livre uso palavras e pensamentos e pelo ato de desvelamento pelo outro, o que requer, nas palavras do teórico, a colaboração entre as partes (FREUD, 1977) – o que ocorre a partir das técnicas empregadas e do alcance ou inteligência do receptor. Para citar um exemplo de chiste mencionado por Freud, tem-se a passagem em que o estadista ateniense Phocion foi aplaudido após ter feito um discurso. Então pergunta a seus amigos: "Qual

foi a besteira que eu falei agora?", significando que, se agradou aos estúpidos, não deve ter dito nada de tão interessante (FREUD, 1977, p. 76).

O risível como estratégia de enfrentamento às imposições sociais é marcante na narrativa batalheana. É essencialmente a partir de construções chistosas que Batalha transforma o que seria aparentemente uma história para mocinhas, reforçadoras dos padrões canônicos, em um instrumento de reflexão ex-cêntrica. Com o uso de fina ironia, a narradora de Batalha proporciona ao receptor textual ativo refletir, por exemplo, sobre a maledicência dos grupos sociais de mentalidade tacanha, como no caso das moradoras tijucanas em AVIEG. Batalha havia associado à Zélia, anteriormente, na obra, o termo "ornitorrinco" para se referir à sua maledicência, por se tratar de um mamífero venenoso, como já visto anteriormente neste estudo. O termo ressurge mais à frente na trama, agora designando a atitude de todo um grupo, expandido do particular para o universal: "Ipanema, ela logo descobriria, também tinha seus ornitorrincos" (BATALHA, 2016, p. 170). Percebe-se aqui o uso do chiste, recurso autoral fortemente presente em AVIEG, e que atende, de modo sutil, aos objetivos da escritora de instigar o leitor à reflexão.

A sutileza contida na brevidade dos chistes é evidenciada na passagem em que Batalha descreve uma das personagens das radionovelas que Eurídice assistia: "E via Maria Helena, tão jovem, tão solteira e tão grávida" (BATALHA, 2016, p. 36). O "tão grávida", aqui, pode sugerir ao leitor uma abreviação de "e que passava por todas as dificuldades que uma mulher em suas condições de jovem mãe solteira passava", ou dependendo do olhar do leitor, "e que vivia a felicidade de ser jovem e viver o prazer da maternidade".

A ironia na forma de chiste é também percebida em AVIEG, por exemplo, quando nascem os filhos de Eurídice, revelando a diferença das expectativas que recaem, socialmente, no que diz respeito aos gêneros:

Cecília veio ao mundo nove meses e dois dias depois das bodas. Era uma bebê risonha e gordinha, recebida com festa pela família: É linda! Afonso veio ao mundo no ano seguinte. Era um bebê risonho e gordinho, recebido com festa pela família, que repetia: É homem! (BATALHA, 2016, p. 11).

Também, ao traçar a genealogia de Álvaro, percebe-se o uso do chiste no termo "um respeitável senhor de casaca", denotando hábitos menos nobres de alguém que socialmente aparentava agir conforme os bons costumes:

Tirava seu sustento dos pequenos trabalhos na rua e dos favores que prestava a um respeitado senhor de casaca, que uma vez por semana o levava para um quarto de hotel na Lapa e pedia que caminhasse nu sobre suas costas, cantando 'O sole mio' (BATALHA, 2016, p. 18, grifo do autor).

Ao descrever o romance entre Álvaro e Rosa, a filha de Oluô Tetê, é por meio do chiste que Batalha indicia ao leitor que as intenções de Álvaro não eram as mesmas que as da moça, pois o rapaz apenas buscava o prazer sexual, enquanto ela se envolvia emocionalmente:

Álvaro precisou de três meses para conferir os atributos daqueles quadris, o que fez no quarto de pensão alugado por Rosa. O casal passava tardes inteiras trocando fluidos e juras de amor, com Rosa pedindo sussurros em italiano, e Álvaro pedindo desfiles de corpo nu. A moça se entregou por inteiro àquela paixão. Álvaro entregou seu pênis por inteiro àquela paixão (BATALHA, 2016, p. 21).

Em outra passagem, após a morte de Álvaro, a família, à beira da miséria, passa a se alimentar como podia, o que é assim descrito pela narradora:

Viúva e filhos não gostam de lembrar dos meses de penúria. Sabe-se que Carlos, de treze anos, passou a ser o homem da casa. E que o sumiço dos bicho-preguiça do Campo de Santana aconteceu na mesma época experimentava o gosto de carnes exóticas (BATALHA, 2016, p. 23).

Em análise aos excertos supracitados, o que sobressai em todos eles é a forma chistosa como desconstrói-se a masculinidade, trazendo nuances e contornos que escapam do socialmente aceito e esperado. Em suma, a narradora convida o leitor à reflexão ao tingir de ironia, sob a forma de chiste, o relato das expectativas socialmente instituídas sobre o que é ser homem e como os homens, de fato, agem.

Outras formas de ironia, além dos chistes, marcam o tecido narrativo batalheano, como, por exemplo, quando a empregada de Eurídice, Das Dores, é paradoxalmente presentificada pela narradora de Batalha a partir de sua invisibilidade na narrativa, em um espelhamento com "a vida invisível de Eurídice", como se observa seguinte na passagem:



A vida inclusive ficou ainda mais tranquila depois que os Gusmão Campelo adquiriram uma das maravilhas daquela e de tantas outras épocas: uma empregada doméstica (BATALHA, 2016, p. 37).

Mas esta não é a história de Maria Das Dores. Maria Das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar a louça ou fazer a cama. Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido (Ibid., 2016, p. 38).

Pode-se entrever no emprego da ironia a denúncia social da narradora. O termo "adquiriram" reifica a doméstica, e dizer que aquela não se trata da história de Maria das Dores leva o leitor a refletir que há vidas mais invisíveis do que a de Eurídice. Além disso, evidencia o recorte social realizado no relato da história de Eurídice: a história da invisibilidade de uma mulher branca, de classe média, em relação ao marido e aos filhos é narrada e a história da invisibilidade da mulher pobre e preta em relação à sociedade é ignorada.

A narradora também faz uso da ironia no modo como subverte os ditos populares, como nos trechos a seguir:

É que Álvaro, esse moço que se fez do nada, esse pau que nasceu direito, entortou-se pela vida e endireitou-se no casamento – continuava a ter certas tendências enviesadas. Álvaro gostava da rua, e dos tipos da Rua (BATALHA, 2016, p. 21).

Chico não fedia, não cheirava e não falava (Ibid., 2016, p. 131).

Ai que o coração de Zélia apertava de raiva. Apertava e não desapertava, porque não havia meios de ela descobrir onde estava o cabelo no ovo da vida da Guida. Mas ela sabia que tinha cabelo ali, isso ela sabia (Ibid., 2016, p. 132).

Puxaram-lhe o tapete com tudo o que havia por cima – dos sapatos italianos aos móveis de jacarandá (Ibid., 2016, p. 142).

Nota-se que a narradora também alude às questões relativas à despolarização homem/mulher quanto à ocupação espacial na narrativa, pois a rua é lugar de perdição e perigo, como já visto nesta pesquisa. Álvaro pagou com o preço da morte por cirrose por ter se envolvido, no espaço da rua, com Rosa, filha do babalaô Oluô Teté, enquanto a mulher estava em casa, de resguardo. Ao abandoná-la, o pai da moça lança o feitiço que destrói Álvaro.

Em discurso indireto livre interpolado com o discurso direto (em itálico, entre parênteses), percebe-se a ironia no jogo de palavras da narradora no trecho a seguir no uso do termo em francês para um salão de bairro periférico e com nome em português, além do resgate da História no nome do estabelecimento:

Numa sexta-feira, depois de bater a porta de casa para espairecer na rua (*Das Dores faz tudo errado, Das Dores é muito burra, Das Dores manchou a toalha, queimou a calça, quebrou o copo, perdeu meus brincos*), Eurídice viu-se caminhando ao *coiffeur* A Deslumbrante. Há duas semanas não fazia os cabelos, e uma boa esposa deve estar sempre bonita para seu marido, ou o marido poderá buscar na rua aquilo que não tem em casa (no caso, cabelos cacheados e unhas vermelhas, e tudo aquilo que está contido entre as extremidades dos referidos cabelos e das supracitadas unhas) (BATALHA, 2016, p. 39, grifo do autor).

No excerto, ao mesmo tempo que relata certa mobilidade espacial da protagonista fora de casa, a narradora denuncia os moldes patriarcais naturalizados, que reificam a mulher perante o marido. Simultaneamente, faz uso da ironia para indiciar que a protagonista ignora a opressão que ela mesma exerce sobre a doméstica Das Dores. Na passagem seguinte, a narradora utiliza a ironia, sugerindo ao leitor que as mulheres felizes eram as viúvas ou solteiras, desde que fossem financeiramente independentes, o que nos remete aos postulados de Woolf (1985), segundo os quais, é necessário que a mulher que queira produzir literatura deve ter uma renda mínima e casa própria:

Margarida era viúva e muito feliz, porque Deus lhe tomou o marido mas deixou-lhe a pensão, e que alívio que não foi o contrário. Celina não casou, mas teve uma boa herança. Também tinha um bom amigo, que via às quartas e sextas (BATALHA, 2016, p. 47).

Nota-se que, no trecho apresentado, o discurso da narradora onisciente se confunde com o da personagem na expressão "que alívio que não foi o contrário". A crítica aos costumes morais, que imprimiam grande valor simbólico à virgindade feminina, é percebida no trecho em que os pais de Guida e Eurídice chegam à seguinte conclusão sobre as filhas solteiras: "Ali estava uma filha, ali estava outra, nenhuma estava grávida, então vamos vender tomates" (BATALHA, 2016, p. 68). Observa-se que a mensagem contida na brevidade desse chiste indica ao leitor que

nada mais importava, desde que nenhuma das filhas engravidasse antes de se casarem e que a imagem pública da família estivesse preservada.

Ao narrar sobre os casamentos consanguíneos para a preservação dos bens na família de Marcos, namorado de Guida, a ironia da narradora é usada para sugerir que Marcos tinha sido fruto de uma das aventuras extraconjugais da mãe, o que opera como subversão dos moldes patriarcais por parte da narradora:

De vez em quando um ou outro Godoy ou Moraes se livrava da maldição da semelhança, o que devia ser agradecido a Deus e à mãe, que sentia um fogo imenso sob os babados da saia, aliviado ao longo dos séculos por dois padres, três médicos, um bandeirante perdido pelas serras do Rio e cinco mulatinhos. Era esse o caso de Marcos, que nasceu mais alto e mais louro do que deveria, aumentando a crença da família na evolução da espécie, e a da mãe no teatro brasileiro. Foi nas coxias do teatro João Caetano que ela conheceu um ator delgado, responsável por trazer alguma emoção aos seus anos tranquilos de balzaquiana fluminense (BATALHA, 2016, p. 88).

A História também se faz aqui presente ao ser mencionado o teatro. Em outra passagem, a narradora usa o chiste para tecer uma crítica ao colonialismo racial, ao relatar sobre o rapaz mulato que fazia as provas da faculdade de Medicina em nome de Marcos:

Marcos estava certo: o dinheiro comprou seu diploma. Ele financiou um colega meio mulato e meio pobre para assinar a folha de ponto das aulas de anatomia. [...] Esse meio mulato era muito capaz. Tão capaz que depois de se formar montou consultório e trabalhou nos melhores hospitais do Rio, deixando de ser ao longo da vida um meio mulato para se tornar um quase branco [...]. Marcos conseguiu o diploma, mas não houve pirlimpimpim capaz de lhe trazer sabedoria (BATALHA, 2016, p. 99).

O "meio mulato" ter se tornado "um quase branco" indicia a força que o estigma da cor exerce, conforme a dialogia colonizador/colonizado. Tornar-se um médico, ter uma ascensão socioeconômica, não condizia com a condição de alguém que tivesse na pele o indício de uma raça considerada inferior. Também, o termo "pirlimpimpim" ocorre como marca da intertextualidade com o **Sítio do Pica-Pau Amarelo**, de Monteiro Lobato, indiciando ainda a intertextualidade com a vida da autora, que, provavelmente, assistia ao programa, daí ter se apropriado do mesmo em seu vocabulário, usado aqui pela narradora de Batalha em substituição à palavra "mágica".

Trata-se, na verdade, de uma subversão do dito popular, em que se leria: "não houve mágica capaz de lhe trazer sabedoria".

Em outro trecho, a narradora usa a ironia para indiciar o leitor sobre a resignação de Eurídice, que, engolida pelos moldes em que foi criada, considerava uma vantagem o marido saber o que era um coador, coisa que Marcos desconhecia:

Eurídice ficou um pouco aliviada com as histórias da Guida. Era inevitável a comparação com Antenor, que ela sempre soube ser um bom marido. Pelo menos Antenor sabia o que era um coador. Coador era aquele troço que a tia Dalva e a mulher Eurídice usavam na hora de fazer o suco de laranja, para ele não morrer entalado pelos gominhos (BATALHA, 2016, p. 127).

Em discurso indireto livre, percebe-se que a voz da narradora é interpelada pela voz de Eurídice em "pelo menos Antenor sabia o que era um coador", e, em seguida, pela voz de Antenor em "aquele troço que a tia Dalva e a mulher Eurídice usavam na hora de fazer o suco de laranja". A ironia do "não morrer engasgado pelos gominhos" demonstra também a sua infantilidade, dependente dos cuidados das mulheres, como se sua vida estivesse em risco constante e ele precisasse delas para se proteger - o que, novamente, remete à figura da secretária que, simbolicamente, protege-o do público, do externo.

Ao relatar sobre o livreiro Jean Bouquier, o segmento seguinte traz o intertexto com a História, presente ao mencionar a moeda da época, e o chiste traz leveza à crítica sobre o homem, evitando usar o termo "avarento": "Jean Bouquier era um homem de muitos contos de réis, não só porque sabia vender, mas porque sabia não comprar" (BATALHA, 2016, p. 147).

A maledicência das vizinhas tijuicanas de Eurídice, alimentada pelas fofocas de Zélia, é criticamente apontada na ironia da narradora, nos trechos a seguir, nos quais a protagonista é considerada louca ao não agir conforme os hábitos considerados de bom costume pelas mulheres do bairro na época:

Prova de demência eram muitas. Eurídice deixou de respeitar as leis da moral e dos bons costumes, por continuar cumprimentando a Sílvia depois do desquite. Não quis participar do Conselho Tijucano contra o Comunismo, formado por d. Iaiá. Eurídice recusou o convite para tesoureira do comitê filantrópico do América Futebol Clube, empenhado em erradicar a miséria no mundo através da produção de sapatinhos de crochê para os pés descalços dos mulatinhos do Borel (BATALHA, 2016, p. 168).

Não foi atendendo ao mecanismo da mera causalidade que Batalha, ao tecer a genealogia de Zélia, lança mão do codinome de um animal icônico, o ornitorrinco. O leitor batalheano se vê forçado a recorrer a um fio condutor para não se perder no labirinto em que a personagem se recolhe, envolvida pela rede semântica de um animal tão exótico quanto surpreendente em suas atribuições. Já nas primeiras palavras, a atuação da personagem na história é acenada:

Zélia não se tornou um simulacro de ornitorrinco assim, de uma hora para outra – essas coisas de evolução demoram para acontecer. A transformação começou ainda na infância, quando o que era para ser dom se tornou pesar. Do pai ela herdou o gosto pela notícia, da mãe a vida restrita ao lar. Do mundo ganhou desgostos, do destino a falta de escolhas. Formou-se assim a essência da fofqueira (BATALHA, Martha, 2016, p. 16).

O leitor ativo recorre à chave do pensamento para garimpar o mais apropriado sentido na rede das acepções dicionarizadas e dos estudos que apontam características variadas do ornitorrinco, dentre elas o veneno, que segrega e provoca dores muito fortes. O veneno da maledicência de Zélia, que acarreta intensas dores morais a quem lhe é alvo, decodifica o codinome a ela atribuído.

No que diz respeito ao nome das personagens, alguns carregam um significado simbólico, também tingidos de ironia e que merecem reflexão, como no caso de Das Dores, por exemplo, imersa em sua vida tão difícil. Percebe-se, ainda, a intertextualidade presente no nome de Eurídice, homônima da mulher que desencadeia toda a tragédia no mito de Orfeu. Herói lendário vinculado ao mundo da música e da poesia, Orfeu se casa com Eurídice, a quem dedica profundo amor. Eurídice morre picada por uma serpente e, inconformado com a perda da esposa, o poeta desce às trevas do Hades para trazer de volta a amada. Tão grande prova de amor comove Plutão e Perséfone, que concordam em lhe devolver a esposa sob a condição de que ela o acompanharia, mas ele, sob nenhuma circunstância, deveria olhar para trás enquanto saíssem do Hades. Já quase alcançando a luz, porém, Orfeu é dominado pela incerteza e transgredir a ordem dos deuses, olhando para trás. Nesse momento, Eurídice desaparece nas trevas, torna-se invisível e ele a perde para sempre (BRANDÃO, 1988). Talvez, a maior ironia da obra seja o nome do livro escrito por Eurídice que sumiu, e não foi publicado: A história da invisibilidade é totalmente invisível, perdeu-se como se espera do próprio invisível, como a Eurídice na escuridão

do Hades, como a Eurídice no título da obra em estudo: **A vida invisível de Eurídice Gusmão**, e que é resgatada da invisibilidade pela narradora batalheana.

As citações apresentadas anteriormente nos permitem observar como a ironia é utilizada para desconstruir, entre vários outros aspectos, o discurso sobre mulheres e homens, ao incitar o leitor a refletir sobre o real sentido daquilo que se convencionou, por força de nossos costumes com base em moldes patriarcais, a ser a função ou o papel social de cada um. Ao mesmo tempo, leva a questionamentos sobre os valores que regem as relações sociais, como nas passagens envolvendo as moradoras da Tijuca e sua reação às conquistas e aos desafios enfrentados pelas protagonistas. A ironia ainda é empregada como instrumento de denúncia quanto às mazelas sociais, como no caso de Das Dores e outras prestadoras de serviço na trama. Em conjunção com o traçado genealógico das histórias das personagens, a (aparentemente) leve crítica proporcionada pelo não-dito da ironia, pode conduzir a reflexões muito mais amplas por parte do leitor. Oferecer-lhe uma narrativa não-linear e não-óbvia significa educar seu olhar no sentido de contribuir para a formação de um sujeito crítico, capaz de reflexionar sobre a realidade que o cerca e da qual faz parte.

Assim, considerando-se a proposta pós-modernista, que busca desconstruir as polaridades ao subverter a perspectiva hegemônica das grandes narrativas na representação da História, a forte marca da ironia em AVIEG surge como estratégia autoral de Batalha para promover essa subversão. Ao contar o passado a partir da intertextualidade paródica com o mesmo, a narradora opera um movimento de ressignificação do texto, cuja ressonância demandou o momento propício. Em outras palavras, era necessário que se passasse o tempo suficiente para que as leitoras e leitores se desenvolvessem um tanto a mais no quesito olhar ou "colaboração" como coautor textual, para que pudessem alcançar o não-dito nas entrelinhas da ironia narrativa. Podemos afirmar que apenas dessa forma é possível, assim como Eurídice, ver a estante além da estante, como quem conhece o que se passa por dentro, mas que sabe muito bem o que tem também lá fora. Ao tomar a escrita como algo inseparável do devir, e ao entender a mesma como a materialização do pensamento-estratégia por meio do enunciado, pode-se, enfim, pensar em vozes que se expressem para além das amarras institucionalizadas pelas polaridades impostas e vividas por tanto tempo.

## 5 CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como objetivo realizar um percurso teórico-crítico pela obra **A vida invisível de Eurídice Gusmão**, de Martha Batalha (2016), sob o olhar da crítica feminista literária atenta à multiplicidade narrativa, acolhida pela proposta da Literatura Brasileira contemporânea. Mais especificamente, buscou identificar as estratégias empregadas pela narradora de Batalha para ressignificar o passado contado a partir de sua contextualização no presente, desvelando as origens dos sistemas socioculturais que alicerçam as expectativas e julgamentos na construção da alteridade, ao mesmo tempo em que opera um movimento de ex-centralização de polaridades, em consonância com a proposta da poética do pós-modernismo de Hutcheon.

A análise realizada permitiu-nos verificar como o traçado da arquitetura genealógica das personagens foi empregado nesse sentido, já que, ao expor ao leitor os elementos que integram o construto das mesmas, delineando sua ocupação espaço-temporal na trama, promove-se a ruptura com binarismos que, historicamente, encerraram homens e mulheres em polos opostos. Foi também possível identificar o uso da ironia, de modo especial o chiste, presença marcante na narrativa batalheana como instrumento de subversão da história contada. Por meio desse recurso, foi possível perceber que uma trama, aparentemente despretensiosa, pode ser transformada em instrumento de reflexão crítica quanto aos papéis socialmente instituídos sob o enfoque dos moldes totalizantes. De um modo geral, este estudo indicou como a genealogia tingida de ironia, na perspectiva do narrador onisciente batalheano, foi aplicada como instrumento-chave no processo da despetrificação do olhar do leitor no sentido de lhe aguçar a percepção para uma leitura plural.

Para tal, foi primeiramente realizado, no capítulo 2 deste estudo, um percurso histórico-social, em que se reflexionou sobre a forma como a mulher foi representada na formação dos princípios ocidentais de moral e conduta, que definem os papéis sociais ainda hoje. Foi também possível desvelar as origens da representação binária que atribui o feminino ao interno, ao âmbito doméstico, e o masculino ao externo, ao público, já desde os discursos filosóficos. Percebemos como tal binarismo contribuiu para a legitimação do caráter natural de inferioridade atribuído à mulher nas diversas fases na história da humanidade, ao colocá-la na condição de ser incapaz de utilizar a palavra. Também, foi possível refletirmos sobre a relação entre poder e repressão

feminina, analisando como a moral católica, associada aos interesses de preservação do capital, fizeram uso de seu poder na instauração dos princípios de subserviência e restrições espaciais impostos à figura feminina.

Especificamente no que tange à mulher brasileira, a retrospectiva histórica pelo período colonial, imperial e republicano permitiu-nos acompanhar seu processo de construção identitária, levando-nos a refletir sobre como o patriarcalismo influenciou na definição dos papéis sociais de homens e mulheres. Acompanhamos os primeiros movimentos de saída da mulher para o contexto social e como, no século XX, os mecanismos do interesse privado naturalizaram a mulher como “rainha do lar”, e como isso influenciou na definição dos princípios que atribuem à mulher a domesticidade e ao homem o externo, o público. Também pudemos acompanhar as conquistas femininas em termos de direitos e oportunidades, além de leis protetivas ocorridas no século XX.

No capítulo 3, traçamos uma retrospectiva histórica da produção de autoria feminina no Brasil, seus movimentos e avanços, apesar da força limitadora do cânone que privilegia o masculino. Verificamos a importante contribuição dos movimentos feministas e dos Estudos Culturais no processo de resgate das vozes silenciadas ao longo da História. Identificamos que a crítica feminista no Brasil, oriunda de teorias aplicáveis em países ditos de primeiro mundo, não dá conta de atender às demandas específicas da realidade das mulheres brasileiras, advindas de um contexto fundado em moldes patriarcais, associado aos resíduos de uma sociedade escravocrata-senhorial, na qual as mulheres se situam lado a lado com outras minorias identitárias na luta pela representatividade a partir do direito à voz.

A partir da análise realizada no plano do enunciado no capítulo 4, foi possível verificar como a dinâmica da ex-centricidade, a partir do conceito pós-moderno de deslugar, desmantela o paradigma do cronotopos no sentido de subverter a linearidade do tempo histórico na ruptura do romance. Essa desconstrução perpassa toda a obra, imprimindo um caráter de deslocamento na recepção do código literário acionado na feitura da narrativa contemporânea. A transgressão do espaço-tempo possibilita uma narrativa na qual as personagens são plasmadas pela alquimia em que elementos extraídos do imaginário autoral congregam simbologias carregadas de signos plurais.



Assim, graças à mutabilidade do que se entende como sendo literário, em termos de transgressão a moldes e sistemas fixos, totalizantes, escritoras como Martha Batalha buscam seu lugar, fazendo-se valer de estratégias autorais que lhe permitem utilizar sua pena não apenas como um elemento de criação de uma narrativa ficcional, mas também como instrumento de reflexão.

A análise das relações das personagens com o espaço doméstico e externo, seu significado simbólico e a forma com que a narradora de Batalha delimita as formas de ocupação entre espaço doméstico pela mulher e público pelo homem, para depois desconstruir esses limites, indica ao leitor participativo os mecanismos de diluição daquilo que separa o de dentro e o de fora, a margem do centro.

O caráter de autorreflexividade, característico da poética do pós-modernismo, permeia os relatos das vidas das personagens, sendo enfatizado pela ironia da narradora, que, na focalização onisciente, tece o fio condutor da trama de modo que o leitor possa formular suas próprias conclusões a partir do não-dito. Assim, a ironia que perpassa AVIEG revela a intencionalidade autoral em uma narrativa que instiga o leitor a operar, no ato da leitura, a interação necessária à completude da mesma, de modo a se tornar um coenunciador, posto que "o acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos" (BAKHTIN, 2010, p. 311). Batalha, por meio da ironia, de modo especial o chiste, vale-se desses recursos autorais como estratégia de subversão de uma escrita hegemonicamente fálica, característica de sistemas que tendem a conceber os sujeitos enquanto unidades fixas, imutáveis, amalgamadas em polos opostos e excludentes.

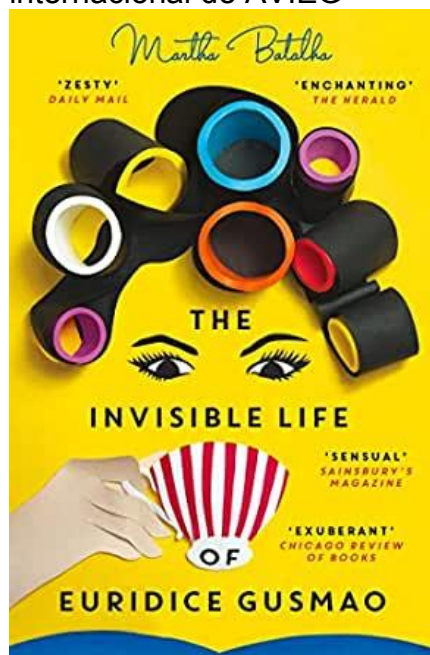
Ao empregar como foco narrativo a perspectiva do narrador onisciente, Batalha busca instigar o olhar do leitor, no sentido de "prepará-lo" para as reflexões que a trama propõe. Ao entendermos o tecido literário como um espaço vivo, composto por História, cultura, política e sociedade, em que sentidos múltiplos são estabelecidos a partir de vivências plurais impressas tanto na escrita quanto na leitura do texto, e partindo do princípio que não é possível se conceber um texto apolítico, isto é, isento de subjetividades e contextos, a inclusão de sujeitos, até então excluídos nesse universo, significa a ruptura com a parcialidade da versão da História até então contada. As estratégias autorais que optam pela subversão contida nas entrelinhas do humor e da ironia, como a presente pesquisa identificou em Batalha, aguçam, de forma muito mais intensa, os pensamentos, ao puxar o fio condutor para que o próprio

leitor trace suas ideias, interpretações e conclusões a partir do espelhamento das realidades nos mil pequenos detalhes contidos na trama. Essa perspectiva múltipla de leituras plurais, proposta por Batalha, permite-nos transitar, de modo contínuo, dinâmico, da margem para o centro e vice-versa. Com esse movimento, foi possível, neste estudo, identificar, na estratégia autoral batalheana, o convite à despetrificação do olhar, direcionando-o para além de concepções que tendem a conceber homens e mulheres como forças opostas e conflitantes.

Ao mencionar, na epígrafe, a citação de Woolf (1985) problematiza sobre o desconforto tanto de ser trancado do lado de fora, ou seja, estar sujeito aos perigos que o externo oferece, quanto do lado de dentro, em uma perspectiva limitante, castradora. Talvez esteja nessa afirmativa de Woolf a inspiração para entender-se o sujeito, homem ou mulher, como o ser entreaberto a que Bachelard se refere. A liberdade de estar dentro e/ou de fora permite ao sujeito viver em sua plenitude, sem estar encerrado em binarismos, invisível ao externo ou ao interno. O título da obra em análise, **A vida invisível de Eurídice Gusmão**, remete a esse apelo. Trata-se de abrir as portas da casa para que não apenas as Eurídictes saiam da invisibilidade ao lado de fora, mas que os Antenores, igualmente, tornem-se visíveis no âmbito doméstico.

Por fim, há um aspecto da obra a ser ressaltado, que diz respeito à sua interpretação gráfica. Comparando-se as capas das edições brasileira, francesa e estadunidense, nota-se uma diferença interpretativa quanto à imagem de Eurídice, como pode ser observado nas imagens a seguir (Figura 2 e Figura 3):

Figura 2 – Capa internacional de AVIEG



Fonte:  
<https://www.amazon.com.br/Invisible-Life-Euridice-Gusmao/dp/178607172X>  
 Acesso em: 11 mar. 2023.

Figura 3 – Capa brasileira de AVIEG



Fonte:  
[https://www.amazon.com.br/vida-invis%C3%ADvel-Eur%C3%ADdice-Gusm%C3%A3o/dp/8535927069/ref=asc\\_df\\_8535927069](https://www.amazon.com.br/vida-invis%C3%ADvel-Eur%C3%ADdice-Gusm%C3%A3o/dp/8535927069/ref=asc_df_8535927069). Acesso em: 11 mar. 2023.

Percebe-se que, na primeira versão, ou seja, a internacional, a protagonista é representada usando bobs coloridos, talvez remetendo aos projetos que povoam sua mente, que é a principal ideia da autora: a ousadia de Eurídice. Já a capa brasileira da obra traz a invisibilidade, a ideia da mulher tradicional e dona de casa. Na capa estrangeira, ela toma café ou chá, o que pode simbolizar ser mais ativa, enquanto na brasileira ela tem um babado bem comportado e aparenta inércia. Lá, ela tem rosto modelado e aparentemente maquiado; já na brasileira ela não tem face, logo, sem identidade. Enfim, nossa percepção sugere que a capa internacional captou melhor o âmago da obra em sua análise irônica e metafórica, enquanto a brasileira parece sugerir uma perspectiva literal, alheia às brechas interpretativas que a poética do pós-modernismo, presente no texto batalheano, propõe ao leitor.

Por fim, espera-se que esta pesquisa possa contribuir para a formação de um leitor crítico, que exercite sua capacidade de reflexionar sobre o passado contado e a extrair sentidos do passado ressignificado da ficção, de forma a fomentar a formação de mentalidades que favoreçam uma realidade mais igualitária e mais justa para homens e mulheres.

Sugere-se que outros estudos complementares a este sejam realizados, especialmente aqueles que possam contribuir com uma análise psicológica sobre os significados por detrás dos relatos genealógicos das personagens. Além disso, outra perspectiva de análise a ser sugerida diz respeito à construção diegética que atravessa as demais obras de Batalha, com foco no projeto autoral, além de estudos comparativos de AVIEG com outras obras, escritas por autoras e por autores.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos**: Borges e a Teoria da Literatura. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ARISTÓTELES. **Política**. I, 1260 a-b, p. 32-33. Disponível em: <http://nous.life/Biblioteca/Filosofia/Arist%C3%B3teles/A%20Pol%C3%ADtica%20-%20Arist%C3%B3teles.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2020.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. 439 p.

BARTHES, Roland. **Image Music Text**. Tradução de Richard Miller. Nova Iorque: Hill & Wang, 1977.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARROS, José D'Assunção. Paul Ricoeur e a narrativa histórica. **História, Imagem e Narrativas**, n. 12, abr. 2011. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br>. Acesso em: 22 jul. 2019.

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

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERQUÓ, Thirzá Amaral. Entre as heroínas e o silêncio: a condição feminina na Atenas Clássica. *In*: EDIPUCRS, EPHIS/PUCRS – 27 a 29.05.2014. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, p. 1984-2005. Suplemento Especial I.

BÍBLIA. Deuterônimo. Português. *In*: **BÍBLIA sagrada**. 2. ed. Revista e atualizada no Brasil. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, cap. 5, vers. 21.

BÍBLIA. Gênesis. Português. *In*: **BÍBLIA sagrada**. 2. ed. Revista e atualizada no Brasil. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, cap. 21, vers. 14.

BOSI, Eclea. A opinião e o estereótipo. **Revista Contexto**, São Paulo, n. 2. p. 98-99, mar. 1977.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli *et al.* 1. reimpressão. da 6. ed. 2005. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. 160 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1988. v. 1.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na literatura. **Cerrados** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. v. 19. p. 115-134, jan. 2005. Disponível em: [https://scholar.google.com/citations?view\\_op=list\\_works&hl=pt-BR&hl=pt-BR&user=Xfu2\\_ukAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?view_op=list_works&hl=pt-BR&hl=pt-BR&user=Xfu2_ukAAAAJ). Acesso em: 17 fev. 2023.

BRASIL. Congresso Nacional. **Lei Maria da Penha** (Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm). Acesso em: 22 nov. 2022.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Centro Cultural Secretaria de Comunicação Social **As messageiras**: primeiras escritoras do Brasil. Série Histórias não Contadas, v. 6. Brasília, set. 2018. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/.lixreira/as-messageiras-primeiras-escritoras-do-brasil>. Acesso em: 12 jul. 2019.

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e estudos culturais. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá, PR: EDUAM, 2009. p. 319-325.

CEVASCO, Maria Elisa. **Importing Feminist Criticism**. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/17517.pdf>. 2017. Acesso em: 3 mar. 2023.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COLLOT, Michel. Rumo a uma Geografia Literária. **Gragoatá**, v. 17, n. 33, 31 dez. 2012.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COSTA, Lucas Esperança da. **O que é que estamos a fazer aqui?: a relação com o lugar para os "Retornados"**. 2019. 267 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. Deslocamentos no vazio: o espaço na narrativa brasileira. **Revista Contexto**, Dossiê Literatura Contemporânea em Perspectiva, n. 9, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/contexto/article/view/6811>. Acesso em: 21 dez. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entrevista concedida à revista **CULT** em 5 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em: 11 fev. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. **Revista Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2021.1.40429>. Acesso em: 20 fev. 2023.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Guanabara, 1997. 178 p.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. Disponível em: [https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/11700/Dissertacao\\_lasmim\\_Leite.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/11700/Dissertacao_lasmim_Leite.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 3 dez. 2023.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 88 p.

ECO, Humberto. **Leitura do texto literário [Lector in Fabula]**. Tradução de M. Brito. Lisboa: Presença, 1979.

FANINI, Michele Asmas. Júlia Lopes de Almeida em "retrato e prosa": a propósito dos diálogos entre a imagem da escritora e sua produção literária. **Cadernos Pagu**, v. 41, p. 159-199, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332013000200012>. Acesso em: 30 mar. 2020.

FLORESTA, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. Tradução livre do original *Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft. São Paulo: Cortez, 1989a.

FLORESTA, Nísia. **Opúsculo humanitário**. São Paulo: Cortez, 1989b.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Vozes da misoginia medieval: Aristóteles disseminado em Santo Isidoro de Sevilha, Santo Anselmo e São Tomás de Aquino. *In*: LAMMY, M.; CUNHA, P.; HORTA, S.; LAUAND L. (org.). **Notandum**, São Paulo/Porto, Ano XII, n. 21, p. 23-29, set./dez. 2009. Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32287145/NOTANDUM21.pdf?> Acesso em: 26 jan. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GALBRAITH, John Kenneth. **A era da incerteza**. 4. ed. Tradução de F. R. Nickelsen Pellegrini. São Paulo: Livraria Pioneira, 1982.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The mad woman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination**. 2<sup>nd</sup>. ed. London: Yale University Press: 2000.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.



GOMES, Heloísa Toller. Trajetórias marginais do espaço simbólico: metafísica da presença, percursos contradiscursivos. *In*: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovina Maria Gerheim (org.). **Relações literárias interamericanas**: território e cultura. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.

GUIDE, Andre. **Journal (1889-1939)**. Paris: Gallimard, 1951. (Bibliothèque de la Pléiade, 54). Disponível em: <https://journals.openedition.org/genesis/514>. Acesso em: 25 nov. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003. 224 p.

HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. *In*: SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 123-222. 410 p.

HELLER, Ágnes. Sobre os papéis sociais: os pressupostos do papel social na estrutura da vida cotidiana. *In*: HELLER, Ágnes. **O cotidiano e a história**. 11. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. p. 125-157.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HILL, Amariles Guimarães. Construção do nome. *In*: HILL, Amariles Guimarães. **Possível classificação dos autos de Gil Vicente**. Rio de Janeiro: Editora da PUC, 1973. p. 9.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 424 p.

HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem**. Tradução de Waltensir Dutra. 21. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Lígia Chiappini Morais. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LOBO, Luiza. **Guia de escritoras da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006. 289 p.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. 240 p.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Silenciamento simbólico do feminino e construção de discursos identitários. *In*: OLIVEIRA, M. C. C.; LAGE, V. L. C. (org.). **Literatura, crítica, cultura I**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2008. p. 29-45.

MAUSS, Marcel. “**Ensaio sobre a dádiva**: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas” em *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MIGUEL, Luis Felipe. Representação política em 3D: elementos para uma teoria ampliada da representação política. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 18, n. 51, fev. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v18n51/15989>. Acesso em: 7 abr. 2020.

MILLET, Kate. **Política sexual**. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. New York: Doubleday & Company, 1974.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1997.

NUNES, Bianca. Autoras brasileiras que foram impedidas de escrever e criticadas por sua obra. **Submundo Literário**, 18 mar. 2021. Disponível em: <https://submundoliterario.wordpress.com/2021/03/18/autoras-brasileiras-impedidas-de-escrever-e-criticadas/>. Acesso em: 6 jul. 2011.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. 134 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A criação do texto literário**. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da História**. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.

PINSKY, Carla Bassanezi. A Era dos modelos rígidos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, J. M. (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 471-473.

PLATÃO. **O banquete**. Disponível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>. Acesso em: 11 dez. 2019. Publicado em 2003.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: no caminho de Swan. Tradução de Fernando Py. 2013, v. 1. Disponível em: <https://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

REZZUTTI, Paulo. **Recolhimentos de mulheres no Brasil colonial**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-7h6-iLQ9cM>. Publicado em: 12 mar. 2018. Acesso em: 8 jan. 2020.

RIBEIRO, Edilene Batista. A produção de obras de autoria feminina no período colonial brasileiro: implicações históricas, construção de identidades e contribuições literárias. *In*: I CONGRESO INTERNACIONAL DE COMUNICACIÓN Y GÉNERO, Sevilla, 5, 6 y 7 de marzo de 2012. Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará – UFC/Brasil. Disponível em: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/33220/Pages%20from%20LIBRO%20ACTAS%20I%20CONGRESO%20COMUNICACION%20Y%20G%20C%20N%20E-15.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 5 abr. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Feminismos Plurais). 112 p.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (Tomo 1). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROSEMBERG, Fúlvia. Mulheres educadas e a educação de mulheres. *In*: PINSKY, C. B; PEDRO, J. M. (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 333-359.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. Petrópolis: Vozes, 1976. Disponível em: <https://vdocuments.site/download/os-primordios-da-insercao-socio-cultural-da-mulher-brasileira>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Paródia & Pastiches: hipertextualidades narrativas. **REVELL** – Revista de Estudos Literários da UEMS, v. 3, n. 26, p. 155-171, 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8703578>. Acesso em: 3 mar. 2023.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A crítica feminista na mira da crítica. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 42, p. 103-125, jan./jun. 2002. UFRS. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/7462>. Acesso em: 23 fev. 2023.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O regime do contemporâneo: reflexões sobre a Literatura hoje. *In*: PORTO, A. P. T; PEREIRA, C. M; DEFILLIPO, J. G. (org.). **Leituras da Literatura Brasileira atual (1990-2018)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 12-22.

SCHWARTZMANN, Simon. A Igreja e o Estado Novo: o Estatuto da Família. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, v. 37, maio, 1980. Disponível em: <https://www.schwartzman.org.br/simon/estatuto.htm>. Acesso em: 4 maio, 2020.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. *In*: PINSKY, C. B.; PEDRO, J. M. (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 15-42.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**: from Chartist Brontë to Doris Lessing. London: Virago, 2009.

SOUZA, Duda Porto de; CARARO, Aryane. **Extraordinárias mulheres que revolucionaram o Brasil**. 1. ed. São Paulo: Segionte, 2017.

STEFFEN, Ana Cristina. A (não)presença da literatura de autoria feminina nos livros didáticos de Ensino Médio. **Revista Entrelaces**, v. 1, n. 11, p. 315-332, jan./mar. 2018.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **As mulheres e a História**: uma introdução teórico-metodológica. Dourados, MS: Editora da UFGD, 2012. 144 p.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Braziliense, 1999. (Coleção Tudo é História, v. 145).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, SP: Perspectiva, 1975.

WINCK, Otto Leopoldo. **Aventuras da Linguagem**: princípios da narratologia genettiana aplicados à obra de Jamil Sene. 2007. 188 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VERONA, Elisa Maria. **Da feminilidade oitocentista**. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2007.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006. 200 p.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242. Disponível em: <https://submundoliterario.wordpress.com/2021/03/18/autoras-brasileiras-impedidas-de-escrever-e-criticadas/>. Acesso em: 14 fev. 2019.