

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

LEILA WANDERLÉIA BONETTI FARIAS

A AUDÁCIA DESSA MULHER: ANA MARIA MACHADO E A  
SUBVERSÃO DO CÂNONE NA REESCRITA DE CAPITU

MARINGÁ — PR  
2007

LEILA WANDERLÉIA BONETTI FARIAS

A AUDÁCIA DESSA MULHER: ANA MARIA MACHADO E A  
SUBVERSÃO DO CÂNONE NA REESCRITA DE CAPITU

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Osana Zolin

MARINGÁ  
2007

LEILA WANDERLÉIA BONETTI FARIAS

A AUDÁCIA DESSA MULHER: ANA MARIA MACHADO E A  
SUBVERSÃO DO CÂNONE NA REESCRITA DE CAPITU

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 29/08/2007

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Osana Zolin (UEM)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mirian Hisae Yaegashi Zappone (UEM)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elódia Carvalho de Formiga Xavier (UFRJ)

## **DEDICO ESTE TRABALHO**

a você, Adriel, companheiro, incentivador e colaborador incansável. Só nós dois sabemos tudo o que foi preciso para chegar até aqui...

## AGRADECIMENTOS

- ✓ A Deus, Palavra Viva, origem do meu ser e fonte do meu intelecto. Sou grata ao Criador das palavras por me emprestar algumas delas, visto que “no princípio era o Verbo. E o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (S. João 1:1).
- ✓ Aos meus pais, pela existência bondosa e o apoio em profusão, recheado de palavras de amor e incentivo.
- ✓ A você, Adriel, pelo desprendimento e amor, pela compreensão, ajuda e... por estar sempre presente nos momentos mais difíceis da caminhada, portando a palavra certa no momento certo: “melhor é serem dois do que um... porque se um cair, o outro levanta o seu companheiro” (Eclesiastes 4: 9 e 10).
- ✓ À prof<sup>a</sup>. Lúcia, pela parceria e por acreditar no meu trabalho.
- ✓ À CAPES, pela bolsa de estudos tão oportuna.

“O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer: de modo que nada há novo debaixo do sol. **Há alguma coisa de que se possa dizer: Vê, isto é novo? Já foi nos séculos passados, que foram antes de nós**” (Eclesiastes 1:9 e 10).

“**Os livros continuam uns aos outros**, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente” (Ana Maria Machado).

“Tudo se pode meter nos livros omissos... É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; **assim podes também preencher as minhas**” (Machado de Assis).

## RESUMO

Essa dissertação investiga a construção das personagens femininas Bia, Capitu e Ana Lúcia, no romance *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado. No livro, a autora homenageia e questiona a obra de Machado de Assis, aproveitando-se de fios deixados soltos na trama do autor para construir um diálogo revelador com *Dom Casmurro*. Portanto, procuramos ler *A audácia dessa mulher* em contraponto com este romance. A partir dessa intertextualidade premeditada pela autora, buscamos compreender, de posse da teoria crítica feminista e de um panorama sobre a história das mulheres, como as duas obras, juntas, podem representar um microcosmo das transformações relacionadas ao gênero na sociedade brasileira dos séculos XIX e XX. É o que se vê na análise da forma como a mulher é representada em ambos os livros, no contraste entre a Capitu de Machado de Assis, silenciada, e a Capitu revisitada por Ana Maria Machado, personagem com poder de narrar a própria história, ou seja, de construir (ou reconstruir) a própria identidade.

O ato de a mulher escrever representa, na sociedade, o que reflete na literatura: a tentativa de tomada de voz. Nesse sentido, procuramos analisar como Ana Maria Machado promove a estratégia da reescrita do texto canônico original, problematizando a questão do patriarcalismo e do autoritarismo através das contradições do próprio discurso que busca legitimá-los, ou seja, atuando nas brechas deixadas pela ideologia representada pelo narrador de *Dom Casmurro* e subvertendo o texto original.

Dessa forma, concluímos que a obra de Ana Maria Machado foge das verdades prontas e acabadas, e opta pelo hibridismo, pois prima pela fusão de dois pólos *aparentemente* opostos: além de promover a resistência e a desconstrução do poder patriarcal através do revide de Capitu, a autora também constrói, através da jornalista Bia, a possibilidade de novas formas de lidar com a questão do gênero, que não estejam fixadas na oposição homem/mulher, isto é, que se abram para a multiplicidade e o desfazimento dos estereótipos veiculados pelas tecnologias de gênero, como o cinema, a TV e a própria literatura.

Palavras-chave: crítica feminista, gênero, reescrita, discurso, representação, identidade, Ana Maria Machado, Machado de Assis.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the construction of the female characters Bia, Capitu and Ana Lúcia, in the romance *A audácia dessa mulher*, by Ana Maria Machado. In the book, the author honors and questions the work of Machado de Assis making use of loose threads left revealing dialog with *Dom Casmurro*. Therefore, we intend to read *A audácia dessa mulher* in contrast with the romance *Dom Casmurro*. From this intertextuality, premeditated by Ana Maria Machado, we try to comprehend, under the light of the critical feminist theory and the trajectory of women through history, how the two transformations related to this gender in the Brazilian society of the nineteenth and twentieth centuries. This is what we see analyzing the way how the woman is painted in both books, in the contrast between the silenced Capitu of Machado de Assis, and Ana Maria Machado's revised Capitu, a character with the power to narrate her own story, which means to build (or rebuild) her own identity.

The action of a woman to write represents, in society, the same it does in literature: the attempt to get a voice. In this sense, we endeavour to examine how Ana Maria Machado promotes the re-writing of the original text of the canon, making a problem out of the matter of patriarchalism and totalitarianism through the contradictions of the same speech that tries to valid them, acting on the gaps left by the ideology represented by *Dom Casmurro's* narrator, swiveling the original text.

Hence, we conclude that Ana Maria Machado's work escapes from the finished and ready-made truths, and chooses the hybridism, preferring the fusion of two apparently opposite edges: besides promoting the resistance and fall of the patriarchal power through Capitu's revenge, the author also builds with Bia, a journalist, the possibility of new ways of dealing with the question of gender, not stranded on the opposition man/woman, that is, ways that open up to variate and destroy the stereotypes vinculated by the gender techonologies like movies, TV and even literature.

Key-words: feminist critical, genre, re-writing, discourse, representation, identity, Ana Maria Machado, Machado de Assis.



## SUMÁRIO

<b>1 PRA INÍCIO DE CONVERSA.....</b>	<b>10</b>
1.1 Um estímulo à reflexão sobre a história das mulheres.....	28
<b>2 UMA NOVA VISÃO DA HISTÓRIA ATRAVÉS DA AUDÁCIA DESSAS MULHERES .....</b>	<b>32</b>
2.1 A audácia dessas mulheres .....	32
2.2 Influências marxistas .....	39
2.3 Re-visão de conceitos .....	41
2.4 Desmistificação da “essência feminina”: o feminismo existencialista de Simone de Beauvoir .....	43
2.5 A voz pioneira de Virgínia Woolf: o despertar da crítica feminista.....	46
2.6 Kate Millet e a “política sexual”.....	49
2.7 A representação da mulher: os papéis engendrados pela sociedade e pela literatura. ....	51
2.8 Tendências contemporâneas .....	56
2.9 Uma questão de gênero .....	61
2.10 O feminismo no Brasil .....	69
2.11 Questionamentos, desafios e vitórias.....	778
2.12 Problemas na teoria? .....	82
<b>3 UM CONTRAPONTO ENTRE O CÂNONE E SUA SUBVERSÃO: A REESCRITA .....</b>	<b>91</b>
3.1 A reescrita como um potencial subversivo nas mãos da mulher.....	93
3.2 Autoritarismo e resistência: uma leitura em contraponto.....	95
3.3 Reescrita: contra-leitura e contra-discurso canônicos.....	101
3.4 Brechas no discurso dominante e a construção de identidades híbridas.....	110
<b>4 A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO CENÁRIO ATUAL .....</b>	<b>118</b>
4.1 A audaciosa Ana Maria Machado.....	120
4.2 A reescrita de Capitu pela audácia dessa escritora .....	128
4.3 A personagem feminina contemporânea.....	132
4.4 Bia — além da questão do gênero: a audácia de inventar o próprio modo de viver .....	136

4.5 A multiplicidade de vozes: o/a narrador/a, as personagens e a autora .....	155
4.6 Ana Lúcia: a “audácia” de se tornar sujeito da própria vida.....	163
4.7 Diversos olhares sobre Capitu .....	173
4.8 As diferentes faces de Capitu.....	175
4.9 O discurso crítico e as apropriações em torno de Dom Casmurro .....	185
4.10 Capitu: a audácia de reescrever a própria história .....	188
4.11 A produção contínua da diferença.....	205
4.12 Uma nova versão: a carta de Capitu .....	211
<b>5 (IN)CONCLUSÃO E DESDOBRAMENTOS .....</b>	<b>218</b>
<b>6 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>226</b>

## 1 PRA INÍCIO DE CONVERSA

O caminhar da história acarreta mudanças no modo de encarar e abordar o texto e a própria literatura. A crítica literária o atesta, até certo ponto. E quando dizemos "até certo ponto" referimo-nos a um conjunto de crenças e atitudes críticas que tem se perpetuado — ao menos tem insistido em fazê-lo — através da crítica tradicional ao longo dos tempos. Não afirmamos, com isso, que o simples movimento do ponteiro do relógio deva ser motivo para mudanças, mas há que se considerar o que se tem transformado, para uma reavaliação dos paradigmas e conceitos literários.

A influência das atividades humanas — e a literatura é uma delas — é parte constituinte da literatura e do sujeito que a produz. Portanto, fatores tais como trabalho, religião, modos de apreender e lidar com a vida, a sociedade, a natureza, a família — repositório dos costumes antigos e presentes, mantidos ou rechaçados — bem como a influência do contexto material imediato e resultado das interações e transformações ao longo do tempo, a exemplo das condições espaciais de existência, clima, limitações e possibilidades financeiras manifestam-se na literatura e no processo criativo.

Baseado nessas interações, a linha de crítica literária conhecida como Pós-Estruturalismo leva em conta, para a análise literária, o contexto histórico, social, político e discursivo, bem como os processos de interpelação e constituição do sujeito por meio da língua, discurso, gênero; além de apresentar uma visão diferenciada da literatura, esta como participante e integrante de assuntos bem familiares à esfera terrestre.

Tal posicionamento pós-estruturalista empenha-se em perpetrar, investigar e desvendar, no binômio literatura/história, as relações humanas e suas constituintes como representadas no mundo ficcional, revelando ideologias e discursos com o intuito de intervir na maneira de abordar e apreender a literatura e, por conseguinte, contribuir para modificar a sociedade presente através da renovação da mentalidade da mesma.

Conseqüentemente, neste enfoque, literatura e instituição literária não pairam acima da realidade; mas, ao mesmo tempo, constituem-na e constituem-se dela. Representam o real por dentro, fazendo parte dele mesmo, afetando-o e sendo por ele afetadas.

Loomba (1998) manifesta-se sobre essa mediação entre o real e o imaginário, argumentando que os textos literários são complexas junções de linguagens e sinais, bem como a confluência de uma intrincada rede que se constitui da articulação entre o indivíduo, os contextos sociais e a função da linguagem.

Sendo assim, os textos constituem-se como um lugar extremamente profícuo para interações ideológicas. Estão impregnados dessas interações e, conseqüentemente, não são isentos. Isso equivale a dizer que eles circulam na sociedade não somente pelo seu mérito intrínseco, mas porque são parte de outras instituições, tais como o mercado ou o sistema educacional.

Uma obra literária não surge sem influências, da total neutralidade, a partir do vazio. Toda criação literária ocorre num determinado contexto e, na maior parte das vezes, recai no ajuste ou contraposição ao estado de coisas vigente, seja no que diz respeito às relações de gênero, às normas sociais, etc. Também há que se considerar que, quando um autor escreve, está imbuído de toda uma cultura literária que o antecede, e com a qual irá dialogar, de uma forma ou outra, seja tentando ignorar essa tradição, seja acrescentando e concordando com a ideologia subjacente ao texto, seja opondo-se e rompendo com tal sistema de pensamento. Procuramos entender como se dá essa interação através da análise da obra *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, em contraponto com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, verificando como o momento histórico e as mudanças sociais influenciaram e foram influenciados pelo poder da palavra.

No entanto, ainda que mudanças e exemplos atestem a existência de tais interações, boa parte da literatura tem representado a si mesma como "natural", toda abrangente e eterna, e assim também o discurso crítico. Ambos têm querido que seus conceitos estejam à parte das variações culturais e temporais próprias das atividades que se realizam debaixo do Sol, e requerem o status de acontecimento intocável, retirado, distante dos mortais. A crítica tradicional personifica tal argumento com conceitos e métodos analíticos fixos, imutáveis, válidos para todas as ocasiões, épocas e formações sociais, "universais".

Sobre essa qualificação dos textos literários a partir de características pré-determinadas, consideradas comuns a todas as grandes obras, Loomba (1998) comenta que a crítica tradicional vem resistindo à idéia de que literatura — ou pelo menos boa literatura — tenha implicações políticas.

Essa forma de abordagem dos textos minimiza o impacto que o contexto sócio-econômico e cultural exerce sobre a criação artística e literária. Dessa forma, ortodoxos dos estudos literários ainda tendem a tratar análises que lidam com a cultura, como os estudos pós-coloniais ou os de gênero, como tópicos de “interesses especiais” que não alteram significativamente os estudos e pesquisas no restante da disciplina “Literatura”.

A tradição, questionada em suas bases, tem se manifestado, com o fim de preservar a própria validade, posicionando-se tanto na defensiva quanto no ataque aos novos métodos. No que diz respeito à crítica literária pós-colonial, por exemplo, Said menciona, no seu livro *Cultura e imperialismo*, este hábito da crítica ortodoxa, que apresenta "uma noção muito forte, ainda que imprecisa, de que as obras literárias são autônomas, ao passo que a própria literatura faz referências constantes a si mesma como partícipe, de alguma forma, da expansão européia no ultramar" (1995, p. 45).

Todavia, esse tradicionalismo não resiste a uma breve pesquisa nos resultados obtidos pelos Estudos Culturais, a exemplo da crítica feminista ou do pós-colonialismo. Esses resultados revelam que tais práticas têm, efetivamente, achado respaldo nos textos e produzido novos enfoques e posicionamentos frente a eles, que se refletem na crítica literária e na sociedade.

As correntes de análise literária de orientação pós-estrutural têm se voltado para a cultura como inseparável da produção literária, definindo-a como um *efeito*, um conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que, de uma forma ou de outra, prescrevem ou limitam a conduta humana. Segundo Reis, “a cultura implica ou requer mecanismos de cerceamento social” (Reis, 1992, p. 66).

O Pós-Estruturalismo encara a literatura como apenas um discurso<sup>1</sup> entre tantos outros discursos, e o que seria sua “condição especial” resume-se na *diferença* de sua linguagem. Afirma que “não há realmente nada fora da linguagem, fora da textualidade, fora da representação — tudo se torna, num certo sentido, literatura” (Ahmad, 2002, p. 67), visto que a linguagem, modo pelo qual apreendemos e organizamos a realidade, é simbólica; ou seja, é um jogo de

---

<sup>1</sup> Foucault (1979) define o termo *discurso* como o sistema de afirmações pelas quais se conhece a realidade, um apanhado de significados e práticas que rege a existência e as interações sociais e organiza as relações entre sujeito e objeto.

diferenças e representações, e não de relações inequívocas entre signos e seus referenciais, que seriam seus correspondentes no mundo “real”.

O discurso da tradição, ancorado no construto ideológico responsável pela imagem da literatura como um domínio *especial* (linguagem especial, tipo particular de conhecimento, que se orienta somente nas suas próprias práticas e regras de composição passadas) é agora encarado pelo ângulo dos pós-estruturalistas e praticantes dos Estudos Culturais como tão somente uma forma de discurso, ideologicamente direcionado para criar um campo de atuação restrito à “crítica literária”, que se enclausurou e se fechou às contribuições trazidas por uma grande variedade de posições teóricas “extra-literárias”, como a Linguística, a Filosofia ou a Psicanálise. Dessa forma, o/a crítico/a tornava-se o único responsável por atribuir sentido, interpretar o “real” significado contido no texto.

Portanto, a imagem da literatura foi construída como um elemento de refinamento e elevação, como o melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento, com o poder de neutralizar a banalização trazida por uma vida moderna, capitalista, competitiva, embrutecedora.

Enquanto privilegia algumas produções em detrimento de outras e nega destaque a aspectos críticos relativos à esfera social ou particular, “descuidadamente” desconsiderados, a crítica tradicional, passando por alto os processos coercivos que também se fazem presentes na literatura, manifesta uma pretensa imparcialidade quanto às escolhas que faz — o conceito de que as obras, por si só, ocupam o lugar de destaque que, no entanto, lhes foi dado e confirmado.

Assim, a leitura dos clássicos imortalizados pela crítica possibilitaria não só o acompanhamento do melhor do pensamento e do saber de uma sociedade, como traria também o reflexo do sujeito que lê, no sentido de que este possa encontrar-se, e a seu povo, sua sociedade, suas tradições, sob as melhores luzes.

Nesse sentido, a cultura promove a formação de identidade, com códigos rigorosos de conduta intelectual e moral, contrários ao multiculturalismo e ao hibridismo, e funciona como um tipo de teatro no qual se empenham várias causas políticas e ideológicas. Nesse processo, o tempo faz com que essa cultura seja associada à nação; criando um efeito que indica que determinadas características “nos” diferenciam “deles”.

Por conseguinte, longe de ser um plácido reino de refinamento apolíneo, a cultura institui-se como campo de batalha, a exemplo dos/as estudantes

americanos/as ou franceses/as que, ensinados a ler *seus* clássicos nacionais antes de lerem os outros, deseja-se que idolatrem e pertençam de maneira fiel às suas nações e tradições, denegrindo e combatendo as restantes (Said, 1995).

Dessa forma, notamos a existência de aspectos interativos e complexos que abrangem a literatura e a relacionam aos sistemas políticos, econômicos, sociais e culturais. Said traz essas questões para a análise literária e elucida a questão quando diz que:

Os textos são proteiformes: estão ligados a circunstâncias e políticas grandes e pequenas, e estas requerem atenção e crítica ... [para] revelar as conexões entre textos e sociedades. Ler e escrever textos nunca são atividades neutras: acompanham-nas interesses, poderes, paixões, prazeres, seja qual for a obra estética ou de entretenimento. Mídia, economia política, instituições de massa — em suma, as marcas do poder temporal e a influência do Estado — fazem parte do que chamamos de literatura. E assim como é verdade que não podemos ler textos literários de homens sem ler também textos literários de mulheres — tanto se transformou o feitiço da literatura —, também não podemos abordar a literatura das periferias sem atentar também para a literatura dos centros metropolitanos.

Em vez da análise parcial oferecida pelas várias escolas nacionais ou sistematicamente teóricas, venho propondo as linhas *contrapontuais* de uma *análise global*, na qual os textos e as instituições mundanas são abordados em seu funcionamento conjunto (1995, p. 390 — itálico acrescentado).

Essa análise global proposta por Said e por nós adotada no presente trabalho não se prende apenas a um aspecto dos textos, seja ele formal, social ou cultural, mas abrange o resultado da *junção* de vários aspectos, todos funcionando concomitantemente. Nesta posição, aquele que investiga o texto procura esforçar-se por atingir múltiplos enfoques da mesma questão, do ponto de vista de diferentes formações discursivas.

Embora tais conexões e evidências ressaltadas por Said façam parte dos efeitos produzidos pelo escrito, bem como de seu processo de formação, nossos olhares foram delas desviados durante muito tempo. Os processos políticos e ideológicos que condicionaram os textos e orientaram as práticas de leitura referentes a eles procuraram abafar o potencial de resistência neles inscrito. Esse potencial crítico foi encoberto por análises tradicionais que aclamavam uma espécie de objetividade e neutralidade que, amparadas numa necessidade de cientificidade positivista produzida discursivamente, atendia aos interesses de uma classe dominante, cuja procura era — e continua sendo — apagar os vestígios do poder autoritário por ela exercido.

Assumindo o controle do discurso, tal tradição literária colabora no sentido de “ocidentalizar” o mundo, ou seja, levar a influência do Ocidente para os demais, o que se coloca como sendo um dever. Essa “missão civilizadora” se constitui como aparato ideológico que assegura o funcionamento de uma estrutura de representações da realidade que se mascara, mas pode não corresponder, de fato, ao real empírico. Esse processo é conhecido como *outremização*<sup>2</sup>.

Portanto, a questão da crítica literária não se restringe ao que o texto significa, mas no que a *crítica dominante* o *faz significar*. Os olhares voltados para ele podem colocá-lo numa posição autoritária, de modo a garantir a continuação do poder vigente ou, por outro lado, encontrar aspectos de luta pela igualdade, ressaltando estes ou aqueles aspectos autorizados pela produção concreta.

Dessa maneira, a tradição tem se apoderado do controle do saber e de suas formas de reprodução, o que assegura a manipulação, a continuidade de tal processo e a detenção de um poder que o *outro* supostamente não possui. Viswanathan (apud Loomba, 1998) aborda tal maquinaria, salientando que determinadas funções humanísticas que foram tradicionalmente associadas com literatura, como a moldagem de caráter por meio de certos valores, o aprimoramento do senso estético ou as disciplinas de teor ético são tidos como fundamentais para o processo de controle sócio-político pelos guardiões da mesma tradição.

Assim, certas culturas — primordialmente a europeia — são privilegiadas pelos estudos literários como detentoras de valores superiores, e posicionadas como medida padrão dos valores humanos, encobrindo objetivos como a exploração material, econômica e social, tornando-se um método eficaz para exercer controle político e ideológico sobre outros povos considerados como inferiores, diferentes.

No intento de apossar-se do direito de falar em nome de todos, o centro ocidental trata a língua dos outros povos como sendo bastante restrita. Assim, a língua do branco seria sempre superior à do negro; as formas de expressão da mulher estariam sempre aquém das do homem. Tal apregoação do dominador tenciona reduzir o *outro*, mais uma vez, à inferioridade.

---

2 Conforme Bonnici (2005a), *outremização* é um termo derivado do conceito de Outro/outro da filosofia existencialista de Sartre, da formação do sujeito de Freud e de Lacan. Consiste no processo pelo qual o Outro, de posse do discurso dominante, fabrica o *outro*, aquele cuja referência se encontra fora do ambiente daquele que fala, o excluído que passa a existir pelo poder do discurso. Ambos encontram numa posição diametralmente oposta: o Outro (que desempenha o papel de sujeito) é aquele que produz o discurso que imprime determinadas características ao excluído, o outro (o qual é submetido, portanto, ao papel de objeto).



Bonnici (2005a) explica que o conceito de civilização foi apropriado pelo europeu exclusivamente para si. A Europa tornou-se o centro e tudo o que se localizava fora desse conceito metafísico foi rotulado de periferia ou margem.

Sem ter consolidado e validado seu próprio meio de expressão — língua — um povo, uma classe, um gênero, seja ele a mulher em relação ao homem, o pobre em relação ao rico, o negro em relação ao branco, não teria como armazenar uma série de conhecimentos que vão resultar numa cultura, num acúmulo do saber. Isso leva à conclusão de que aquele povo ou classe não tem riqueza intelectual, não tem literatura, tampouco possui manifestações artísticas.

Ora, tais atributos fazem parte da comunidade humana, e são próprios das sociedades. Portanto, a conclusão a que somos persuadidos, por parte do dominador, a chegar, é a de que, na verdade, os/as *outros/as* — excluídos da categoria dominante, que os vê em oposição a si mesma, seja a relação homem/mulher, branco/negro, etc — não passam de um ajuntamento de gente, são incivilizados. Logicamente, o status de civilização fica, por conseguinte, conferido ao centro, detentor de uma característica por ele mesmo convencionada como desejável, a pretensa “civilidade”.

Isso nos leva a notar que, como discurso, ou seja, como representação da realidade, a ideologia dominante impõe sua “verdade” no campo das práticas cotidianas, e procura confirmar seus valores, sua religião, seus pressupostos, preconceitos, seus conceitos de justiça, razão, e outros, como inquestionáveis, absolutos e universais.

Como constituem a ideologia dominante no meio da crítica, os/as ortodoxos/as dos estudos literários têm imposto cerceamentos de uma posição profundamente reacionária. Um exemplo é “a tentativa de reinstaurar dez, vinte ou trinta livros ocidentais essenciais, sem os quais faltaria educação a um ocidental” (Said, 1995, p. 94).

A reunião de tais obras enaltecidas forma o *cânone* literário, o qual, de acordo com Reis (1992), foi construído como um perene e modelar conjunto de obras, constituído pelos clássicos, as obras-primas — um patrimônio da humanidade — que, no entanto, foi orientado por uma parcela bastante restrita desta humanidade, ou seja, a classe dominante. Tal patrimônio deveria ser preservado para as futuras gerações, o que pressupõe que seu valor é inquestionável, seriam textos “acima de qualquer suspeita”.

Por meio de tais expedientes tem se estabelecido o cânone, que apresenta os/as mestres/as, aponta e prescreve modelos de escrita, veiculados e julgados como universais e imutáveis. Essa tentativa da tradição de impor paradigmas, sobre a qual nos advertiu Said (1995), tem se consolidado ao longo do tempo, por meio de práticas críticas voltadas insistentemente para as mesmas obras. Essas foram, portanto, consagradas; privilegiadas que foram pela visibilidade que lhes foi conferida.

A formação do cânone literário reflete tal intenção — o uso dos meios de representação da realidade disponíveis no meio literário para fins de dominação ideológica, como encobrir contradições das classes dominantes ou legitimar a perpetuação destas no poder.

Entretanto, o cânone não se constitui somente de textos, mas de modos de encarar a literatura e a própria literariedade. Na visão de Ashcroft, ele é “a set of reading practices (the enactment of innumerable individual and community assumptions, for example about genre, about literature, and even about writing)”<sup>3</sup>.

Tal esquema é possibilitado porque a linguagem, meio pelo qual são produzidos tais discursos, é simbólica, não “substitui” a realidade, como se pretende, não possibilita uma relação biunívoca entre o objeto designado e o signo que se refere a ele. Do contrário, é reducionista. Quando se diz “mulher”, tal palavra reúne em si enormes diferenças. Portanto, a linguagem não só metaforiza o real como o falseia. Mas também o organiza, de maneira que consideraremos como “real” o que as possibilidades da linguagem — e a cultura da qual ela faz parte — articulam como tal.

A língua — um dos meios pelo qual se institui o discurso — funciona através de um sistema de conceitos e formas, ou seja, é um sistema de signos convencionais que organiza o mundo. Ela não fornece nomes para pensamentos preexistentes, mas, para construí-los e organizá-los, gera suas próprias categorias.

De acordo com Sapir (1980), o código lingüístico é muito mais que uma nomenclatura: é uma teoria do mundo. Línguas diferentes dividem o mundo diferentemente. Por conseguinte, a língua se constitui numa manifestação concreta da ideologia — as categorias nas quais os/as falantes são condicionados/as a

---

<sup>3</sup> “um lugar de práticas de leitura — a representação de inumeráveis pressupostos individuais e comunitários, por exemplo, sobre gênero, sobre literatura, e até mesmo sobre escrita (Ashcroft, 1991, p. 189 — tradução nossa).

pensar. Contudo, se constitui também no espaço de seu questionamento ou desfazimento (Culler, 1999).

Por isso é importante, para os/as escritores/as que se dedicam a reescrever textos canônicos, apropriar-se da língua do/a escritor/a clássico/a que procuram subverter, para reorganizar e reconstruir a representação no próprio terreno do Outro/a, o que significa utilizar as ferramentas deste para inverter o discurso da dominação, sem, contudo, com ele aquiescer.

Como notamos, as camadas dirigentes têm se utilizado de estratégias no jogo social, especialmente por meio da construção de representações para manipular os indivíduos e assegurar sua perpetuação no poder. Estas usam de diversas formas discursivas a que têm acesso, por meio do poder, e as transformam em ideologia para manter o controle que exercem sobre as demais camadas.

Esse é o caráter simbólico e representativo da linguagem, enfatizado pelo filósofo Derrida, quando afirma que não há um centro de onde possamos retirar as significações, isto é, uma entidade metafísica que se posicione de fora do jogo da linguagem e, ao mesmo tempo, lhe atribua significado, sem que seja determinado por este significado: “na ausência de centro ou de origem, tudo se torna *discurso* — isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças” (2002, p. 232 — itálico acrescentado). Isso equivale a dizer que o discurso se constitui tão-somente numa *representação* da realidade e, como tal, atende aos desejos daqueles que o formularam.

A função da ideologia dirigente é mascarar o construto cultural que orienta as escolhas e que excluem a diversidade, “naturalizar” a realidade social, fazer com que ela pareça tão inocente e imutável quanto a própria natureza. A ideologia procura transformar a cultura em Natureza. “É uma espécie de mitologia contemporânea, uma esfera que se purgou da ambigüidade e da possibilidade alternativa” (Eagleton, 2001, p. 187). No entanto, a própria teoria que pratica essas interdições não passa de convenção, isto é, de um conjunto instituído de reflexão e *escrita*, embora deseje firmar-se como natural, ou seja, como isenta das características discursivas.

A linguagem encerra um poder de dominação, especialmente na sua forma escrita. Roberto Reis (1992) comenta que esta sempre foi uma forma de poder. O escriba e o sacerdote eram poderosos, da mesma forma que, atualmente, o

monopólio da informação através dos meios de comunicação de massa desempenha um papel fundamental no que tange à dominação social. Dessa maneira, verificamos que a base da dominação é também discursiva, e pode ser, como tal, questionada.

Essa prática de manipulação, contudo, acaba por confirmar as dúvidas que Derrida (2002) lançara sobre noções clássicas de *verdade*, *realidade*, *significado* e *conhecimento*, firmadas numa teoria ingenuamente representativa da linguagem. Se, como ele afirma em *A escritura e a diferença*, o significado é resultado flutuante das palavras, sempre instável, como pode haver qualquer verdade ou significação determinada? A realidade, construída e não refletida pelo nosso discurso, não pode ser apreendida, senão, em seu lugar, o próprio discurso. Daí que a pretensão a um conhecimento transcendental “dos fatos”, isento de juízos de valor, é uma meta inalcançável. Sobre essa questão, Roberto Reis afirma o seguinte:

O fato não preexiste à sua dimensão textual, de linguagem, de discurso; não temos acesso ao mundo “real” a não ser a partir das *representações construídas sobre o mundo*, as quais, por sua vez, são *versões* sobre os eventos. Todo documento é uma *versão*, uma *interpretação* do que “realmente ocorreu”, da história “verdadeira”, esta inapreensível em termos de origem ... *É dentro destes parâmetros que devemos indagar o conceito de “cânone”* (1992, p. 70 — itálico acrescentado).

Portanto, apreendemos que a formação do cânone, distante de ser isenta, é a constituição de *um modo* de ver a literatura, dentre outros possíveis. As orientações que nortearam as escolhas atenderam aos desejos e conceitos daqueles que se colocaram numa posição de poder, que os incumbisse de atribuir significados e hierarquizar os textos.

Tal contestação coloca em xeque a própria alegação dos detentores do poder, que se revestem do direito de julgar e fazer valer seus juízos relativos à qualidade das obras, de que os valores que norteiam as posições tradicionais são atemporais e puramente estéticos. Essa pretensa imparcialidade é também refutada por Bonnici: “não foi apenas o fator estético o responsável exclusivo da inclusão no cânone de certos textos, mas sim um conjunto de razões políticas apropriadas para sustentar uma determinada ideologia historicamente datada” (2005b, p. 19). Sendo essa sua constituição, o que se pretende, ao questionar os métodos de formação do

cânone, é solapar as formas e os mecanismos de poder subjacentes a esta formação.

A formação do cânone literário baseou-se em certas obras que, em períodos históricos específicos, cultuavam propósitos culturais condizentes com interesses particulares da classe dominante. Conforme exemplifica Bonnici (2005b), os romances de José de Alencar foram incorporados ao cânone literário brasileiro porque necessitava-se de uma manifestação de orgulho, amor e defesa da Pátria em função dos períodos pós-independência e pós-república, no qual a criação de arquétipos de uma terra edênica e de unificação nacional serviam aos propósitos da elite. Por outro lado, nesta mesma sociedade alicerçada sobre idéias patriarcais, os textos de escritoras brasileiras do século XIX e XX foram relegados ao esquecimento, suprimidos.

Dessa maneira, o próprio ato de eleger alguns textos em detrimento de outros denuncia a si mesmo e atesta a relação de poder que subjaz às escolhas “imparciais”, que se dizem desprovidas de marcas ideológicas mas que, no entanto, são guiadas pelas mãos da elite, qual seja: masculina, branca e ocidental.

Ao invés da pretensa imparcialidade e abrangência, as experiências revelam que foi a ideologia desta elite detentora do poder — que encabeça, por conseguinte, a crítica literária — que tomou para si a prerrogativa e o “direito” de falar em nome da humanidade, considerando esta como uma categoria homogênea em todos os sentidos: gênero, raça, língua, cultura, etc.

Assim, nota-se que o Outro (o dominador) constitui-se em função do *outro* (aquele que é dominado), em qualquer espécie de relação de inferiorização, isto é, de *outremização*. Institui-se um centro a partir do qual são julgados todos os outros indivíduos e práticas, desde as mais simples até as mais complexas.

Apesar dos esforços por apagá-las, as posições contrárias à ideologia dominante permaneceram presentes nos textos, aguardando por práticas de leitura que pudessem trazê-las à tona, “ressuscitá-las” através do que Said (1995) chama de *leitura contrapontual*, sobre a qual nos deteremos mais adiante. Essa leitura é abarcante dos textos, contextos, intertextualidades, confrontos ideológicos e históricos. Uma prática tal é denominada por Perrone-Moisés, no seu livro *Altas literaturas* (1998), de *leitura sincrônica*, a qual se volta para a obra munida dos instrumentos analíticos do presente, e das interações simultâneas entre texto e contexto e suas implicações passadas, revisitadas através do ponto de vista atual.

A título de exemplo, consideremos *A tempestade*, de Shakespeare, talvez o texto mais repleto de releituras e significações, muitas discordantes. Tem sido amplamente utilizado como amostra de leituras pós-coloniais de textos canônicos. Entretanto, foi utilizado durante muito tempo como argumento para a manutenção da ordem vigente. Os discursos produzidos colocaram a obra numa ou noutra posição, seu sentido foi produzido — como o de toda a escrita — historicamente.

A narrativa se reporta à história de Próspero, que sofre um golpe por parte do irmão Antônio e tem seu ducado de Milão usurpado. É então exilado pelo irmão. Na viagem de navio sofrem um naufrágio, e se refugiam numa ilha. Esta é tomada pelo poder mágico de Próspero, que a tudo controla. Ele escraviza Calibã, nativo da ilha, e o acusa injustamente de tentar violentar sua filha, Miranda. Ensina ao nativo sua língua, e este só tem como recurso o fato de poder xingá-lo na língua do Outro — dominador — o inglês.

Próspero constrói-se como salvador e mestre para Ariel, espírito a quem libertara do domínio de Sícórax, antiga dona da ilha e feiticeira, mãe de Calibã — era este, portanto, herdeiro legítimo da ilha. Isso se Próspero não tivesse se tornado seu dono e senhor implacável. Ele também se reafirma como pai e educador para Miranda, e ainda disciplinador dos naufragados aristocratas e carrasco dos plebeus rebeldes que ali aportaram. Apossando-se do poder, Próspero reproduz os acontecimentos e reafirma a todo instante a inferioridade dos súditos. Mesmo em meio a seus compatriotas ele impõe divisão — os aristocratas que o usurparam são reformados e recolocados na sociedade, enquanto os plebeus são ridicularizados, jogados aos cães e punidos.

Miranda é construída dentro de uma imagem estereotipada, como a fêmea maleável, virgem. Ela não possui autonomia. Na fábula, sua memória é constituída e filtrada pela memória do pai, o dono de sua percepção, de sua consciência, ditador das maneiras através das quais ela deveria se relacionar com o mundo. Calibã é o macho rebelde, irreparável, de constituição vil. Porém, isso é visto com naturalidade em tal momento histórico, e recebido pela crítica como algo comum, afinal, assim afiguravam-se as relações no mundo real. Tal situação representava, segundo o contexto e os conceitos da época, um pai zeloso que estava apenas protegendo a filha de um homem-animal, movido a instintos primitivos.

Numa demonstração clara de hierarquia e afirmação de domínio que se constrói numa oposição binária entre dominador/dominado, homem/mulher, Próspero

proíbe a união sexual entre Fernando e Miranda. Ele detém a história e a relembra a cada um: “a Miranda, a história da usurpação, banimento e chegada à ilha: a Ariel, a libertação da prisão de Sícórax; a Calibã, a história de tentativa de estupro” (Bonnici, 2000, p. 54).

Lamming, a partir da releitura que fez de *A tempestade*, produziu uma reescrita do texto, que denominou como *Os prazeres do exílio* (1960), na qual desmantela a hierarquia imposta por Próspero. Calibã já não é visto como incivilizado, alguém que jamais poderia reunir em si natureza e educação, mas como ser que tem o estatuto de humano negado pelo europeu. Além disso, é denunciada a duplicidade, hipocrisia e injustiça da desapropriação que sofreu, por parte do náufrago, de sua herança. É enfatizada a boa vontade do nativo ao compartilhar as provisões do lugar, material essencial para manutenção da vida ali. Já o presente do monarca, a língua, de quase nada servia para Calibã, a não ser para lançar imprecações (Ashcroft, 1991).

Em outra releitura do mesmo texto, nomeada de *O estrangeiro em Shakespeare* (1973), Fiedler enfoca o nativo e ressalta a figura do *estranho* na obra do autor, o que inclui estudar a mulher, a bruxa, o Judeu. Ainda na esteira da subversão do texto de Shakespeare, a releitura feita por Kikby, em 1985, identifica Próspero como o protótipo da figura do herói na literatura americana, o qual enfrenta as adversidades da natureza e as vence. Ele é o responsável pela imposição da ordem. Esta figura permeia, segundo ela, obras como as de Poe, Melville, Hawthorne. Por outro lado, Greenblatt, em 1976, enfocou em sua reescrita o impacto de uma cultura letrada sobre uma cultura iletrada, justificando o desprezo de Calibã ao presente de Próspero (Ashcroft, 1991).

Como se vê, inúmeras apropriações do texto de Shakespeare têm produzido outros viéses. Além disso, têm sido escritas diversas respostas à narrativa de *A Tempestade*, de outras perspectivas, como as de Calibã ou Miranda. São leituras preparadas para ir além do local, do contexto imediato do texto, para salientar a imagem que o autor constrói de diversos personagens, aos quais existem correspondentes, afinal, no mundo real (Ashcroft, 1991).

Entrementes, lembremos que, anteriormente às releituras aqui citadas, *A Tempestade* foi uma narrativa apropriada e lida pela tradição, em determinado momento histórico, como um texto que afirmava a necessidade da ordem representada por Próspero, que consegue, ao final, a vingança sobre seus inimigos;

e ressaltava os castigos para aqueles que questionassem ou se opusessem a essa ordem imposta como *necessária* e *desejável*. Ele, tido como herói, era também exaltado pelo domínio imposto sobre a natureza, a capacidade de sobrevivência e determinação, e a proteção sobre os entes queridos, vistos como seus dependentes. No entanto, não nos esqueçamos de que “toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional... numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o” (Reis, 1992, p. 69). Essa elite detentora do poder tem transformado o discurso de uma classe em discurso de toda a sociedade.

O próprio modo de construção de tal discurso carrega em si as sementes da dúvida sobre sua validade e a de suas alegações. Sendo também historicamente erigido (como todo discurso), o centro (no caso, o poder representado por Próspero) apresenta instabilidade e ambivalência, que são brechas para a operação de seu desmantelamento.

O homem, que assumiu um papel como centro, relegou os escritos das mulheres à inferioridade. Tanto que a memória de Miranda não é considerada. Mais que isso: ela é guiada para enxergar somente aquilo que lhe é permitido, ou seja, o que o homem lhe concede, de acordo com seus interesses.

Nesse sentido, a heroicização do homem e a homogeneização implantada pela elite relegaram os escritos de mulheres e a representação desta a um plano marginal. Na sociedade ocidental, privilegiadora da classe dominante — que ocupa o lugar de centro — isso significa que os textos que não estigmatizavam, de alguma forma, a mulher, ou que fossem de autoria feminina, foram relegados ao esquecimento, à marginalização, considerados como inferiores.

Teorias pós-estruturalistas como a crítica feminista interrogam não apenas o conteúdo dessas afirmações contidas em textos canônicos, como a própria base na qual elas se encontram, ou seja, o pressuposto de que o centro é o ponto, por excelência, que reúne em si valores comprovadamente fixos, inabaláveis e homogêneos.

A crítica feminista, resultante do processo histórico de afirmação da mulher por meio do feminismo, tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal e dos pressupostos que esta contém. Essa forma de abordagem textual abre espaço para uma nova visão da literatura. Ao trazer à luz textos esquecidos, não canônicos, depara-se com o desmantelamento que estes



têm feito no que diz respeito aos valores e substratos revelados ou implícitos nos textos tradicionais. Essa crítica é feita, muitas vezes, através do ato da reescrita de tais obras, assunto que abordamos no presente trabalho, o qual trata da apropriação que Ana Maria Machado faz em relação à obra canônica *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Na tentativa de desmantelar verdades imputadas como irrevogáveis, e desestabilizar o elemento que revogou para si o status de centro, ou seja, no intento de desapropriar os conceitos dessa centralidade, não basta um desvelamento e esmiuçamento das “verdades” por ele incutidas, é necessária a desconstrução dos pressupostos sobre os quais se fundamentam, e o exercício de uma visão integral e clara de seus métodos e teor, para então proceder a uma subversão de seus paradigmas, uma apropriação para fins outros, num discurso outro, não autoritário.

Nosso intuito com esse trabalho tem sido o de questionar e desapropriar a validade de paradigmas impostos como “naturais”, bem como o desmantelamento de estereótipos femininos veiculados pela literatura, em particular, por uma obra canônica — *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A desconstrução de um texto canônico significa lidar com práticas de leitura e instituições nas quais elas estão inseridas, e não simplesmente trocar as posições das peças dentro das regras ditadas pelo mesmo jogo discursivo.

Portanto, nosso objetivo não foi o de inverter as posições de poder no jogo literário, seja em nível ficcional ou institucional. A subversão do cânone e de seus pressupostos fundadores envolve muito mais. Inclui trazer à consciência e articular essas práticas e instituições, o que resultará não apenas na substituição de alguns textos por outros, ou na reorganização de algumas hierarquias de valores dentro deles. É igualmente crucial a reconstrução dos chamados textos canônicos através de *práticas de leitura alternativas*, que se apresentem como uma opção fora do discurso dominante (Ashcroft 1991).

Mas o que vem a ser uma prática de leitura *alternativa*? Para entendermos tal colocação é preciso retornar ao sentido da palavra *alternativa* aqui: *alter* (do latim: *outro* — outra possibilidade). E o que se constitui em *outro*? O *outro* ou *diferente*, *diverso*, traz, de acordo com Ashcroft (1991), a conotação de outra consciência, primeiramente entendida por Descartes como *outro* epistemológico, e se restringe à consciência individual na medida em que esta pode ser conhecida. “Como posso conhecer o *outro*?”.

Já a *alteridade* refere-se ao *outro* situado num contexto político, cultural, lingüístico ou religioso. O conceito de *sujeito*, portanto, passa a ser encarado ideológica ou discursivamente como indissociável da construção de seus *outros*. Como no exemplo de *A Tempestade*, o sujeito (aquele que age, que impõe seu domínio) constrói-se *no ato de subjugar o outro*, requerendo para si qualidades que ele mesmo institui como desejáveis, e apontando no *outro* a “falta” de tais características. Portanto, o sujeito precisa do *outro* para se firmar como tal.

O centralismo ocidental tem promovido uma eleição que, através de um “discurso cultural que relega e confina o não-europeu a um estatuto racial, cultural e ontológico secundário” (Said, 1995, p. 96), situa os indivíduos em *sujeitos* ou *objetos*, partindo da diferenciação entre o *eu* (privilegiado) e o *outro* (marginalizado).

No entanto, tal processo não ocorre somente entre colonizadores e colonizados, nem tampouco apresenta somente resquícios passados de tais relações no momento presente, a exemplo da exploração física do território do *outro* colonizado pelo Outro — dominador — ou a denigração do *outro* por meio de estereótipos como os de selvageria, preguiça, hiper-sexualidade, etc. Essa outremização ou inferiorização do *outro* é prática comum também em diversos tipos de relações, com suas implicações específicas: entre patrão e empregado, branco e negro, homem e mulher, etc.

É necessário acrescentar que a *outremização* se estrutura em *elementos binários opositivos*, aos quais se opõe a *desconstrução* proposta por Jacques Derrida (2002). O filósofo apresenta categorias que foram estabelecidas em posições hierárquicas, tais como *eu/outro*, *sujeito/objeto*, *homem/mulher*. O primeiro termo é sempre privilegiado, constituindo-se como centro, em detrimento do segundo, posto como margem, periferia. Nessa hierarquia, os termos *bom*, *verdade*, *masculinidade*, *branco* formam o centro, enquanto *mau*, *falsidade*, *feminilidade*, *preto* fazem parte da periferia.

Deve-se lembrar, no entanto, que os efeitos da dominação não são sentidos igualmente por todos. A mulher sofreu não apenas o domínio imperial, mas também o do homem que, aproveitando-se de características naturais, como a falta de mobilidade daquela ao gerar filhos, impôs uma relação de poder baseada numa concepção do mundo a partir de uma lógica e ordem masculinas (o domínio do *falo* como símbolo do poder do homem sobre a mulher), partindo da linguagem — *logus*

— como autêntica e capaz de produzir um significado fixo e exato, o que resultou num discurso patriarcal que assegurasse sua autenticidade.

Esse discurso uniu assim o poder da palavra ao domínio masculino, gerando um construto conhecido como *falocentrismo*<sup>4</sup>. Como a verdade e o conhecimento objetivo não existem, eles são apropriados por sistemas de poder que servem aos desejos dos indivíduos. Estes adotam uma teoria quando esta se coaduna com a verdade que lhes convém.

Dessa forma, a mulher foi duplamente colonizada: pela metrópole europeia e pelo homem. De acordo com Bonnici (2005b, p. 229): “o termo *homem* e seus derivados incluía o homem e a mulher; o mesmo privilégio não era dado ao termo *mulher*”. A ideologia subjacente consistia, portanto, na junção das noções: *metrópole e patriarcalismo*<sup>5</sup>.

Essa junção fez parte não apenas do contexto social, mas também dos assuntos particulares de outrora, além da herança que nos legou. Para ilustrar tal aliança em torno do cerceamento da *agência* da mulher, de sua *objetificação*, isto é, sua transformação de sujeito atuante em objeto da atuação de outro, com a conseqüente usurpação dos seus direitos, vejamos como o corpo feminino é descrito em função da nova geografia, como se este fosse algo a ser tomado, analogamente à expansão ultramarina. O poema é de Donne (apud Loomba, 1998, p. 72):

Licence my roaving hands, and let them go,  
Before, behind, between, above, below.  
O my America! My new-found-land,  
My kingdome, safeliest when with one man man'd,  
My Myne of precious stones: My Emperie,  
How blest am I in this discovering thee.<sup>6</sup>

O excerto acima é amostra da analogia entre relacionamentos coloniais e sexuais, na qual o amante é o descobridor ativo que explora o corpo feminino, assim

---

<sup>4</sup> *Falocentrismo*: união dos termos *falocentrismo* e *logocentrismo*. É o sistema que privilegia o falo como o marcador principal da diferença sexual, isto é, a mulher está sempre situada *em relação* ao homem. Esta idéia foi unida à garantia da verdade e do significado intrínsecos à linguagem.

<sup>5</sup> *Patriarcalismo* designa uma organização familiar advinda dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, que reunia em si uma autoridade preponderante e incontestável.

<sup>6</sup> Permita minhas mãos errantes, e deixe-as seguir  
Atrás, na frente, em cima, embaixo.  
Minha América! Minha terra recém-descoberta,  
Meu reino, o mais seguro, quando um homem só o conquista,  
Minha Mina de pedras preciosas: Meu Império,  
Como sou abençoado por penetrar o teu mistério! [tradução nossa]

como o explorador penetra e toma posse das terras, caracterizadas como passivas ou esperando por descobrimento, as quais corresponderiam à imagem da mulher, submissa e pronta para se deixar conduzir.

Bonnici (2005b) fala da forte analogia entre patriarcalismo/feminismo e colonizador/colonizado, argumentando que a *objetificação* da mulher funciona como metáfora da degradação das sociedades pelo colonialismo e ressaltando que a mulher sempre foi relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição ou a objeto sexual.

Explica-se, portanto, a importância de se estudar juntamente os dois assuntos, visto estarem eles emaranhados no complexo jogo cultural, sendo, portanto, indissociáveis, intervindo um no outro e modificando-se mutuamente. Dessa maneira, não se pode ignorar a presença das diferenças de gênero e relações de poder daí advindas também no que se refere ao contexto colonial, em busca de seus ecos na literatura presente, bem como não se pode passar por alto o papel da reescrita na subversão do cânone.

Ana Maria Machado, auto a da obra escolhida para análise no presente trabalho — *A audácia dessa mulher* — apropria-se do texto canônico de Machado de Assis — *Dom Casmurro* — para desconstruir sua ideologia patriarcal e reconstruir a narrativa sobre outras bases, a partir de uma prática de leitura alternativa, que se volta tanto para o revide da situação da obra originária, ou seja, a resistência da protagonista Capitu, quanto para o que Lauretis (1994) chama de *space-off*, isto é, um espaço do lado de fora do discurso dominante, na intenção de criticá-lo, implodir suas bases.

Tendo em vista as diferentes posições ideológicas manifestadas no romance por meio das diversas vozes nele incluídas, voltamo-nos para a análise das personagens femininas da obra, observando as *formações identitárias* de Beatriz, Ana Lúcia e Capitu, bem como a forma como Ana Maria Machado opera o processo da *reescrita*, que, nesse caso, resulta na reinvenção de Capitu. Sabemos que a autora parte do princípio expresso por Woolf (1985), de que os textos continuam uns aos outros.

Nesse sentido, promovemos uma retomada da história das mulheres, focalizando as resistências femininas tão pouco visibilizadas, no intuito de verificar que tanto a história quanto a literatura são discursos e, como tais, firmam-se no poder da palavra de construir significados, que muitas vezes é utilizado para abafar

o revide feminino, atuando na formação cultural e da própria identidade da mulher, através de meios como o discurso midiático, o discurso médico etc. A literatura, por sua vez, não está imune a este processo.

Discutimos a questão do cânone através dos pressupostos que o norteiam, baseados em oposições binárias e em conceitos como o de cultura superior *versus* cultura inferior. Percorremos esse caminho no intuito de debater a forma como Ana Maria Machado se apropria do cânone, ou seja, sem atitudes panfletárias, não se deixando levar por posições rígidas, mas estabelecendo a *reescrita* do texto por meio de uma nova construção da *representação* da mulher, pela via do *hibridismo* e do *multiculturalismo*.

Com esse percurso apresentamos também o contraste entre a situação da mulher atual em relação ao contexto da mulher no século XIX, focalizando os momentos de transformação e de mudança de mentalidades. Vimos também que a escritora se posiciona em diversos lugares, trata das relações de gênero da forma como se lhe apresentam na contemporaneidade, ou seja, de lugares multiformes, nos quais coexistem vivências tanto independentes, quanto patriarcais ou em transformação, apresentando assim a mistura de mentalidades com a qual estamos continuamente em contato. A escritora também se afina com o contexto das práticas cotidianas na época atual, que se constitui de forma híbrida, mesclada por diversos tipos de consciências, atitudes e ideologias.

### 1.1 Um estímulo à reflexão sobre a história das mulheres

Atualmente, a mulher tem sido alvo de inúmeras pesquisas e estudos, em áreas como a filosofia, psicanálise, economia, história e literatura, dentre outras; o que demonstra que ela tem atraído olhares diversos. Um dos fatores para tal interesse remete ao fato de que, durante muito tempo, ela teve sua liberdade tolhida. Severamente cerceada no passado, tanto no que se refere ao convívio social quanto ao direito ao trabalho e às atividades intelectuais, artísticas e culturais, a mulher hoje tem reavido direitos, espaços e atitudes que lhe pertencem.

Tais acontecimentos vêm despertando a atenção para o processo histórico que se tem desenvolvido a partir das conquistas das mulheres e para o contexto no qual tais transformações se fizeram e continuam se fazendo. Têm sido enfocados,

especialmente, os frutos e o legado que a retomada de lugar por parte da mulher produziu, tanto nas disciplinas teóricas quanto nas atitudes cotidianas, por parte de ambos os sexos.

A própria linha teórica por nós adotada — a crítica feminista — é também um fruto oriundo das conquistas feministas. Não podemos ignorar a luta travada e as barreiras que precisaram ser transpostas para que se chegasse até a possibilidade — concretizada também através da presente pesquisa — de se operar com uma teoria feita para e por mulheres.

Já nos dias atuais é evidente que não faz muito sentido considerar a literatura que foi produzida por escritoras ao longo das épocas, sem levar em conta a realidade social que essas autoras tiveram que enfrentar. A começar pelo fato de que, durante um longo período, as mulheres não tiveram acesso à educação. De qualquer modo, pode-se argumentar que é possível tornar-se escritora sem ter recebido uma educação formal — circunstância à qual devemos a existência de um grande número de autoras. Porém, torna-se lógico que as probabilidades estão fortemente contra os membros de qualquer grupo que seja discriminado dessa forma.

Conseqüentemente, o trabalho das escritoras se desenvolveu sob sérias restrições históricas. Tendo em vista o contexto atual, torna-se difícil entender porque as probabilidades que elas encararam foram ignoradas nas discussões literárias, à exceção de algumas dessas próprias escritoras, que levantaram sua voz também na função crítica — Virginia Woolf, por exemplo.

Imbuídos dos avanços em ramos da crítica literária como a crítica feminista, apoiando-nos nas contribuições dos Estudos Culturais e de campos de estudo como o Pós-colonialismo e o multiculturalismo, bem com dos acréscimos advindos da Filosofia, Psicanálise e outros, nosso intento ao nos dedicarmos à feitura desse trabalho é promover a reflexão a partir de questionamentos como:

- em que aspectos os ganhos do feminismo colaboraram para uma visão nova da realidade social, e de que forma esta visão se apresenta — ou não — nos textos escolhidos para análise nesse trabalho?
- de que forma as mudanças de mentalidades influenciam a literatura e o modo de representação da identidade da mulher?

Também nos interessa trilhar o percurso histórico das conquistas feministas, com o fim de contextualizar o percurso feminino e o pensamento sobre a mulher,

bem como investigar quais os ecos da tradição patriarcal que se fazem presentes nas obras escolhidas e na construção da identidade de cada uma das mulheres representadas, encarnadas nas personagens estudadas.

Algumas outras questões precisaram de base fornecida por esse resgate histórico, tais como:

- de que maneira os/as autores/as das duas obras examinadas constroem suas personagens e as fazem lidar com os papéis pré-concebidos em ambos os contextos, nos quais homem e mulher devem se enquadrar? Que papéis são esses nos dois momentos históricos?
- qual a condição da mulher nas duas sociedades retratadas pelas obras? Se oprimida, que potencial de resistência está ao seu alcance, que instrumentos possui para fazer valer sua vontade e o domínio de si mesma? Quais as semelhanças e as diferenças entre Capitu e Bia no que se refere à pressão social pela conformidade com a norma dominante?
- que representação de MULHER os autores estão veiculando e o que ela revela sobre a trajetória feminina do século XIX ao século XX?
- os ganhos em várias áreas conquistados pelo movimento feminista deixariam Bia numa posição confortável? Até que ponto?
- como é considerada e retratada qualquer relação homem/mulher que esteja pautada em outros valores, diferentes daqueles concebidos pela ideologia dominante, ou seja, que fuja aos padrões do poder instituído?
- o que a representação da mulher — pelo homem e pela própria mulher — deixa entrever sobre o modo como a literatura concebe o papel da mulher na sociedade? De que formas a literatura brasileira do período em questão contribuiu para a construção do interdiscurso (conjunto cultural de saberes) partindo da homogeneização das diferenças em prol da predominância da formação discursiva proveniente das elites brancas — sobretudo ocidentais —, lideradas quase que exclusivamente pelo sexo masculino; ou, de maneira antagônica, promoveu a problematização da situação daqueles/as que não preenchem os requisitos acima e ficam, portanto, marginalizados/as e excluídos/as (negros, crianças, pobres, mulheres...)?

Entendemos que a literatura é um produto cultural, e o indivíduo que a pratica está imerso na sociedade, portanto, não há como um objeto simbólico ser isento, ele

sempre traz — em maior ou menor grau — as marcas do ambiente em que frutificou, bem como traços da ideologia na qual se insere.

Para entendermos a forma como os discursos em torno da mulher estão enraizados em conceitos do passado, e até que ponto foram superados ou não, bem como identificarmos o ressoar dessas influências na atual situação feminina e no contexto literário de sua representação é necessário um breve resgate da história das mulheres, através de um novo prisma.

Procuramos, portanto, revisitar a história do movimento feminista, no intento de alcançar maior compreensão dos mecanismos envolvidos no processo de tomada de consciência no que se refere à opressão feminina, para que possamos nos situar no estado da questão e identificarmos a oposição entre a ideologia patriarcal — competitiva e individualista — e a ideologia dos movimentos de mulheres, voltada para a solidariedade e a partilha. Isso nos dá respaldo para entendermos como as relações entre os gêneros mudaram, principalmente a partir do feminismo, e como a literatura lidou com essas transformações, na forma como se apresentam no texto de Machado de Assis e no de Ana Maria Machado.



## 2 UMA NOVA VISÃO DA HISTÓRIA ATRAVÉS DA AUDÁCIA DESSAS MULHERES

### 2.1 A audácia dessas mulheres

Nos primórdios da humanidade, homem e mulher viviam em grupos e não havia predomínio de um sobre o outro. As mulheres eram admiradas, pois geravam a vida, enquanto os homens desconheciam seu papel reprodutivo. Elas governavam, muitas vezes. Porém, sem força física para impor suas decisões, utilizavam o consenso, numa espécie de liderança compartilhada, onde todos tinham voz. Imperava a *Lei da Solidariedade e da Partilha*. O grupo estava acima de tudo, e não havia a idéia de individualismo. Portanto, o poder não trazia privilégio pessoal, pois era um serviço para todos os membros da comunidade.

No entanto, não é novidade que a história da humanidade é a história dos vencedores. Quando os alimentos escassearam, foi preciso guerrear para manter a subsistência. Os homens, mais aptos para tal atuação, passaram a liderar. O mais forte assumia tal cargo, isto é, a força se tornou a base da liderança.

No início do Período Histórico, os grupos deixaram de ser nômades e se fixaram na terra para poder cultivá-la. O excedente agrícola era negociado. Iniciou-se a primeira atividade econômica, e surgiram aldeias, cidades, cidades-estados, estados, impérios. A luta pela terra e por fazer escravos que a cultivassem instaurou a *Lei da Competitividade*. O poder agora se alcançava pela força, agressão e morte. Portanto, era privilégio dos mais fortes. Nasceu o individualismo: primeiro eu, depois os outros.

Ao sobrecarregar a mulher de trabalho, no usufruto de sua posição de liderança, o homem passou a contar com mais tempo livre. Com esse tempo, ele aprendeu a fundir metais e inventou instrumentos para a agricultura. Embora as mulheres tenham sido as primeiras horticultoras, não tinham tempo para a invenção.

O homem passou a entender seu papel na reprodução, e a linhagem agora era considerada a partir dele. Com o sedentarismo, pais e maridos, ou seja, os homens, passaram a controlar a sexualidade feminina, pois uma mulher que gerasse um filho fora do casamento comprometeria a herança e a posse da terra. A perda da

virgindade ou adultério eram punidos com a morte. Instaurou-se o *patriarcado*: leis e costumes foram feitos pelos homens, a serviço deles mesmos.

As mulheres, até então independentes, foram confinadas ao *domínio privado*: não mais podiam trabalhar para se manter, sua função era cuidar da casa e dos filhos, pois estes eram a força de trabalho, necessária para a sociedade competitiva. Já ao homem foi estabelecido que lhe competia o *domínio público*: ele provia a subsistência da família e tinha, portanto, controle sobre ela. Devido à dependência financeira, a mulher passou a nutrir um sentimento de inferioridade em relação ao homem. Este podia escolher, também, a ocupação que quisesse, enquanto aquela estava destinada, irremediavelmente, para o cuidado dos filhos e os trabalhos doméstico (Muraro, 2003).

Na Grécia antiga, por exemplo, a mulher não tinha mais prestígio que um escravo, pois somente ambos executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizados pelo homem livre. Xenofonte assim se expressou acerca da mulher: “que viva sob uma estreita vigilância, veja o menor número de coisas possível, faça o menor número de perguntas possível” (apud Alves, 1985, p. 12).

Na antiga Roma, a lei *paterfamilias* atribuía ao homem todo o poder sobre mulher, filhos, escravos. E mesmo apesar de tal sistema jurídico, em 195 d.C. as mulheres reclamaram e protestaram publicamente contra sua exclusão do transporte público.

É preciso esclarecer que a atuação da mulher nem sempre foi restrita. As mulheres celtas dividiam o poder religioso com os druidas e suas sacerdotisas tinham grande influência política. Cronistas romanos como Tácito e Estrabão relatam a atuação da mulher semelhante a dos homens na Gália e Germânia. Elas faziam guerra, participavam dos Conselhos, ocupavam-se da agricultura e do gado, construía suas casas e também atuavam como juízas, inclusive dos homens. Na América do século XVI cronistas também se surpreenderam com a importância da mulher entre os iroqueses e hurons: ali inexistia divisão estrita entre economia doméstica e economia social (Alves, 1985).

Isso indica que os papéis sexuais são atributos culturais. A imagem construída sobre a mulher, por exemplo, não foi sempre associada com a inferioridade. Houve um tempo em que elas eram endeusadas por gerarem a vida. No campo mítico figura o poder das guerreiras amazonas, que decepavam um seio

para poder manejar melhor o arco. Há afirmações que dão conta de que existiu uma dinastia de faraós mulheres no Antigo Egito, da qual Cleópatra teria feito parte.

Conjecturas à parte, notemos que, nos primeiros séculos da Idade Média, antes de a Legislação Romana ser reintroduzida — o que se deu a partir do século XIII — as mulheres tinham alguns direitos assegurados, como acesso a quase todas as profissões, direito à propriedade e sucessão. Não era incomum que uma mulher gerisse sua herança, ainda que casada. Além disso, elas dominavam a tecelagem e a produção de alimentos, necessários na complementação do orçamento familiar. Trabalhavam ao lado de seus maridos no comércio, e se estes se ausentavam devido a guerras, elas assumiam os negócios da família. Entretanto, sempre receberam menos que os homens, o que rebaixava o nível salarial geral, a ponto de ser sua participação restrita no mercado de trabalho em certos períodos (Alves, 1985).

A situação não é muito discrepante nos dias de hoje. As mulheres perfazem 50% da força de trabalho e, ainda assim, ganham 70% do salário dos homens ao desempenharem a mesma função, além de sofrerem discriminações (Muraro, 2003).

Voltando ao século XIV, vemos a presença de destaques femininos, ainda que fossem exceções, como a francesa Christine de Pisan, que foi a primeira mulher indicada como poeta oficial da corte. Pode-se afirmar que foi uma das primeiras feministas. Polemizou com escritores, escreveu *A Cidade das Mulheres*, em que sustentava que homens e mulheres são iguais por natureza. Conseguiu sustentar a família depois da morte do marido e se manteve independente com sua profissão de escritora.

Apesar dessa participação ativa da mulher na Idade Média, o que predominou foi a idéia deixada pelo romantismo de cavalaria: uma mulher frágil e indolente, entre bordados, à espera de seu cavaleiro andante. Tal imagem não correspondia nem à mulher do povo nem à própria castelã. Há, portanto, uma defasagem entre a atuação concreta da mulher no cotidiano e a representação simbólica de seu papel (Zolin, 2005b).

Contudo, foi também na Idade Média que se iniciou a “caça às bruxas”, genocídio amparado pela igreja, que teve seu auge no século XVI — início do Renascimento, e voltou-se especificamente para as mulheres. Para cada dez bruxas queimadas contava-se um bruxo: “Se hoje queimamos as bruxas é por causa de seu sexo feminino”, disse Sprenger, inquisidor do século XV (apud Alves, 1985, p. 24).

Apesar de a igreja fundir a imagem da mulher ora com a de Eva — denegrida —, ora com a de Maria — exaltada — a idéia de que Eva, a instigadora do mal, é a responsável pela queda do homem (estigma que perpassa o sexo feminino) prevaleceu fortemente, e se traduziu na perseguição implacável ao corpo da mulher, tido como fonte de malefícios.

Entretanto, não eram interesses puramente movidos por crenças religiosas que moviam o massacre. Questões de gênero também eram seus motores. Interesses dos homens também eram atendidos com a caça às bruxas: a mulher, tida como bruxa, supostamente possuiria conhecimentos que escapavam ao controle masculino. As sacerdotisas celtas mencionadas foram queimadas como seres malignos, bem como todas as mulheres que ousaram mostrar qualquer espécie de conhecimento ou espírito de independência.

A formação e o triunfo do tabu sexual foram fortalecidos não só por dogmas da igreja como também pelos discursos médico e científico. François Rabelais, por exemplo, disse que o corpo “histórico” da mulher só pode conduzi-la à desordem moral. Um dos pais da Ciência moderna, Johannes Kepler, empregou seu tempo, dinheiro e sabedoria para defender a mãe, Katharina, acusada de feitiçaria em 1615. Mas não porque sua racionalidade impusesse limites ao imaginário em voga: “ele defendia a mãe por acreditar que ela não era uma feiticeira, e não por estar convencido de que as feiticeiras não existiam” (Lombardi, 2006, p. 60).

A Inquisição, contudo, se abateu também sobre os hebreus. No entanto, a história se detém de maneira mais incisiva sobre esse assunto. Cabe perguntar: se este aniquilamento tivesse se abatido essencialmente sobre o sexo masculino, não seriam feitas sobre ele análises mais profundas? (Alves, 1985).

Tal questão nos leva a ver que a mulher tem sido não apenas negligenciada na escrita da história e da literatura, mas também tem sido alvo de estereótipos que distorcem os fatos históricos e apagam ou denigrem sua imagem. Para Hahner, pesquisadora das lutas sociais e políticas das mulheres brasileiras, ainda hoje “muitos historiadores e cientistas sociais perpetuam conceitos sobre a realidade que são meras representações ou percepções de um grupo masculino dominante, grupo esse que elabora um constructo parcial como se fosse a complexa totalidade social” (1981, p. 15).

No século XVII surgem contestações dos dogmas de superioridade masculina. Na América, Ann Hutchinson pregava que homens e mulheres foram

criados iguais por Deus. Foi condenada, em 1637, ao banimento. A igualdade de direitos, mesmo restrita ao nível religioso, era ainda intolerável.

No século XVIII, por ocasião da Declaração de Independência dos Estados Unidos, Abigail Adams, esposa de John Quincy Adams, reivindica que sejam estendidos a seu sexo os benefícios declarados: “Todos os homens foram criados iguais”. A resposta que obtém do próprio marido é: “nós somos suficientemente lúcidos para não abrir mão do nosso sistema masculino” (apud Alves, 1985).

Entrementes, na França se processava uma revolução de mentalidades e de sistema. A Revolução Francesa (1789) eliminava a nobreza e instituía a livre iniciativa capitalista e a democracia. Rousseau, uma de suas fontes ideológicas, nunca tencionou estender ao sexo feminino a teoria liberal e democrática. Ditava que o mundo externo pertence ao homem, e o interno, à mulher: “a educação das mulheres deve ser relacionada ao homem. Agradá-los, ser-lhes útil, fazer-se amada, educá-los quando jovens, cuidá-los quando adultos, tornar-lhes a vida útil e agradável — são esses os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes deve ser ensinado desde a infância” (Rousseau apud Alves, 1985). O mundo que ele e outros pensadores idealizaram tinha uma só idéia de liberdade, isto é, a que diz respeito aos *homens* serem livres e iguais, determinando seus próprios destinos.

Em resposta à afirmação de Rousseau, levantou-se na Inglaterra, que também estava sendo democratizada, a voz de uma das mais destacadas ativistas — Mary Wollstonecraft, que em 1792 escreveu *Reivindicação dos Direitos da Mulher*. Nele, contesta a existência de diferenças “naturais” no caráter ou na inteligência de meninos ou meninas. A inferioridade da mulher, defende ela, seria fruto unicamente da educação dada a ela. Advogou que se oferecesse às meninas oportunidades idênticas às dos meninos, tanto em formação intelectual quanto em desenvolvimento físico. Foi uma das primeiras a identificar o discurso científico e médico que rotulava as mulheres como instintivas, nervosas, mais sensíveis que racionais, incapazes de fazer abstração, de criar e, acima de tudo, de governar.

Já as revolucionárias francesas requeriam a revogação da legislação sobre o casamento, que dava ao marido direitos absolutos sobre o corpo e os bens da mulher, além de ser incompatível com os princípios da Revolução Francesa. Marie Olympe de Gouges, escritora já conhecida na época por sua atuação na referida revolução, apresenta à Assembléia *Os Direitos da Mulher e da Cidadã*, exigindo liberdade, direito à propriedade e à resistência à opressão. Afirma também o dever

das mulheres em assumir as responsabilidades que cabem a um cidadão comum. Foi guilhotinada em 1793, acusada de ter querido ser um homem de estado e esquecido as virtudes que cabiam a seu sexo (Zolin, 2005a). Suas palavras ainda ecoam: “Se a mulher tem o direito de subir ao cadafalso, ela também deve ter o direito de subir à tribuna”.

Em 1795, um decreto confina as mulheres francesas em seus domicílios, para a manutenção da ordem. Não era permitido à mulher casada possuir propriedades nem assinar contratos, o que a excluía do mundo dos negócios. Seu trabalho era primordialmente a gerência doméstica. As mudanças nas condições materiais das mulheres ocasionaram, em grande parte, todas as outras mudanças que reduziram sua esfera de influência e as aprisionaram em seus próprios lares.

Daí que, no século XVIII de invenções e revoluções, a mulher não as viu trazerem benefícios a seu sexo, conforme esclarece Alves (1985). Com o advento das fábricas e das grandes metrópoles, ela passou a trabalhar fora, mas com posição e salário inferiores aos dos homens. Seu trabalho era considerado complementar. Era, portanto, mal pago. Por isso, líderes operárias como Flora Tristan e Jeanne Deroin apontavam a necessidade de que as mulheres se educassem, para que pudessem despertar da passividade e organizarem-se.

Para que se entendam as dificuldades enfrentadas pelo sexo feminino é necessário compreender a opressão em que viviam as mulheres, representada pela Inglaterra da Era Vitoriana (1832-1901), quando o exemplo da rainha Vitória influenciou a literatura e a vida social. Uma época de moralidade rígida, de famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, submissa. A mulher “normal” deveria ser guardiã da moralidade, e incapaz de sentir prazer sexual. A maternidade passou a se tornar um status social, um meio de transcender a natureza pecadora, mas às custas de uma vida cheia de repressões, dedicada à família e às orações, ou seja, bordar, agradar, parir seriam as “funções femininas”. Ler e pensar estavam fora de cogitação. Interessava agora construir uma imagem feminina angelical, importante para a preservação da ordem. Sobre esta construção da imagem da mulher, Del Priore esclarece que:

o discurso sobre a “natureza feminina” que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando <sup>3</sup>usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal* (2000, p. 403).

Com base neste substrato ideológico, a mulher foi impedida de testemunhar em tribunais e de processar seu marido. Empecilhos foram postos para o divórcio, que era caríssimo e somente obtido através de um ato do Parlamento. O adultério só poderia motivá-lo caso o requerente fosse o marido — a esposa deveria provar uma acusação adicional, seja de crueldade, abandono, bigamia, incesto, estupro, sodomia ou bestialidade. Era-lhe negado também o direito sobre os filhos, que ficavam com o pai em caso de divórcio.

Tais discriminações eram justificadas com base na suposta inferioridade intelectual das mulheres. Essas deveriam, ao invés de aventurar-se no campo intelectual, explorar sua delicadeza, submissão, compreensão, inocência e ausência de ambição, o que seria a vontade divina.

Todavia, a necessidade de sobrevivência levava grande parte das inglesas a trabalhar como domésticas, costureiras, operárias em fábricas ou fazendas. Assim, a representação vitoriana da mulher entediada não correspondia à realidade da maioria: era prerrogativa de poucas.

Ainda numa conjuntura opressiva, mas com novas oportunidades de trabalho e mobilidade, algumas mulheres começaram a notar que havia alternativas para o casamento, considerado pela sociedade como o único destino honroso para elas. A partir de 1850 foram encaminhadas petições às autoridades, requerendo permissão para que as mulheres casadas gerissem seus negócios, o que resultou na Lei de propriedade da mulher casada; em campanhas contra a Lei das doenças contagiosas (1864), que exigia exames médicos de mulheres suspeitas de serem prostitutas; e na petição pelo direito ao voto, obtido em 1918 na Inglaterra e Alemanha. Este foi um dos pontos principais, visto que a partir dele poderiam ser conquistados outros direitos (Zolin, 2005a).

Ponto fundamental para essas conquistas foi a defesa sistemática dos direitos da mulher apresentada por Harriet Taylor e John Stuart Mill, na Inglaterra, em 1851. Advogando o pensamento de Rousseau em prol das mulheres — a liberdade como direito natural de todo ser humano, que os interesses de todos fossem considerados e ao mesmo tempo os direitos individuais fossem protegidos — reivindicavam a elas todos os privilégios políticos, inclusive o voto, e educação para que pudessem escolher uma profissão em vez de casar. Conforme os princípios democráticos, a igualdade seria assim atingida. Esse seria o *feminismo liberal*, que estimulou as lutas femininas por direitos iguais (Nye, 1995).

O feminismo liberal compartilhou da idéia de universalidade: no momento ele precisava ao menos situar-se num patamar de onde pudesse ser considerado, visto, ouvido. Abriu-se mão da identidade sexual em prol de uma identidade comum. O momento histórico tornou equivalente a emancipação das mulheres a uma aproximação do sujeito livre por excelência — o homem. Entrementes, as mulheres logo notaram a contradição entre o Liberalismo do século XIX, promotor da universalidade dos direitos, e a realidade da exclusão feminina: a generalidade esteve reduzida à realidade de um único sexo, e o universal foi apenas um ponto de vista unilateral.

## 2.2 Influências marxistas

No mesmo ano em que Marx escrevia o *Manifesto Comunista*, denunciando a exploração do trabalhador, mulheres como Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony e Lucy Stone fundaram associações em prol do voto das mulheres, se reuniram em Seneca Falls, Estados Unidos, e escreveram o primeiro *Manifesto feminista* (1848). Foi o marco inicial do sufragismo, que reivindicava o direito ao voto feminino. O feminismo como movimento organizado surgiu a partir daí. Mas o voto só ocorreria 70 anos depois. Era mais fácil aos homens lutar contra a sociedade de classes (surgida há pouco) do que às mulheres lutar contra o patriarcalismo, milenar. No século XIX, a luta pela abolição da escravatura naquele país também conscientizou muitas mulheres a respeito da própria submissão (Muraro, 2003).

Educação e emprego também foram exigidos. O dia oito de março de 1857 assistiu à marcha de operárias de Nova Iorque por melhores salários e uma jornada de trabalho de doze horas. Foram violentamente reprimidas pela polícia. Na mesma data, em 1908, ocorreu nova marcha, acrescentando a reivindicação do direito ao voto e à participação das mulheres nas decisões públicas. Em vinte e cinco de março de 1911, um ano após ter sido instituído o Dia Internacional da Mulher, oito de março (iniciativa da jornalista alemã Clara Zetkin), ocorreu o trágico incêndio que matou cento e trinta e nove trabalhadoras de uma fábrica em Nova Iorque, devido à falta de segurança nas instalações.

Nos últimos anos de campanha a repressão se tornou mais violenta, e as sufragistas sofreram várias prisões. Somente em 1920 o voto das mulheres foi instituído nos Estados Unidos (Alves, 1985).



Com o capital e a burguesia mercantilista mandantes na sociedade, a exploração se tornou visível. A influência da teoria marxista, que explica a dominação do trabalhador como um resultado colateral do capitalismo, se fez sentir no feminismo. Conforme Colling (2004) explica, a corrente do feminismo liberal, referida anteriormente, herdou o pensamento racionalista revisitado por influências marxistas. O ponto comum foi que ambos afirmaram ser o sistema de domínio masculino a principal causa da opressão feminina, bem como desejavam construir um mundo novo onde todos seriam libertos das amarras patriarcais.

Essa influência se deu apesar das diferenças que contrastam marxismo e feminismo: primado da produção X da reprodução, esfera do mercado X doméstica, do privado X público. O primeiro entende o desenvolvimento histórico da sociedade com base na luta de classes, enquanto o segundo concede tal estatuto à opressão da mulher. Mackinnon expõe a equivalência entre classe e gênero nos seguintes termos:

O feminismo pensa a sexualidade da mesma forma que o marxismo pensa o trabalho: como uma atividade construída e, ao mesmo tempo, construtora, universal mas historicamente específica ... a expropriação organizada do trabalho de alguns em benefício de outros define uma classe — os trabalhadores —, a expropriação organizada da sexualidade de alguns para o uso de outros define o sexo, mulheres. Gênero e família são suas formas fixas, os papéis sexuais suas qualidades generalizadas à 'persona' social, a reprodução uma consequência e o controle seu resultado (1982, p. 2).

Tais correspondências fizeram parecer interessante ao feminismo a teoria marxista, pregada por Marx, Engels e Bebel no seu *Women under socialism* (1904). No estado socialista, sim, haveria igualdade para mulheres e homens. Sua primeira premissa é a de que toda pessoa é um trabalhador, portanto, as mulheres trabalharão.

Bebel repetia Engels, ao afirmar que a família monogâmica, liderada pelo homem, advém da necessidade de manutenção da propriedade privada. Banindo esta, os casamentos seriam felizes. As mulheres, no novo regime, poderiam escolher livremente seus cônjuges e teriam direito ao divórcio, bem como licença-maternidade com remuneração, acesso à assistência infantil e socialização do trabalho doméstico. Tudo em consequência da revolução social. Dessa maneira, Bebel não precisou absolutamente mencionar as mulheres no momento, e não o fez de modo específico (Nye, 1988).

E assim irrompeu o *feminismo marxista* ou *feminismo socialista*, que procurou demonstrar que o papel das mulheres não é imutável na família, nem produzido pela lei divina ou moral. Desenvolveu-se com Clara Zetkin na Alemanha; com Alexandra Kollontai, preeminente na Revolução Russa. Seguiu com Emma Goldman, atacando o feminismo liberal pelo fato de as militantes acharem que poderiam corrigir todos os males através do voto e da legislação.

Na verdade, o voto se tornara um fetiche. Ao invés de libertário seria, no máximo, reacionário. Segundo ela, as mulheres, mesmo votando, aceitam o que as escraviza, isto é, a religião, o lar. Seriam apenas melhores cristãs, donas-de-casa e cidadãs, apoiando causas humanitárias não-ameaçadoras, mas jamais tocariam na mudança no direito de família, liberdade sexual ou separação da igreja e estado. Mesmo os supostos benefícios, como o direito à propriedade, salários iguais, não passavam de farsas, pois as mulheres nunca teriam propriedade, e os pagamentos num país capitalista não são fixados por lei (Nye, 1988).

Porém, o socialismo também não deu conta de resolver os problemas das mulheres. Na Rússia stalinista de 1920, por exemplo, programas foram cancelados devido à rápida industrialização, desenvolvimento, disciplina e ordem militar a todo preço. Por volta de 1930, todas as mulheres desapareceram das posições de mando. A guerra, quente ou fria, não abria espaço para experimentos sociais (Nye, 1988).

Por fim, a opressão das mulheres não se resolveu nem com melhorias jurídicas na sociedade liberal nem com uma revolução econômica. Além disso, críticas ao feminismo marxista surgiram, no sentido de que ele promoveria a uniformização dos indivíduos sob uma teoria econômica, resumindo as diferenças em questões de produção.

### 2.3 Re-visão de conceitos

Nesse momento da presente reconstrução da história do feminismo, cabe aqui uma reconsideração do termo *feminismo*, para que não se corra o risco de associá-lo apenas às oscilações do momento histórico. De acordo com June Hahner, “feminismo abarcará todos os aspectos da emancipação das mulheres, incluirá as lutas coletivas conscientemente planejadas para elevar-lhes — social,

econômica ou politicamente — o status, e irá concernir à consciência da mulher como ser humano e como ser social” (2003, p. 25 e 26).

Portanto, o feminismo não se resume apenas ao movimento articulado de mulheres em torno de determinadas bandeiras. A estudiosa Constância Lima Duarte esclarece que ele deve ser entendido em um sentido amplo, como “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (2003, p. 2).

Offen (1988), ao definir o feminismo, explica que este é baseado numa revisão crítica dos privilégios masculinos e da subordinação das mulheres em qualquer sociedade. Segundo ela, o feminismo é um conceito que pode abranger tanto uma ideologia, quanto um movimento de reivindicação por mudanças sócio-políticas.

De acordo com essa pesquisadora, o feminismo opõe-se à subordinação das mulheres aos homens na família e na sociedade, bem como aos pressupostos masculinos que têm por objetivo estabelecer o que é melhor para as mulheres sem consultá-las. Dessa maneira, esse movimento desafia o pensamento patriarcal, os mecanismos de controle por ele impostos e a própria organização social. No entanto, isso não significa que ele deva ser anti-homem. O feminismo tem a finalidade de promover um re-equilíbrio entre homens e mulheres no que se refere ao poder social, econômico e político de determinada sociedade, em benefício dos dois sexos e em nome da humanidade comum a ambos, mas *tendo em vista suas diferenças* (Offen, 1988).

É importante destacar que o feminismo não tenciona homogeneizar os sexos. Sua base se sustenta na busca pela igualdade de condições, direitos e prestígio social entre homens e mulheres. Ele também diz respeito à posição da mulher na sociedade e à maneira como ela se percebe na mesma. Abarca, dessa forma, as feições de um compromisso político, uma consciência, uma forma de pensamento.

Na sua forma política, o feminismo busca o fim da dominação de um grupo sobre o outro e mudanças na vida diária das mulheres. Isso porque o pensamento feminista sustenta que o pessoal é político, ou seja, a esfera pública é um reflexo da vida particular, o que significa que as circunstâncias cotidianas das experiências pessoais das mulheres precedem e criam amplos paradigmas e realidades sociais.

Tais esclarecimentos nos levam a afirmar que o feminismo não é um sistema filosófico datado, visto que desde os tempos mais remotos houve uma classificação baseada na diferenciação entre os sexos, e uma história de afirmação do sexo masculino em detrimento do feminino. Em decorrência disso, o feminismo, embora se concretize de diferentes maneiras nas diversas sociedades, ganha feições de uma filosofia universal que considera a existência de uma opressão específica a todas as mulheres. Conforme sustenta Teles (1993), essa opressão tem lugar tanto em nível das estruturas como das superestruturas — ideologia, cultura e política. Dessa forma, o feminismo, segundo ela,

assume formas diversas conforme as classes e camadas sociais, nos diferentes grupos étnicos e culturas. Em seu significado mais amplo, o feminismo é um movimento político. Questiona as relações de poder, a opressão e a exploração de grupos de pessoas sobre outras. Contrapõe-se radicalmente ao poder patriarcal. Propõe uma transformação *social, econômica, política e ideológica da sociedade* (1993, p. 10 — itálico acrescentado).

#### 2.4 Desmistificação da “essência feminina”: o feminismo existencialista de Simone de Beauvoir

O decorrer do século XX viu uma Europa completamente desiludida, debatendo-se contra o fascismo e a ocupação alemã. A truculência do regime soviético comunista, com Stalin no poder, transformou o marxismo numa decepção. O socialismo se tornou uma experiência desastrosa. Não sobraram absolutos, nenhuma certeza nem confiança em regimes políticos. Depois dos horrores da Guerra, toda esperança e certeza estavam arrasados. A idéia da existência de Deus havia sido destronado pela razão científica.

Quanto à situação das mulheres, elas conquistaram alguns direitos, como o de votar, ter propriedade e igualdade jurídica no casamento. Com a guerra, mostraram-se capazes de enfrentar as fábricas e assumir os postos de trabalho dos homens. Alcançar a igualdade significava ser igual ao modelo de sujeito livre — o homem. Nesse contexto se desenvolve o pensamento de Simone de Beauvoir, publicado em *O segundo sexo*, de 1949, que revelou que ainda havia muito a ser conquistado. No Brasil, a obra foi traduzida no ano de 1980 (Nye, 1988).

Para Beauvoir, a definição de Marx de opressão como opressão econômica era simplista demais para a realidade vivida pelas mulheres. Mais adiante, em 1972, a autora chegaria à conclusão de que a situação das mulheres não mudara consideravelmente nem no capitalismo nem no socialismo. O fato de poder trabalhar e ter alguns direitos garantidos não impedira as mulheres de estarem confinadas em trabalhos subalternos e continuarem com a responsabilidade da casa e dos filhos.

O pensamento existencialista de Beauvoir apoiou-se na linguagem racional masculina para expressar-se. A autora recorreu à biologia, mitologia, história, sociologia. Embasada nas idéias de seu companheiro Sartre, expostas em *Being and nothingness* (*O ser e o nada*, de 1943), a escritora voltou-se para a subjetividade, argumentando que o ser é necessariamente livre para escolher suas ações, seu projeto no mundo; e que essas são opções a serem feitas sem guias. Tudo o que fazemos é por nossa escolha, portanto, é de nossa responsabilidade. Cada ser humano é um sujeito em busca de transcendência — de sua “vocação de ser humano”. O pior mal é cair na condição de objeto ou infligir esse destino a outrem, conforme afirma: “Não posso ser justa em relação aos livros que tratam da mulher como mulher ... Minha idéia é que todos, homens e mulheres, o que quer que sejamos, devemos ser considerados seres humanos (Beauvoir, 1980, p. 12).

A estudiosa diz que não há, absolutamente, uma essência feminina sobre a qual o homem possa prevalecer, como não há em nenhum ser humano. Ou seja, a mulher se faz o que é, em sua livre escolha. Entretanto, essa essência foi construída para atender aos desejos do homem, através do poder do discurso, da palavra, sobre a condição biológica feminina. A dominação, assim, se baseia na *situação* da mulher, radicalmente diversa da do homem. Ela deve dar à luz e passar por todos os incômodos da maternidade, o que a impede de ter participação ativa no domínio do mundo. O poder do discurso as mantém em sujeição, pois é dito às mulheres que elas não podem se rebelar contra sua natureza.

Enquanto o homem se apropria do mundo, nega essa possibilidade de ação à mulher, recusa-lhe permissão para participar, frustrando o projeto humano de auto-afirmação e auto-criação (Nye, 1988). Por estar oprimida ela não se afirma como o homem, valorizado por seu poder de competição. A superioridade, outorgada àquele que mata e não a quem dá a luz, faz com que o homem se afirme e tome a mulher como o *outro*.

Segundo Beauvoir, os homens têm negado a transcendência da mulher, transformando-a numa coisa. Seu “destino de mulher” a confina à imanência, à interioridade, ao privado, identificado com tudo o que precisa ser protegido, escondido, guardado. Assim, ela acaba canalizando sua energia para o narcisismo, o romantismo ou a religião — enquanto que o homem é livre para se desenvolver no terreno público, deixando sua marca no mundo.

De maneira diversa, o público é posto como tudo aquilo que merece ser mostrado, que faz com que o indivíduo se eternize ou transcenda, que possui um valor independente da época ou da situação. Além disso, a sexualidade feminina, segundo Beauvoir (1980), também concorre para a perda de sua subjetividade, sendo ela o elemento receptor, passivo.

Eis a falha no marxismo alegada pela pensadora, isto é, ele deixou de lado o confronto mais profundo entre indivíduos, o eu em oposição ao *outro*, que se estende às duas categorias básicas da humanidade: homem e mulher. “Começamos como consciências, isto é, pensando coisas distintas de outros e em conflito uns com os outros. Portanto, é com uma análise da consciência que deve começar o estudo da condição humana e da condição da mulher” (Nye, 1988, p. 99 e 100).

Mas como explicar a aceitação, por parte das mulheres, de tal opressão? Beauvoir se apóia na noção sartriana de má fé, segundo a qual os seres humanos são livres, mas podem enganar-se fingindo não sê-lo. Ou seja, a cumplicidade é necessária para assegurar a dominação. Os homens usam de má fé porque querem a mulher como objeto, inferior, sem vontade. Eles estimulam sua fraqueza, tornam-na dependente, dão-lhe “recompensas”, como cortesia ou adoração, para destituí-la de sua humanidade e impedir sua liberdade.

Contra tal situação, a mulher deve rebelar-se, afirmar-se contra seu opressor, inverter os papéis, tornando-o a “coisa” e a si mesma o sujeito, recusando os limites impostos pelo homem. Ela deve aprender a ser “*l’Homme*”, isto é, tomar as iniciativas anteriormente reservadas aos homens. Para isso, deve ter uma profissão na qual possa se afirmar como um homem. Deve também evitar o casamento e filhos, a “armadilha” do lar e da família. E deve escolher entre ser agressiva e bem-sucedida, não se trajando de maneira provocativa, sendo tão vigorosa quanto os homens, para se afirmar, ou então ser sexualmente atrativa. Seu sucesso vai lhe custar a sexualidade, porque, segundo Beauvoir (1980), os homens não se sentirão atraídos por uma mulher que se impõe.

Dessa forma, as bases levantadas pela pensadora francesa lançaram o chamado *feminismo radical*. Tal feminismo tem como postulado a idéia de que

o patriarcado é a constante universal em todos os sistemas políticos e econômicos; que o sexismo data dos inícios da história; que a sociedade é um repertório de manobras nas quais os sujeitos masculinos firmam o poder sobre objetos femininos ... e a aquiescência das mulheres é uma indisposição de má fé de enfrentar sua própria falta de poder (Nye, 1988, p. 119 e 120).

Ao lançar as bases para uma nova posição feminista, as idéias de Simone de Beauvoir foram não só festejadas como criticadas. A procura da igualdade ao homem em tudo foi entendida como a masculinização da mulher. Feministas como Elisabeth Huguenin (em sua obra *A mulher em busca de sua alma*, 1949) insistiam na necessidade da diferença feminina, dizendo que a primeira, ao igualar masculino e feminino, estaria masculinizando as almas femininas das mulheres, tornando-as frias e competitivas.

Outro ponto controverso foi o tom de vitimização das mulheres que ressoa dos escritos de Beauvoir. Essas aparecem constantemente como objetos, seres oprimidos. Atualmente, a maior parte do feminismo enfatiza a diferença, exigindo a igualdade à realização e em todos os direitos legais, bem como a quebra dos estereótipos e preconceitos.

## 2.5 A voz pioneira de Virgínia Woolf: o despertar da crítica feminista

Entre as mulheres precursoras de movimentos sociais que afirmaram a mulher como sujeito figura a inglesa Virginia Woolf (1882-1941), mundialmente respeitada por suas idéias feministas pioneiras, estampadas em seus diversos ensaios sobre a escrita da mulher. Símbolo de audácia literária da mulher, foi uma precursora da crítica feminista num cenário de discriminações e marginalização quanto ao seu sexo.

Romancista e ensaísta inovadora, Virginia Woolf lançou mão de técnicas narrativas como o monólogo interior e o fluxo da consciência, em detrimento do formalismo que imperava na Era Vitoriana (Zolin, 2005a, p. 186). Sua voz era a de uma mulher escritora que tocava em assuntos de interesse geral, na intenção de ser lida tanto por homens quanto por mulheres. Porém, tratava também de interesses bem específicos em relação à mulher, mesmo trabalhando num contexto patriarcal.

Seu tom democrático recusava rótulos e alcançava um público vasto, rompendo com o tom paternalista com que a mulher era vista.

Entretanto, foi excluída por seus contemporâneos. O sexismo da época não tolerou as críticas agudas de Woolf à academia, as quais figuravam como um modo de resistência à tradição e um ataque invasivo ao masculinismo. Somente a partir de 1970 seus ensaios passaram a ser reavaliados, seguindo o impulso feminista da década (Brandão, 1999).

Woolf recusou-se a ser autoritária. Sua linguagem não se prende a um significado básico pré-estabelecido, o que mostra “uma profunda atitude de ceticismo face ao conceito masculino-humanista de uma identidade humana essencial. Para quê essa identidade auto-idêntica se todo significado é um incessante jogo da diferença, se ausência tanto quanto presença é a fundação do significado?” (Toril Moi, 1997. p. 9).

Em sua obra *Um teto todo seu (A Room of One's Own, 1929)*, Woolf aborda a sujeição intelectual do sexo feminino e analisa as circunstâncias que envolvem o ato de escrever da mulher. Dependendo da boa vontade do pai para a subsistência determinava a servidão e impossibilitava o acesso ao estudo e à independência, base de uma boa produção literária. Daí a necessidade de a mulher escritora possuir uma renda anual, não somente para sua subsistência e para bancar os custos de seus escritos como para possuir liberdade efetiva de expressão, não tendo que submeter sua livre expressão aos cerceamentos e policiamento de quem lhe custeasse as despesas, provavelmente, um homem — pai, marido, irmão.

A autora de romances e ensaios argumentou que, se Shakespeare tivesse uma irmã ficcionista, o destino desta seria a loucura, pois estariam fora de seu alcance o Latim necessário para ler Horácio e Virgílio, o aprendizado da Gramática, Lógica; não a instruíam, como a ele, não a deixariam viajar para ter experiências e delas nutrir seus escritos. Seria proibida de ler e escrever, fariam com que se tornasse esposa de um rico negociante, sem levar em consideração sua vontade ou a possível existência desta. Essa mulher do século XVI seria infeliz e em conflito consigo e com a arte; o que, segundo Woolf, se estende à sua época, visto que, no século XIX, a mulher escritora também tinha dificuldades materiais e lutava com a dependência, além dos preconceitos e reveses que enfrentava (Zolin, 2005a, p. 186).



Conceitos limitadores e dificuldades bastante concretas enfrentados pelas mulheres se arraigavam no discurso patriarcal da tradição no século XIX, mesclado de afirmações pseudocientíficas na superfície e intenso preconceito no fundo, tencionando manter o “sexo frágil” bem distante da pena.

Dessa situação opressora emanou o ressentimento contido na literatura feita por mulheres até então, fruto da amargura quanto aos homens, odiados por poderem cerceá-las de tantos direitos, inclusive o de escrever. Esses foram vistos como um empecilho para o talento.

Dessa forma, a reação ao poder opressor foi o primeiro fundamento para a tradição literária feminina, evocando o contexto histórico que inscreveu a experiência comum às mulheres através da escrita, escrita esta filtrada pela vivência pessoal de cada uma delas, demonstrando que as obras “não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada” (Woolf, 1985, p. 87).

Para Woolf, os livros continuam uns aos outros, atitude de que Ana Maria Machado se apropria no seu livro *A audácia dessa mulher*, ao “continuar” o texto de Machado. É também o que Woolf nota na análise que faz dos escritos de Mary Carmichael, autora de *A aventura da vida*, obra lançada em 1929. Segundo a crítica literária, a desconhecida autora escreve como mulher, e apresenta um estilo conciso, evitando o tom sentimental, representando a mulher em relação à própria mulher e não da perspectiva do homem, não mais encarado como inimigo. A conclusão de Woolf é a de que “talvez a mulher esteja começando a usar a literatura como uma arte, não como um método de expressão pessoal” (Woolf, 1985, p. 105). Efetivamente, o decorrer dos anos faria com que a mulher continuasse a desenvolver o talento por tanto tempo reprimido, e se desvencilhasse do estigma passado, que ainda deixa vestígios na sociedade.

Para calar a voz que minimiza a atuação da mulher, Woolf diz que é preciso muito mais que educação. É preciso educar e emancipar os homens tanto quanto as mulheres, para que entendam que espaço ocupam na vida. É por isso que ela aconselha as mulheres a terem um “teto todo seu” e a ganharem as suas “quinhentas libras”, pois as quinhentas libras por ano representam o poder de contemplar e a fechadura na porta significa pensar por si mesma. Esse foi seu tipo de “feminismo”, e sua luta pela “popularização da literatura e de defesa dos direitos

daqueles/as que estão nas margens, sejam mulheres ou o/a leitor/a comum de Woolf” (Brandão, 1999, p. 236).

Além disso, Woolf se opõe a um pensamento que ainda hoje persiste em alguns setores, ao sustentar que não se pode julgar obras literárias com base no sexo do/a escritor/a. Na sua visão, há grande prejuízo em pensar em cada um dos sexos separadamente, pois é natural que eles colaborem entre si.

De acordo com seu entendimento, com o qual concordamos, o/a grande autor/a consegue se posicionar em ambos os lugares, sua visão é mais global e completa dessa maneira. A atualidade do pensamento de Woolf se confirma na contemporaneidade, na qual “ter vozes múltiplas, diferentes ... é valorizado como um sinal afirmativo da versatilidade e variação das pessoas” (Bowlby, p. 258 e 259).

Virginia Woolf busca muito mais ressaltar as diferenças entre os sexos a ficar procurando mostrar que os homens são iguais às mulheres ou que as mulheres são iguais aos homens. A igualdade que ela almeja é aquela reclamada no Estatuto Intelectual das Mulheres, ou seja, a igualdade de situações favoráveis ao trabalho e à escrita.

## 2.6 Kate Millet e a “política sexual”

O enfoque a respeito da mulher e a crítica feminista são resultados diretos do movimento feminista dos anos 60 e 70. Com a visibilidade das lutas das mulheres e publicações como as de Beauvoir, o feminismo incorporava o questionamento das raízes das desigualdades entre os sexos. Havia condições para o surgimento de uma teoria feminista propriamente dita, para destruir os mitos da inferioridade *natural*, resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história, além de rever, criticamente, o que os homens, até então, tinham escrito a respeito (Duarte, 1990).

No aspecto literário, os objetivos eram os de alcançar a visibilidade e a legitimidade da mulher como sujeito produtor de discursos e de saberes. E isso tanto na leitura quanto na produção, recepção e circulação de objetos literários, particularmente no contexto que a historiografia e o discurso crítico construíram como tradição literária (Schmidt, 1999).

Essa crítica feminista tem como marco inicial a publicação, em 1970, de *Sexual Politics*, tese de doutorado de Kate Millet. Sob os ângulos ideológico,

biológico, sociológico, econômico, antropológico e psicológico, ela analisa historicamente as relações entre os sexos, afirmando que são pautadas universalmente no patriarcalismo, isto é, a Lei do Pai. Conforme essa ideologia, “o poder é exercido na vida civil e doméstica de modo a submeter a mulher, que, a despeito dos avanços democráticos, tem continuado a ser dominada, desde muito cedo, por um sistema rígido de papéis sexuais” (Zolin, 2005a, p. 189).

Millet (1970) assente com Sartre (1943) e Beauvoir (1949), ao afirmar que esse sistema também é perpetuado pelas próprias mulheres, que com ele consentem, através de instituições como a família. Política, sistema jurídico, religião, vida intelectual e artística também são construções culturais predominantemente masculinas, o que demonstra que a diferenciação entre os sexos está calcada muito mais na cultura do que numa diversidade biológica determinante.

Segundo Millet (1970), os papéis que são predefinidos para a mulher tornam-se repressivos, reforçando a dominação do homem sobre ela, o que a autora chama de “política sexual”. A esse respeito, Beauvoir já afirmara que “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Na cultura dominante, a menina deve aprender a ser doce, obediente, passiva, altruísta, dependente, enquanto o menino deve ser competitivo, ativo, independente, como se tais procedimentos fossem intrínsecos às suas naturezas.

Essa política de imposição de procedimentos através da força da ideologia afeta a literatura. Moldada pelo homem, ela reflete essa ideologia, representando a mulher como emocional, sentimental, incapaz para as abstrações da ciência e da vida intelectual em geral, enquanto a natureza do homem seria mais propícia à racionalidade e às aventuras.

Millet (1970) também traz à tona a discussão sobre a doutrinação da leitora, ocorrida para que esta leia, inconscientemente, de um ponto de vista masculino. A pensadora também apontou exemplos de exploração e repressão femininas, que pontilham escritos canônicos masculinos, como os de Henry Miller e Jean Genet.

Em seus estudos, Millet praticou o que hoje se considera como sendo um ramo mais tradicional da crítica feminista, interessado em analisar, por exemplo, os tipos de papéis representados pelas personagens femininas em escritos de autoria masculina. Ao analisar textos de escritores, ela notou que estes previam um tipo específico de resposta por parte da mulher, o qual apontava, invariavelmente, para a submissão feminina.

## 2.7 A representação da mulher: os papéis engendrados pela sociedade e pela literatura.

A crítica feminista desenhou sua fase inicial como uma espécie de “crítica do desagravo”, na qual se ocupou mais em aplacar a situação subalterna vivenciada pelas mulheres e desbancar a supremacia e o papel de centro ocupado pelos valores tradicionalmente patriarcais. Ultrapassado esse primeiro momento, ela passou a se engajar na luta pelo poder interpretativo, iniciado com as investigações de Millet.

Ao constatar que é freqüente a representação da mulher na literatura canônica a partir da insistência em estereótipos culturais, a crítica de cunho feminista tem feito um recorte diferencial na tradição e nos cânones nacionais. Identificando a cumplicidade entre pressupostos e critérios de valor literário e as relações de poder inscritas nas práticas discursivas e culturais dentro e fora dos estudos literários, essa crítica tem estado nos interstícios da instituição, interrogando os paradigmas estabelecidos e os saberes cristalizados, historicizando os valores da cultura diante do ponto de vista da alteridade e da diferença. Ao fazê-lo, passa a instituir uma resistência ao modelo de essencialismo, homogeneidade e universalismo que ampara a instituição literária e subjaz às noções de tradição e cânone, fundamentadas na cultura patriarcal.

Essa forma de abordagem do texto literário também tem desvendado a invisibilidade histórica da mulher e aberto espaço numa comunidade constituída tradicionalmente por “homens letrados”, representados, no âmbito brasileiro, por críticos como Sílvio Romero, Araripe Júnior, José Veríssimo, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e outros, figurando entre eles uma exceção no século XIX: Lúcia Miguel-Pereira, que se tornou respeitada como historiadora e crítica pela seriedade de seu trabalho e profundos conhecimentos literários.

Colling (2004) trata do assunto ao dizer que os historiadores e críticos literários assumiram o papel de porta-vozes das mulheres. Descrevendo-as e falando por elas, ocultaram-nas como sujeitos, tornando-as invisíveis. Eles tomaram para si o direito de construir conceitos e a partir destes criarem hierarquias, nas quais os sexos assumem valores diferenciados, isto é, o masculino sempre tem a primazia, em detrimento do feminino: “este universalismo que hierarquizou a

*diferença* entre os sexos, transformando-a em *desigualdade*, mascarou o privilégio do modelo masculino sob a pretensa neutralidade sexual dos sujeitos” (p. 13).

Essa “pretensa neutralidade” já havia sido posta em xeque por Michel Foucault (1979), quando criticou o que se pode chamar de falsa universalidade de saberes sobre o sujeito. Sua contribuição ao feminismo pode ser vista quando menciona que não é suficiente pensar a alteridade, é preciso pensar *diferentemente* a articulação entre o Mesmo e o *outro*. A partir daí a história é passível de ser vista como construção alicerçada por interpretações e representações, tendo como pano de fundo relações de poder. E as relações entre homens e mulheres e a própria literatura também não escapam a essa construção.

No entanto, ao nos darmos conta dessa rede de significados que nos é imposta, abre-se a possibilidade para a criação do que Foucault (1979) denominou como “fraturas do presente”, ou seja, quebras na lógica a nós impingida. Pode-se chegar a essas inversões e questionamentos justamente por causa da característica fundamentalmente cultural dos valores que nos cercam. Ou seja, se algo não foi sempre da forma como se apresenta (mas foi arquitetado de tal forma) não precisa necessariamente permanecer assim.

Nesse intento transformador, a crítica feminista tem questionando os bastidores ideológicos da literatura. Ao tentar recuperar a presença da mulher, tem buscado desconfiar das categorias universais e exercido, segundo Schmidt (1999), a revisão da história literária, o questionamento da configuração dos cânones, a investigação dos códigos estéticos e retóricos de representação, especialmente do feminino, estipulados pelas obras tidas como modelares.

O olhar da crítica feminista reconsidera o próprio conceito de identidade e literatura nacional, dilatando inclusive a conceitualização e a crítica que definem o literário num quadro onde tem predominado, de uma forma ou outra, o elitismo, as hierarquias, o preconceito e o colonialismo cultural.

Dessa forma, a principal contribuição feminista à produção de conhecimento se dá na construção de novos significados concernentes à interpretação das experiências das mulheres no mundo, de forma que a realidade, como construção imaginária e simbólica, possa ser interrogada, repensada e transformada.

Para que entendamos as formas como a realidade se apresenta, é preciso saber que ela é uma construção da linguagem, e, portanto, só temos acesso a uma ficionalização do “real”. Por isso é pertinente que consideremos a importância da

representação, ou seja, a mediação entre realidade e a apresentação dessa por meio da linguagem. Schmidt pondera de forma lúcida a questão:

A representação é o fulcro de toda a prática discursiva. Estamos na representação e somos gerados por ela. E é exatamente por ser a representação tão poderosa em criar realidades e moldar o sentido dessas realidades, articulando uma verdadeira gramática do sistema de uma cultura, que o controle ideológico de seus mecanismos de organização e significação sempre foi a forma mais eficaz de manutenção do poder. Em termos da literatura, a representação singulariza um campo estratégico em que as convenções literárias — ordenação formal dos elementos de uma obra, suas intensidades modelizadoras, suas seqüências e soluções retóricas e discursivas — se imbricam com o sentido social, isto é, com a ordem de valores transindividuais inscritos nos códigos de representação (1999, p. 37).

Dessa maneira, a literatura interfere no social ao produzir representações deste, bem como o inverso acontece. Uma cultura específica define e determina o que vem a ser sua literatura representativa, isto é, os textos referenciais que exemplificam a singularidade discursiva e representacional daquela cultura, por meio da composição de um cânone.

Uma construção cultural estereotipada da mulher tem sido repisada, muitas vezes, pela literatura canônica. Algumas imagens da mulher que ela veicula correspondem aos papéis da:

- sedutora, perigosa e imoral — Capitu, em *Dom Casmurro*, vista pelo marido como sedutora e dissimulada, capaz de traí-lo com seu melhor amigo;
- mulher indefesa e incapaz, à espera de salvamento — Hipólita em *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo;
- megera — Juliana, chantagista em *O primo Basílio*;
- mulher-anjo, que se sacrifica pelos que a cercam — Isabel, que se suicida sobre o corpo do amado Álvaro, morto em combate em *O guarani*; Mariana, que depois de atender todas as necessidades de seu amado preso, atira-se ao mar, enlouquecida, quando Simão morre em decorrência de um amor devotado à outra, em *Amor de Perdição*.

Enquanto a representação da mulher como impotente e indefesa, ou como anjo que se sacrifica apresenta uma conotação positiva, a independência subentendida na megera ou na adúltera é tramada no intuito de provocar antipatia e rejeição.

Dois pólos opostos estão em conflito por trás dessas representações: a *mãe*, “rainha do lar”, digna de louvor, e a *Eva* debochada, sensual, vergonha da sociedade e merecedora de desprezo. A facção dessa rede de significados serve aos propósitos dos que controlam o poder de atribuir sentidos (utilizado em causa própria). Destina-se a fazer com que a mulher encare o que lê do ponto de vista construído pelo homem, ocupe a posição deste e, por fim, até mesmo defenda os interesses dele e os considere como naturais, e a si mesma como devedora em relação aos desejos daquele.

Como vimos com os exemplos de algumas personagens ressaltadas, a modernidade tem mantido a idéia de que os homens são superiores às mulheres. Estes são considerados racionais por natureza, enquanto aquelas são identificadas com o sentimento e o corpo.

A literatura contribuiu com a idéia de que a mulher deveria ser guardiã de seu corpo, que deveria servir apenas como instrumento para apoiar e conduzir a família. A sociedade patriarcal tem valorizado, na mulher, não a sua competência intelectual ou capacidade de decisão, mas as qualidades que agradam aos outros, como a “beleza física e moral”, atributos que se tornam em *capital simbólico e social*, de importância para a manutenção das famílias.

Dessa forma, a ideologia naturalista burguesa vedou às mulheres o direito ao uso da razão, assentando a identidade feminina no biológico, no corpo, que passou a ser visto como a origem de suas ações, sentimento e pensamentos. Desde o século XIX ainda ecoam, por exemplo, as palavras de Rousseau sobre a escrita em relação a ambos os sexos: “o homem diz o que sabe, a mulher diz o que agrada: um para falar tem a necessidade de conhecimento, o outro do gosto; um deve ter como objeto principal as coisas úteis, a outra agradáveis” (1992, p. 22 e 23).

Todo esse discurso em torno do confinamento da mulher ao lar foi decisivo, e instituído no sentido de demarcar sua identidade, aproximá-la do *espaço privado* por excelência — o lar. A ela deveria caber o contato com a natureza, a emoção, o amor, a intuição. As rebeldes são consideradas como contrárias à natureza. Esse discurso foi construído em oposição ao lugar que se pretende que seja o do homem — o *espaço público*, onde se concentra o poder, as decisões políticas, a razão, a cultura. É a partir deste espaço que atua a palavra, e ele tem sido colonizado pela ideologia masculina, encoberta por uma aparência de igualdade. Colling, no artigo

intitulado “A construção histórica do masculino e do feminino”, resume a situação da mulher:

Por razões sociais e sexuais [a mulher] deve estar junto ao homem. Sua reclusão não será grupal, não gerará massas incontroladas e reclusas mas o lar, prisão pessoal que oculta uma verdadeira circunscrição carcerária, camuflando-se em santuário, privando-a da solidariedade das outras marginalizadas. É então que o “carcereiro” inventará virtudes “femininas” para disfarçar a reclusão: entrega, sacrifício calado, sofrimento no paraíso, etc. (2004, p. 27).

Daí se pode compreender que o ato de disciplinar o corpo feminino é empreendido no sentido de satisfazer ao modelo de honestidade e beleza circunscrito na sociedade, em detrimento da identidade das mulheres, transformada e moldada para que sejam pessoas dóceis, submissas, abnegadas e tolerantes. Seu valor é assim baseado no benefício que possam prestar a outros, e a confiança na própria capacidade de pensar é perdida. Marilena Chauí explica que essa violência “obtem a interiorização da vontade e da ação alheias pela vontade e ação da parte dominada, de modo a fazer com que a perda da autonomia não seja percebida nem reconhecida,... que não se perceba como tal, gerando um tipo de dominação ‘consentida’” (1985, p. 35).

Colling chama a atenção para o fato de que o consentimento é imprescindível no funcionamento de um sistema de poder: “as mulheres desmerecem-se, atribuindo-se pouca importância, assumindo o discurso masculino, de que o lugar do poder, no mundo político, é reservado aos homens” (2004, p. 18).

O comportamento que aceita a opressão se dá porque não basta pertencer ao sexo feminino e participar das restrições que lhe foram impostas para compreender a engenharia da dominação. É preciso um despertar da consciência crítica. A visão da mulher foi sistematicamente embaçada. Daí a emergência de estudos que versem sobre os discursos e práticas limitadoras do entendimento feminino quanto à própria representação, que foi construída não por elas, mas pelo sexo oposto. É preciso que esse processo construtivo seja desvelado.

No campo literário, a resistência a tal situação se dá no sentido de *resgatar* a presença das mulheres bem como *revisitar* as obras canônicas e o discurso que as legitima, do ângulo de indivíduos que falam explicitamente de seu lugar como mulheres, referentes concretos de tudo o que tem sido dito ou presumido sobre



sujeitos femininos. Isso para amparar novas interpretações e significações, dividindo outros saberes possíveis sobre a experiência das mulheres.

Desse modo, a luta contra a discriminação e a manutenção de estereótipos se estabelece na recriação de uma identidade própria, que ultrapasse as hierarquias do forte e do fraco, do ativo e do passivo. Uma identidade em que “as diferenças entre os sexos sejam de complementaridade e não de dominação. Em que... não se coloquem pólos opostos como definidores do masculino e do feminino, e sim como parte da totalidade dialética, contraditória, do ser humano” (Alves, 1985, p.57).

De acordo com Lago (1999), a identidade como representação ficcional do eu, elaboração do registro do imaginário, procura justamente dar conta das contradições do sujeito, organizando-as numa história coerente, unitária, por meio da qual ele se referencia, como possuidor de um passado, integrado ao presente e às suas expectativas. Identidade não é algo acabado, mas uma construção imaginária, em permanente processo de significação, reelaboração, investimento em novas identificações e significações.

No entanto, essa identidade, no sentido de desessencializar a categoria mulher, deve ser pensada levando em consideração a existência de sistemas maiores de poder e significação nos quais o sujeito está inserido, isto é, gênero, raça, classe, etc. Além disso, como disse Machado, L. Z., deve-se “pensar a diferença, e não só o igual e o desigual diante do poder” (1992, p. 29).

## 2.8 Tendências contemporâneas

Conforme Zolin (2005a), posteriormente a essa fase inicial, interessada em desmistificar a imagem da mulher em textos masculinos, a crítica feminista voltou-se para a produção das mulheres, lançando mão de quatro principais enfoques, até certo ponto já discutidos aqui: o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o político-cultural.

A crítica voltada para o campo *biológico* denuncia a tradição patriarcal, que definiu o corpo da mulher como seu destino, os papéis sociais como advindos da natureza e por ela determinados. Por outro lado, algumas feministas radicais defendem que as características biológicas da mulher trazem consigo a superioridade, e não inferioridade. O físico é visto como textualidade, e o corpo como fonte de imaginação.

O enfoque *lingüístico*, ou *textual*, busca saber se homens e mulheres usam a língua de maneira diversa, se a leitura e a escrita são afetadas por diferenças de gênero, se as mulheres podem criar novas linguagens, próprias. Teóricas francesas argumentam que essa reinvenção da linguagem seria capaz de romper com o discurso patriarcal, não somente pela fala contra ele, mas situando-se de um ponto de fora dele.

A face *psicanalítica* da crítica feminista textual engloba os aspectos biológicos e lingüísticos, assinalando uma diferença na psique do autor, que seria ditada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização do papel sexual, ou seja, na relação do gênero com o processo criativo. Nessa visada, debruça-se sobre as especificidade de uma possível escrita feminina, a *écriture feminine*. Apoiando-se inicialmente no complexo de castração proposto por Freud, atualmente tem acolhido a metáfora da desvantagem lingüística e literária feminina, elaborada por Lacan.

De acordo com Freud (1953), uma mulher traz as marcas inevitáveis de sua educação, de sua formação como mulher, visível em características como narcisismo, passividade, sociabilidade inferior, vaidade e fraqueza moral. Isso ocorreria porque, para se constituir enquanto eu, ela tem, necessariamente, que lançar mão da única opção disponível: inserir-se numa estrutura de relações sociais. Portanto, sua personalidade está além da escolha, e freqüentemente além da memória. Ela é moldada no círculo familiar — predominantemente patriarcal — e tem sua continuidade assegurada por meio das células familiares, pois são elas que nos proporcionam nossos primeiros contatos sociais e funcionam como uma espécie de microcosmo da vida em comunidade. Dessa forma, “regras” de convívio social são internalizadas, isto é, inscritas na própria identidade feminina.

Daí conclui-se que nascemos num sistema social e lingüístico previamente estipulado, de tradição patriarcal, cuja origem não está na biologia, mas num complexo de pensamento e símbolo, inerente à mente individual e à própria sociedade.

A Psicanálise voltou-se então para a família, o lugar no qual a psicologia inferiorizada da feminilidade é produzida e a exploração social e econômica das mulheres é legitimada (Mitchell, 1974).

Por outro lado, estudiosos como a crítica literária e psicanalista Julia Kristeva (1984), optaram por uma releitura de Freud feita por Lacan. De acordo com ele, masculinidade e feminilidade são um subproduto do *imaginário*, isto é, uma cisão na

subjetividade que estabelece um *eu*. Esse processo se dá desde o “estágio do espelho”, passando pela fase da *simbolização*, quando a criança passa pela aquisição da linguagem e pela formação de sua identidade sexual.

O contato com o simbólico insere o indivíduo numa ordem preestabelecida, que tem o falo como significação privilegiada. Como a linguagem veicula os valores masculinos, o acesso a ela é traumático, porque a criança só pode exprimir-se por meio de palavras carregadas com o lado masculino da cultura.

Conseqüentemente, a mulher encontra-se em desvantagem. Sua sujeição se dá porque, sem falo, ela tem que achar o significante no corpo de outrem. Por isso, além de discriminada, a mulher não têm acesso à própria linguagem — construída sobre valores masculinos, nos quais se constitui sua relação com o mundo. Portanto, terá que buscar sua identidade sempre em outra coisa, não em si mesma.

Dessa forma, Lacan ponderou que a linguagem, elemento fundador, é estruturada como *ausência feminina* e *presença masculina*, antes mesmo da experiência individual ou da história social. Portanto, ele afirma que a diferença sexual, está embutida na linguagem, no pensamento e, conseqüentemente na cultura (Nye, 1995).

Assim, embasada nesses conceitos de Lacan, Kristeva conclui que uma prática feminina é sempre negativa, contrária ao que existe, e procura atuar por fora das ideologias e estruturas estabelecidas, com a finalidade de ameaçar a estabilidade delas.

No entanto, cuidados devem ser tomados no fundamento de uma contra-sociedade alternativa. A precaução está em não criar o inverso das estruturas de poder existentes, pois “um matriarcado que seja o oposto ao patriarcado terá suas próprias vítimas e carrascos” (Nye, 1995, p. 177). As mulheres devem, então, penetrar na ordem patriarcal e abalá-la, porque não há outra ordem, mas ao mesmo tempo devem exibir esse pensamento, tornando-o movediço, o que resultará num patriarcado pluralístico e não-dogmático — o máximo que se pode esperar, segundo Kristeva.

A maior barreira para a mulher — uma linguagem que não a favorece — esteve aliada à sua falta de poder na sociedade. No entanto, como a significação dominante é arbitrária, segundo a crítica desconstrutivista de Derrida (2002), também apropriada pela crítica feminista, não possui verdade ou um significado metafísico que a sustente. Sendo assim, tudo é parte de um jogo de significado, e a

prioridade de qualquer termo pode ser desconstruída para revelar o domínio de seu oposto. Embora posse e domínio — sempre sexuais de acordo com Derrida — ainda forneçam a estrutura da linguagem como troca simbólica e a história da verdade seja um processo de apropriação, essa “propriedade” pode ser interpretada e subvertida. E isso pode ser feito do ponto de vista da mulher.

A mulher escritora pode deslocar o pensamento patriarcal, sem buscar a tarefa impossível de falar fora dos significados estabelecidos ou, por outro lado, permanecer restrita aos conceitos patriarcais. Sua meta não se restringe a uma inversão insatisfatória das posições masculino/feminino, mas abrange um descentramento radical do significado estabelecido. A mulher deve atrever-se para além dessas categorias binárias que estruturam a linguagem, para chegar a uma pluralidade de significados.

Outro enfoque da crítica feminista diz respeito a um viés *político-cultural*, por meio do qual ela assume o encargo de denunciar os aspectos da ideologia patriarcal que permeiam a crítica tradicional, e que são visíveis em ações como a constituição tendenciosa do cânone literário. Além disso, essa modalidade crítica procura empreender uma arqueologia de textos para trazer à tona os trabalhos de autoria feminina que foram, de diferentes maneiras, silenciados ou excluídos da historiografia literária.

Dessa forma, revisitar a memória das mulheres — o que particulariza a escrita delas como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina — e questionar os paradigmas essencialistas e universalistas que orientam a constituição do cânone têm sido os intentos da crítica feminista anglo-saxônica. Denunciar a exclusão das mulheres como sujeitos do discurso e as estratégias de manipulação da imagem feminina na tradição literária são alguns de seus instrumentos.

É inegável que a experiência com a linguagem nos discursos marginalizados das mulheres diferem daqueles dos homens. Tendem a produzir um *contra-discurso* de potencial subversivo que merece ser explorado. Por isso, críticos(as) feministas como Elaine Showalter (1985) trataram de resgatar a literatura feita por mulheres, bem como pesquisar as formas e motivos pelos quais ela havia sido reprimida.

Segundo a pesquisadora, os grupos marginalizados pela ideologia dominante acabam encontrando formas próprias de expressão em relação à sociedade. Dessa maneira, as mulheres construíram sua tradição literária a partir do desenvolvimento

das relações mantidas com a sociedade na qual se inserem. A partir daí, o objetivo dessa estudiosa consiste em investigar o desenvolvimento dessa literatura num tempo e espaço determinados, verificando qual o posicionamento assumido pelas mulheres através dos escritos destas.

Showalter (1985) afirma que as subculturas literárias — produções de grupos minoritários em relação a uma cultura dominante — passam por três estágios de desenvolvimento. Na literatura de autoria feminina, essas etapas são as seguintes:

1. *imitação* dos padrões dominantes (*fase feminina*);
2. *protesto* contra esses mesmos padrões anteriormente assimilados (*fase feminista*);
3. momento em que a rebeldia do estágio anterior leva à *autodescoberta* e à busca de identidade própria (*fase fêmea* — ou *mulher*).

Na *fase feminina* há uma internalização dos valores vigentes (patriarcais), uma reduplicação dos padrões culturais dominantes, em que a mulher não tem voz nem vez, pois seu destino está nas mãos do pai, do marido ou da sociedade machista. E esse procedimento não é questionado de maneira efetiva. Há uma conformação com as normas da tradição.

Contudo, na *fase feminista* há uma ruptura e protesto contra os padrões vigentes. As obras passam a ser pontilhadas pelas desigualdades nas relações entre os sexos, que reprimem a mulher e a impedem de atingir a realização plena do seu ser.

Na *fase fêmea* o embate entre os gêneros deixa de ser o foco principal das narrativas, para ceder lugar a outras inquietações e temas, que vêm a demonstrar uma espécie de superação das questões relacionadas ao gênero, e o surgimento da representação de uma nova imagem feminina, livre da tradição patriarcal.

Na literatura brasileira, a fase feminina teria início com o romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e se estendido até 1944, quando Clarice Lispector publica *Perto do coração selvagem*. A partir daí a literatura produzida por mulheres entra em rota de colisão com as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos. Só a partir da década de 1990 esse momento é superado, dando lugar à fase fêmea, com escritoras como Sônia Coutinho, Márcia Denser, Nélida Piñon e outras (Zolin, 2005a).

Imbuída da teoria do discurso de Foucault (1979) e da ausência de um centro de significados de Derrida (2002), além de outras contribuições, a corrente anglo-

saxônica recusa a idéia de uma verdade absoluta, posto que todas as premissas se constroem através da linguagem, que tem “o poder de construir e não apenas expressar significados” (Scholze, 2002, p. 176). Surge daí o compromisso com a abordagem historicizante da literatura e o aparecimento do conceito de *gênero* como categoria de análise.

## 2.9 Uma questão de gênero

As décadas de 1960 e 1970 foram importantes por abrigarem o desenvolvimento de questões quanto à identidade e diferença. Contudo, a categoria gênero aprofundou e expandiu as teorias críticas feministas. A partir da segunda metade da década de 80, porém, ela seria criticada.

Uma conscientização de que as relações dos sujeitos com as imagens que circulam na sociedade a respeito do que é ser homem ou mulher é indispensável para investigar a cultura e a literatura. Esse imaginário não diz respeito às características biológicas dos seres, mas à ideologia formada em torno deles pelo poder do discurso, isto é, da palavra. Joan Scott, idealizadora do conceito de *gênero*, fruto de tal tomada de consciência, definiu-o da seguinte forma:

Por gênero me refiro ao discurso da diferença dos sexos. Ele não se relaciona simplesmente às idéias, mas também às instituições, às estruturas, às práticas cotidianas quanto aos rituais, e tudo o que constitui as relações sociais. O discurso é o instrumento de entrada na ordem do mundo, mesmo não sendo anterior à organização social, é dela inseparável. Segue-se, então, que o *gênero é a organização social da diferença sexual*. Ele não reflete a realidade biológica primeira, mas ele constrói o sentido desta realidade. A diferença sexual não é a causa originária da qual a organização social poderia derivar; ela é antes, uma estrutura social móvel que deve ser analisada nos seus diferentes contextos históricos (Scott apud Colling, 2004, p. 29 — itálico acrescentado).

Portanto, as representações de gênero ligam-se ao momento histórico pelo qual passam as sociedades, ditando regras e papéis a serem desempenhados por homens e mulheres. Elas demarcam os limites de atuação de ambos em determinados contextos.

O gênero, no entender de Sorj (1992), traz consigo a idéia de que a constituição biológica inata não é suficiente nem deve servir como ponto de partida para a explicação do comportamento diferenciado em masculino e feminino visto na

sociedade: “diferentemente do sexo, o gênero é um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações” (p. 15). Além disso, envolve a idéia de que o poder é distribuído de maneira desigual entre os sexos, fato responsável pela posição subalterna das mulheres na organização social.

Os veículos propagadores das idéias construídas em torno do gênero têm sido a mídia em geral, o cinema, as artes, a literatura, a própria ciência e também as relações cotidianas, transbordantes de idéias patriarcais, repetidas e cristalizadas de geração em geração. As representações da inferioridade feminina têm sido incansavelmente repetidas em vários discursos, impregnando-se no inconsciente coletivo. Essa construção histórica do gênero está expressa nas palavras de Colling:

Em todos os lugares, assentadas por diversos discursos, as relações entre os homens detêm o monopólio da interpretação das coisas humanas, e estabelecem seu poder ao mesmo tempo em que o legitimam com fundamentos mitológicos, religiosos, ideológicos, filosóficos ou científicos. [Portanto] não há verdade na diferença entre os sexos, mas um esforço interminável para dar-lhe sentido, interpretá-la e cultivá-la. As relações entre homens e mulheres, que implicam desigualdades políticas, econômicas e sociais e que configuram papéis diferenciados segundo o sexo, estão intimamente ligadas ao princípio de *hierarquia* (2004, p. 17 e 19 — itálico acrescentado).

Portanto, são as sociedades que legitimam as formas de relação entre o masculino e o feminino, e que conferem, nesse embate pelo poder, a primazia ao primeiro. Tal relação é, assim, construída histórica e culturalmente, e validada de formas diferentes nos mais diversos contextos. O conceito de gênero surgiu de forma a apontar a fundamentação cultural — e não natural desse aparato ideológico referente aos sexos.

A palavra gênero ganha um significado especial a partir do movimento feminista. Refere-se ao “caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (Scott, 1990, p. 72). A idéia de que o sexo é uma categoria não atingida pelo poder que advém desse saber construído é ilusória, e pretende ocultar o alcance do discurso. Este é uma construção formada de modo a produzir determinadas idéias e efeitos. Somos definidos, antes mesmo de nascer, pelo nosso sexo, visto que existem, na sociedade, padrões de comportamento previamente estipulados, anteriores à nossa presença no mundo, com os quais teremos que lidar.

Portanto, o gênero não é algo intrínseco aos seres humanos, mas “o conjunto de efeitos produzido em corpos, comportamentos e relações sociais,... [por meio de] uma complexa tecnologia política” (Foucault, 1979, p. 127).

Nesse sentido, podemos dizer que há um discurso referente ao gênero. Somos culturalmente construídos, “programados” para exercer as funções de *homem* e *mulher*, já anteriormente definidas pela sociedade, como dominador e dominado.

Quando os estudos feministas diferem *sexo* de *gênero*, não é negada a diferença biológica entre os sexos, mas enfatizada a construção social e histórica, a hierarquia produzida sobre as características biológicas. Esse construto social recebe a denominação de *gênero*, e é constituído por meio das redes do poder instituído, isto é, dos discursos, dos códigos, das práticas, dos símbolos, das instituições, etc.

Contudo, parecemos desempenhar naturalmente nossos papéis — que são, entretanto, pré-estabelecidos — como homem ou mulher, esquecendo-nos de que eles são uma criação cultural, construída de acordo com os objetivos políticos da elite dominante.

Isso equivale a dizer que esses papéis não nasceram conosco, mas foram construídos *em* nós e *por* nós. Este processo é chamado por Althusser (1977) de *interpelação*: uma representação social é incorporada, aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, tornando-se assim real para ela, embora seja apenas imaginária.

Ainda que pareça natural, o gênero é uma representação, com profundas implicações na vida, nas relações, na subjetividade das pessoas. De acordo com Lauretis (1994), o termo *gênero* atribui ao indivíduo uma posição dentro de uma classe. Representa, todavia, não um indivíduo, e sim uma relação social, isto é, representa um indivíduo por meio de uma classe. Gênero é a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, a um grupo, a uma categoria. Ao atribuir significados diferenciados aos indivíduos, relacionados à identidade, valor, prestígio, status na hierarquia social e outros, as representações de gênero delegam a cada sujeito abrangido pela classe masculina ou feminina a totalidade daquelas características sociais que foram previamente determinadas como pertencentes a uma ou outra classe.



Convém notar que a arte ocidental e a literatura são um registro de tal representação, que continua a ser erigida nos dias atuais, através do que Althusser (1977) denominou como “aparelhos ideológicos do Estado”: a mídia, as instituições escolares, os tribunais, a família, etc.

O gênero se constitui como uma ideologia. A ideologia de gênero é a produção de diferenças por meio de sistemas de representação. Em cada cultura há um sistema específico de gênero, que tem como função relacionar o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. O sistema dissemina idéias relativas ao gênero através de veículos aos quais Teresa de Lauretis (1994) denomina de “tecnologias de gênero”: o cinema, com a construção da mulher como objeto do desejo; as propagandas televisivas, que funcionam de maneira análoga; a literatura, com características específicas do que é ser mulher ou homem, etc.

As tecnologias de gênero fundam um constructo que não corresponde a um sistema de relações reais entre os sujeitos, e sim à relação *imaginária* dos sujeitos com as relações reais em que vivem. Essa representação tem a função de transformar indivíduos concretos em homens e mulheres, definindo uma categoria em oposição à outra.

As relações do sujeito abrangem diversas áreas, como trabalho, raça, classe social, gênero. “Os homens e as mulheres não só se posicionam diferentemente nessas relações, mas — e esse é um ponto importante — as mulheres são diferentemente afetadas nos diferentes conjuntos” (Lauretis, 1994, p. 215). Negá-lo seria ignorar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; bem como continuar imerso numa ideologia que resulta, invariavelmente, em benefício do sujeito masculino e em detrimento do sujeito feminino.

A mulher, presa nesta rede profundamente fortalecida de normas e padrões culturais, teve seu lugar predeterminado na sociedade e foi obrigada a ocupar uma posição como ser humano de segunda categoria, sem direito a ter voz ativa e outro papel que não o da maternidade e subserviência ao homem. Reduzida a objeto, tendo seu mundo confinado aos afazeres domésticos, quando não obrigada a trabalhar fora para aumentar os rendimentos do marido, não lhe foi possibilitada a liberdade de escolher seu destino. Esta era reservada unicamente ao homem, que

usufruí da liberdade de escolher, dentre as mais variadas opções, o que mais lhe conviesse.

A dominação nem sempre ocorre por força física. Ela pode acontecer, num primeiro momento, desta forma, porém, para se concretizar e solidificar, ela conta com a força do discurso construído e reforçado constantemente por aqueles que dele se valem.

O patriarcalismo — sistema de dominação do homem sobre a mulher — pode assumir várias formas, inclusive revestindo-se de uma aparência de “proteção” à essa. No entanto, a sufoca e priva de escolher seu próprio destino, relegando-a a uma posição de ser que necessita de proteção, subentendendo-se, num mundo em que domina o mais forte, que seja inferior. Teresa, protagonista de *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, explicita nitidamente este papel, pois está alienada do próprio destino, que é objeto da atuação e motivo da disputa dos homens da narrativa: o pai, o primo pretendente a ser seu marido, o vizinho Simão, por quem nutre um amor proibido.

Esse processo se sustenta porque, assim “protegida”, a mulher pode não notar que está sendo cerceada. Ela é condicionada a repetir os padrões dominantes e ter seus limites definidos socialmente, isto é, sua liberdade se torna o preço que paga por esta falsa segurança, vindo a ser assegurada a hegemonia masculina inclusive pela própria mulher, que por fim pode passar a agir perpetuando esse velho modo constituído de ser e de viver, prendendo-se ao domínio masculino.

Essa forma de outremizar a mulher, de inferiorizá-la com base em pressupostos considerados como advindos da natureza, levando-a ao consentimento com a dominação, ou seja, como se não fossem manipulados cultural e ideologicamente, acabou por produzir certa conformação das mulheres às restrições da época em que viviam. O que não impediu, contudo, que elas notassem que se encontravam numa posição socialmente desconfortável.

O discurso patriarcal, portanto, foi construído e se perpetuou sobre um aparato de instrumentos ideológicos, como, por exemplo, a propagação da ciência do século XIX — no caso, a frenologia — de que o cérebro da mulher, por ser menor, a tornaria pertencente a um nível inferior ao do homem.

Dessa maneira, para a sociedade dominada pelos homens, o homem é o princípio fundamental e a mulher é o oposto excluído desse sistema, e enquanto tal diferenciação for estritamente mantida, todo o sistema funcionará com eficiência.

Sendo que o enfrentamento do sexo masculino com o sexo feminino, considerado pelo primeiro como seu *outro*, o diferente, o oposto, lançou um olhar carregado de estereótipos à mulher, privou-a de escrever, juntamente com o homem, a história “oficial”, como sujeito agente, isto é, capaz de executar uma ação livre e independentemente. Assim, o sujeito feminino foi relegado à obscuridade da indiferença, da reclusão, numa época em que a mulher foi simplesmente ignorada, sentenciada à nulidade.

A própria opressão causa, no sujeito marginalizado, uma reação que, aos poucos, toma forma num movimento nascente de contestação por parte das mulheres em relação à sua condição de subalternas.

Estamos falando do *feminismo*, que aos poucos vai amadurecendo, concretizando em *pensamento* — em teoria, em ação — uma nova maneira de enxergar o mundo e a presença da mulher nele, reivindicando um tratamento igualitário e a dissipação de qualquer discriminação que se origine na diferença de gênero.

Eagleton (1997) afirma que as ações culturais e políticas estão intimamente ligadas através do movimento feminista, porque a política do corpo é uma descoberta de suas possibilidades de inclusão na sociedade, através da consciência das forças que o controlam e subordinam.

O patriarcado associou ideológica, arbitrariamente, a posição secundária ao feminino, devido à sua atividade na reprodução e às dificuldades que advém desta. A desigualdade de papéis sociais é cultural, e não condição necessária das sociedades, mas de organizações de poder destas. Portanto, é passível de transformação (Campos, 1992).

Tomando consciência de que a desigualdade entre os sexos se assenta sobre uma base biológica, que transforma a diferença em diferença hierarquizada, o movimento feminista se estabelece no sentido de interferir nessa relação de poder, nessa passagem da diversidade biológica para a ordem da cultura.

L. Z. Machado (1992) diz que os estudos de gênero passaram a promover essa transformação, ao valorizar a diferença, apontar os poderes — ainda que “menores” — das mulheres, não ressaltar o poder masculino, desconfiar das grandes explicações, criticar o “gueto” em que o feminismo possa ter se isolado, dentre outras ações. Esses estudos trouxeram consigo uma certa desconfiança quanto à noção de verdade absoluta. Priorizaram a pluralidade e a heterogeneidade

bem como passaram a interrogar a idéia de que há uma essência feminina ou masculina.

Como sustenta Foucault (1979), mulher e homem são conceitos produzidos. O discurso os recobre, e não há nada debaixo do discurso para que possamos apreender. Não há uma *essência* mulher, mas somente dizeres e práticas que constroem a *idéia* de mulher, e isso também no que se refere ao homem.

Nessa relação, a ideologia masculina, com suas normas e preceitos, assumiu o comando, pois elaborou a mulher como o *outro*, em oposição ao centro masculino. Essa ideologia tomou a dianteira e se posicionou como eixo principal na sociedade, atuando também sob forma de marginalização dos seres masculinos que não se enquadram na imagem construída a respeito do que significa “ser homem”.

Essa dominação usa o poder nas suas formas repressora e normativa. No primeiro caso se faz a separação, o confinamento daquele que se quer excluir, através da imposição da proibição, silenciamento, anulação. Daí a ocorrência dos seguintes estereótipos:

- ❖ a mulher-bruxa — idéia advinda desde a Idade Média, que se relaciona a uma dominação, por parte da mulher, de poderes místicos, que a tornaria passível de ser banida;
- ❖ a louca trancafiada no sótão, a exemplo de *Jane Eyre*; a mulher perigosa, fatal, destruidora, da qual a sociedade deve se afastar.

Já o poder normativo trabalha na descrição do ser, impondo-lhe regras que limitam seu campo de atuação. Isto é, institui um saber do qual tira proveito. Cria um conjunto de proposições alicerçadas nas mais diversas áreas de conhecimento: jurídico-política, psiquiátrica, pedagógica, médica, etc. Infiltra-se na moral, na filosofia, nas artes, na literatura - sempre produzindo discursos sobre a mulher que a coloquem “no seu devido lugar”. Ocorre que estes saberes estão sendo assim construídos porque servem a quem detém o poder: o sexo masculino, que na relação de forças que se estabelece entre os gêneros, ainda possui vantagem sobre o feminino. Essa hierarquia social baseada na hegemonia masculina é comentada por Welzer-Lang nos seguintes termos:

O conjunto do social divide-se de acordo com o mesmo simbolismo que atribui aos homens e ao masculino as funções nobres e, às mulheres e ao feminino, as tarefas e funções de menor valor. Essa divisão do mundo, essa cosmogonia baseada no gênero, é mantida em funcionamento e regulada por formas de violência: atos múltiplos e variados de violência que, das formas

domésticas da violência masculina aos estupros de guerra, passando pelos atos de violência no trabalho, tendem a preservar os poderes que os homens se atribuem, coletiva e individualmente, à custa das mulheres (apud Badinter, 2005, p. 50 e 51).

Posicionando-se contrariamente a esse discurso autoritário patriarcal, a crítica feminista, herança cultural do feminismo, procura solapar as bases da dominação masculina e contra-argumentar, promovendo uma desconstrução descrita por Zolin da seguinte forma:

a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo pela cultura. ... implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (2005a, p. 182).

Para desconstruir o caráter opositivo (homem/mulher) construído na ideologia de gênero é preciso desvendar os processos que estabeleceram os termos da polaridade e a hierarquia nela implícita. É necessário problematizar a constituição de cada pólo (feminino e masculino), demonstrando que cada um supõe e contém o outro, e não é, portanto, uno; mas plural, fraturado e dividido.

Um trabalho como este, de desconstrução do discurso literário dominante e reconstrução por meio de recursos alternativos, exige que se desenvolva uma revisão de conceitos. A idéia iluminista de “racionalidade” pode ter que ser substituída por um conceito plural de “racionalidades”. Utilizar as mesmas estratégias e técnicas empregadas pelo sexo masculino ao promover “soluções”, como o estabelecimento de um cânone de textos “universais” não pode ser apropriado aos que, como o feminismo crítico, estão tentando reverter o domínio ideológico e redescobrir suas produções.

A crítica feminista procura analisar o processo de formação do cânone, e tem observado o sistemático desprezo pela contribuição da mulher, a exclusão de determinadas escritoras, a distorção ou incompreensão relativa a outras. A predominância masculina atesta a assimetria social e a ideologia sexista, propagadora do papel tradicional da mulher. Buscar alternativas à tal situação e propor atitudes críticas frente a ela são seus intentos.

A desconstrução sob o prisma da crítica literária feminista volve-se para o desmantelamento da discriminação decorrente das ideologias de gênero, impostas como verdades imutáveis e cultivadas, com o passar do tempo, pela cultura, em favor da classe dominante.

Nesse sentido, o objetivo é então perscrutar a forma pela qual determinado texto apresenta a diferença de gênero, visando trazer à luz posicionamentos críticos assumidos pelos escritores relativamente aos papéis sociais pré-estabelecidos que têm delimitado a atuação da mulher na sociedade e na vida privada, com a finalidade de despertar a consciência crítica e mudar o paradigma de submissão imposto historicamente à mulher.

## 2.10 O feminismo no Brasil

No Brasil, a história do feminismo como organização social teve início no início do século XIX. Foi um processo que percorreu várias décadas e transformou as relações entre homens e mulheres. Também despontou em associação com movimentos sociais como os da luta pela abolição e, em particular, pelo sufrágio feminino. De acordo com Duarte (2003), a história do feminismo brasileiro teve quatro momentos de clímax, comparados pela estudiosa a ondas, com seu vaivém de fluxo e refluxo. As “cristas” dessas ondas aconteceram por volta de 1830, 1870, 1920 e 1970.

O século XIX trouxe várias mudanças no âmbito social. Dentre elas, a consolidação do capitalismo, o desenvolvimento da vida urbana, o fortalecimento dos ideais burgueses. No início do século, a situação das mulheres era de indigência cultural e clausura. A família, patriarcal, envolvia o marido com autoridade suprema, rodeado de escravas concubinas, dominando os filhos e a esposa submissa, que se tornara passiva e indolente.

Tendo em vista esse contexto, a primeira reivindicação feminina não poderia ser outra, senão o direito básico de aprender a ler e a escrever, reservado aos homens. Havia uma lei autorizando a abertura de escolas públicas femininas desde 1827, mas a leitura praticada por mulheres não deveria ir além dos livros de orações, e elas *não deveriam escrever*, para que não fizessem mal uso da arte (Hahner, 1981).

Com o tempo, as meninas passaram a aprender a cozinhar, costurar, bordar, estudar francês e piano. Entretanto, o objetivo do ensino resumia-se em fazer das educandas boas companhias em ocasiões sociais e capacitá-las a cuidar da casa.

De acordo com essa finalidade, as matérias lecionadas envolviam música, dança, bordado, orações, língua estrangeira e um pouco de literatura. A educação das moças deveria preocupar-se com a formação de seu caráter e correção dos maus instintos, por meio de ensinamentos morais que pregavam os ideais de obediência e submissão. Quanto mais bem formadas moral e religiosamente, mais as mulheres assegurariam o bom caráter dos/as filhos/as... Aos 13 ou 14 anos, o pai tirava a menina da escola. O próximo passo era o casamento.

Já as mulheres abastadas deveriam ficar em casa, supervisionando o trabalho das mais pobres, de acordo com o que sustentava o discurso ideológico dominante. Dessa forma, reduzia-se a esfera de atuação da mulher e subestimava-se sua capacidade, como denunciaria mais tarde a revista de ideário feminista *A Mensageira* (1897-1900), da forma como se vê no trecho:

Decreta-se simplesmente o estado de tutela e de inferioridade da mulher, a sua incompatibilidade para qualquer ato civil ou político do qual surgem todas as disposições de governo e de existência da sociedade; nega-se-lhe toda a instrução superior; chega-se, no desvario de um sistema absurdo, a delimitar-se-lhe o círculo e gênero de ocupações e, depois de tamanho insulto à lógica e da mais clamorosa injustiça, prosternam-se os homens a seus pés, e em arroubos de imaginação desengonçada e pervertida, cantam-lhe as excelentes virtudes, as miríficas prendas e o não menos invencível influxo. Que frementidos e que estultos são todos!

As mulheres de classe inferior não só exerciam trabalho árduo como tinham maior liberdade, mesmo com tais restrições e ambigüidades. Mesmo entre a elite existiam aquelas que administravam estabelecimentos e influenciavam os homens nos bastidores. No entanto, o comando deles permanecia inquestionável, inabalado (Hahner, 1981).

Nesse estado de coisas surge a atuação de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), abolicionista e republicana, uma das pioneiras a romper os limites do espaço privado e publicar textos em jornais. Seu livro, *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (1832) — uma tradução livre de *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, escrito por Mary Woolstonecraft em 1792 — foi o primeiro no país a tratar do direito feminino à instrução e ao trabalho, e a exigir respeito pela inteligência da mulher. Nele, a autora ridiculariza o conceito de superioridade masculina e afirma

que homens e mulheres diferem no corpo, mas não na alma; e se existem disparidades, elas se dão em virtude da educação diferenciada entre os sexos e das circunstâncias da vida.

A obra de Nísia foi o texto fundador do feminismo brasileiro, e serviu de elo entre as realidades estrangeiras e a realidade nacional. Portanto, a primeira onda feminista vinha de fora. Mas Nísia tratou de assimilá-la e adequá-la à realidade brasileira. Ela escreveu também sobre educação para moças, além de vários artigos. Representou uma voz isolada em meio ao silêncio das mulheres de seu tempo (Duarte, 2003).

Essa afirmação se comprova tendo em vista a situação das mulheres no Brasil de 1832 — raras delas eram escolarizadas. Em menor número ainda, as escritoras, exercendo uma profissão tida como masculina. Em virtude disso, muitas delas assumiram pseudônimos masculinos para driblar recriminações e restrições. Dentre essas, algumas são hoje conhecidas.

Muzart nos oferece um panorama da época no qual diz que, no século XIX, as mulheres que

desejaram ter uma profissão de escritoras eram essencialmente feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente (1999, p. 267).

No Brasil, ao primeiro romance de autoria feminina de que se tem notícia — *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis — seguiram-se outros. A narrativa é de contornos góticos, entrelaçada por uma reflexão sobre a vida dos escravos que transforma o patriarca no principal vilão.

Em 1845, a gaúcha Ana Eurídice Eufrosina de Barandas publica *A filósopha por amor*, que trazia, entre contos e versos, uma peça teatral sobre as reivindicações femininas, na qual a personagem Mariana repete idéias que se acham no primeiro livro de Nísia Floresta, como a convicção da competência da mulher para assumir posições de comando, sua capacidade para o estudo e discernimento para opinar nos momentos de decisão no país (Duarte, 2003).

A segunda onda feminista, como descreve Duarte (2003), foi marcada pelo grande número de jornais e revistas de ideal feminista, que semeariam a luta por



conquistas sociais, como a do direito ao voto feminino. Críticos não faltaram, a chamar essas publicações de secundárias, inconsistentes, supérfluas.

Em 1852 sai o primeiro exemplar do *Jornal das Senhoras*, de Joana Paula Manso de Noronha, que incentiva as mulheres a almejem melhoramento social e emancipação moral. A editora “acusava os homens de egoísmo por considerarem suas mulheres apenas como ‘crianças mimadas’, ‘sua propriedade’, ou ‘bonecas’ disponíveis ao prazer masculino” (Duarte, 2003, p. 5). Acreditava na inteligência e capacidade femininas e exigia igualdade entre os sexos. Para ela, a elite brasileira estava atrasada, enquanto o mundo marchava ao progresso. Seus artigos e os de colaboradoras tímidas e anônimas representaram, ainda assim, um passo decisivo para a conscientização das mulheres e superação de seus receios.

Em 1862, Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar lança *O belo sexo*. Defende ideais semelhantes ao de Joana Paula, mas acrescenta um ingrediente, pois incentiva as colaboradoras a assinarem seus artigos e participarem efetivamente do jornal, discutindo a pauta.

Nessa época, algumas mulheres participaram da causa abolicionista, porém não de forma ostensiva. Elas arrecadavam fundos para libertar escravos/as, mas não tomavam parte em debates públicos sobre a emancipação, permanecendo em posições secundárias e auxiliares (Hahner, 1981).

Algumas vezes, tais publicações do século XIX, impulsionando e refletindo o movimento de emancipação feminina no Brasil, foram bastante perspicazes, ao instaurar uma espécie de “revolução dissimulada”. Elas apropriavam-se do discurso ideológico dominante, que colocou a mulher num pedestal, comparando-a a virgem Maria, para que encarnasse o papel de mãe e esposa perfeita, com o objetivo de inserir questionamentos sobre ele. Moreira (2002) descreve esse processo nos seguintes termos:

Usando o discurso das elites para convencer e receber aprovação social, as mulheres escritoras e combativas invadiram o espaço público e fizeram a revolução dissimulada em favor próprio. Elas fundaram jornais, editaram numerosos artigos literários e jornalísticos, insurgiram-se nos espaços públicos privilegiados do masculino, e atraíram a atenção para as vozes femininas discordantes que denunciavam o estado de submissão e pobreza intelectual e existencial a que estavam destinadas as mulheres. Uma das mais significativas porta-vozes desse discurso feminino conciliatório e transvestido entre os segmentos do centro e da margem foi a carioca Júlia Lopes de Almeida: “Como pode uma mulher, criada entre o piano e a valsa, ou quando muito entre o pudim e a agulha, agasalhar um pensamento

curioso de filho, elucidá-lo... Banida do convívio espiritual do homem, como pode a mulher bem educar o homem? (revista *A Mensageira*, Ano I, nº. 1, p. 4 apud Moreira, 2002, p. 145).

Só quando tomaram consciência de si mesmas e do destino que lhes fora imposto como esposa e mãe, que não correspondia necessariamente aos seus desejos e ambições, foi que as mulheres conseguiram desestabilizar esse lugar a elas reservado.

Outra porta-voz da situação opressiva das mulheres foi Francisca Senhorinha da Mota Diniz. Ela publica o jornal *O sexo feminino* em 1873. A ênfase deste recai sobre a necessidade de educação da mulher, que ela insistia possuir as mesmas faculdades do homem e estar apta para “o cultivo das letras, das artes e das ciências, para ser útil à pátria e desempenhar a sua missão na sociedade” (Diniz, 1873, p. 2). Além disso, através do trabalho a mulher poderia livrar-se da dependência do homem, o que, segundo ela, determinava a subjugação desta.

O referido jornal teve assinantes ilustres, como D. Pedro II e a Princesa Isabel. Com a Proclamação da República, passou a se chamar *O quinze de novembro do sexo feminino*, e a defender com mais ênfase o direito das mulheres ao estudo secundário e ao trabalho. A filha de Francisca, Elisa Diniz Machado Coelho, também jornalista e autora de romances-folhetim, fundou O Colégio Santa Isabel para moças, que logo se tornou bastante conceituado (Hahner, 1981).

Já *O Domingo*, editado por Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco, destoava um pouco dos jornais anteriores. Embora a editora afirmasse crer na igualdade das mulheres, ainda recomendava a estas o campo das letras, onde poderiam alcançar distinção sem perder, segundo ela, a feminilidade. Para a editora os interesses da família estavam acima de todos os outros e, embora não fosse a única, a profissão principal das mulheres ainda era amar e agradar os homens.

Outros jornais, como o *Echo das damas* (1875-1885), de Amélia Carolina da Silva Couto; *O direito das damas* (1882), de Idalina d'Alcantara Costa e revistas como *A Mensageira* (1897-1900), de Presciliana Duarte de Almeida, surgiram para convencer as leitoras de seus direitos à propriedade e ao trabalho profissional, além de oferecer conselhos sobre a vida doméstica, receitas e novidades de moda. Também serviam como escape para as energias literárias femininas, dando espaço à poesia, contos e ensaios de mulheres brasileiras (Hahner, 1981).

Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), uma das primeiras mulheres a defender o direito ao voto feminino, no jornal *A família* (1888-1897) reivindicava mudanças na sociedade, como o direito da mulher ao ensino superior, ao divórcio, ao trabalho e ao voto, e questionava a construção ideológica do gênero. Em 1878, ela encena sua peça *O voto feminino. O corimbo*, das irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro (1844-1944) apresenta as mesmas reivindicações, além de trazer em suas páginas a produção literária de gerações de escritoras e escritores.

Segundo Duarte, os jornais e revistas desta época serviram como “um eficaz canal de expressão para as sufocadas vocações literárias das mulheres, tendo exercido ainda uma função conscientizadora, catártica, psicoterápica, pedagógica e de lazer” (2003, p. 8).

A educação superior, tão defendida pelas feministas, só era passível de ser alcançada no exterior. Essa situação perdurou até 1879, quando o governo brasileiro abriu as instituições ao ingresso das mulheres.

Porém, para gozar de tal direito, além de ter que enfrentar as pressões e desaprovação social, era preciso que as jovens possuíssem os estudos secundários, extremamente dispendiosos. Os poucos colégios que eram públicos se destinavam aos rapazes, e a presença feminina só era permitida se a jovem tivesse consigo uma mulher contratada para vigiá-la, o que era por demais custoso (Hahner, 1981).

Portanto, até o século XIX o mundo literário era habitado quase que exclusivamente por homens. Logo, os padrões estéticos literários partiam desse paradigma, de uma literatura eminentemente masculina, que, como analisa Showalter (1990), passa a equivaler à literatura universal.

Escrever, na época em questão, era sinônimo de rebelar-se contra os costumes de uma sociedade patriarcal, que ditava que tal ocupação não era própria para as mulheres. Algumas autoras lançaram mão de pseudônimos, para não serem mal vistas. Não só as brasileiras o fizeram. A escritora Mary Ann Evans assinou como George Eliot as obras *The Mill on the Floss* e *Middlemarch*; Amandine Aurore Lucile Dupin escreveu *Valentine* e assinou como George Sand. Outras, com muito custo, figuraram entre os homens letrados, como Charlotte Brontë, autora de *Shirley* e *Jane Eyre* (Zolin, 2005a).

No entanto, o século XX trouxe muitas transformações. Viu também se avolumar, por volta de 1920, a terceira onda do feminismo, marcada pela intensa

campanha em favor do sufrágio. Uma das líderes desse movimento foi Bertha Lutz, formada em Biologia pela Sorbonne. Redigiu textos, discursos, esteve em audiências com parlamentares, e foi uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (Hahner, 1981).

Maria Lacerda de Moura (1887-1945) também advogava a libertação total da mulher. Ao publicar *Em torno da educação* (1918), reforçou a idéia da instrução como fator imprescindível para a mulher transformar sua vida. Contribuiu com Bertha Lutz na fundação da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, mas deixou o grupo para abraçar a causa do operariado. Era a favor da educação sexual, do amor livre, e contra a moral vigente. Seu livro *A mulher é uma degenerada?*, de 1924, causou grande polêmica.

Assim também sucedeu com a obra *Virgindade inútil: novela de uma revoltada*, lançada em 1922 por Ercília Nogueira Cobra (1891-1938), com a intenção de discutir a exploração sexual e trabalhista da mulher. Ercília também escreveu *Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas* (1924) e *Virgindade Inútil e anti-higiênica: novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens* (1931). Foi presa várias vezes pelo Estado Novo por causa de suas idéias (Duarte, 2003).

A luta pelo direito ao voto destacou nomes como os de Leolinda Daltro, líder de um grupo de feministas que promoveu passeatas barulhentas e pressão sobre os políticos.

Em 1919 o senador Justo Chermont apresentou o primeiro projeto de lei em favor do sufrágio, mas somente para mulheres com idade a partir de 25 anos. O fato alcançou tal repercussão que os antifeministas da política e da imprensa passaram a ridicularizar sistematicamente as mulheres e os poucos homens que as apoiavam. O argumento era o de que os “sagrados” deveres femininos seriam incompatíveis com qualquer participação na esfera pública (Duarte, 2003; Hahner, 1981).

Diva Nolf Nazário, acadêmica de Direito e secretária da Aliança Paulista pelo Sufrágio Feminino também foi destaque na luta pelo voto. Em 1923 lançou o livro *Voto feminino e feminismo*, no qual reproduz inúmeros artigos que circularam sobre o assunto na imprensa, comentando-os.

Com a intensa pressão pelo direito ao voto feminino tomando conta do país surge o primeiro estado da União a ceder — o Rio Grande do Norte, do governador Juvenal Lamartine, que em 1927 liberou o voto às mulheres.

Nesse momento foi lançado um manifesto à nação, o *Manifesto feminista* ou *Declaração dos direitos da mulher*, assinado por Bertha Lutz, Jerônima Mesquita, Maria Eugênia Celso e outras mulheres influentes, como a esposa do vice-presidente da República, Clotilde de Mello Vianna.

Mas enquanto a primeira prefeita, Alzira Soriano (1897-1963) era eleita em Lajes, no Rio Grande do Norte, as outras mulheres não podiam votar. Somente em 1932 Getúlio Vargas incorpora ao Código Eleitoral o direito de voto à mulher, frustrado logo depois. O exercício do voto só se daria nas eleições de 1945.

Chegamos ao ano de 1970, por volta do qual se deu a quarta onda feminista. No contexto de um processo de modernização acelerado, promovido pela ditadura militar e conhecido como “milagre econômico”, em que se desestabilizavam os vínculos tradicionais estabelecidos entre indivíduos e grupos e a estrutura da família nuclear, as mulheres entraram maciçamente no mercado de trabalho e voltaram a proclamar o direito à cidadania, denunciando as múltiplas formas de dominação patriarcal.

A contrapartida à violenta ditadura militar foi a explosão de uma vigorosa cultura da resistência, que se expressou na crítica política ao regime. Esta “revolução cultural” estendeu seus questionamentos à sociedade burguesa mais ampla. A época ficou marcada pela revolução sexual, por um lado, debatendo questões como o aborto, o direito ao prazer, a dupla jornada feminina; e por outro, pelas lutas contra a ditadura militar e a censura, em prol da anistia e por melhores condições de vida. “Nosso corpo nos pertence” foi a tônica. A tecnologia anticoncepcional possibilitou o planejamento familiar e o controle da natalidade.

Rago explica como se promoveu a mudança do papel da mulher na sociedade: “mais do que nunca, as feministas colocaram em questão o conceito anterior de mulher que a afirmava como sombra do homem e que lhe dava o direito à existência apenas como auxiliar do crescimento masculino, no público ou no privado” (2003, p. 2).

Novos jornais feministas entraram em ação, denunciando a violência e discriminação contra a mulher, conscientizando-a; além de trazer a produção cultural de escritoras e artistas. Alguns deles são: *Brasil mulher* (1975), porta-voz do Movimento Feminino pela Anistia; *Nós mulheres* (1976) e *Mulherio* (1981) (Duarte, 2003).

Reverendo a história do feminismo, observamos os momentos de que ele se constitui. Descobrir a opressão em documentos históricos, religiosos, filosóficos e na literatura mundial fez com que houvesse intensa necessidade de desvendar, discutir e denunciar as discriminações vividas pelas mulheres através do tempo. Irmanadas, elas oscilavam entre a perplexidade e a observação do cotidiano das pessoas. Um misto de revolta e auto-piedade gerava uma vitimização constante.

Nessa fase dita heróica (anos 60/70), o movimento feminista se fazia autônomo, e houve a produção de uma literatura que divulgava o pensamento e os avanços feministas, em forma de pesquisas, jornais e outros. Espaços e afirmação foram buscados, bem como o resgate do conhecimento de si e a auto-estima. A pesquisadora Coelho afirma que se dava “a liberação de nossa voz e de nosso corpo, condenados há milênios ao silêncio e à submissão” (1999, p. 147).

O movimento também se fez notar na luta contra a ditadura militar (70) e pelas “diretas-já” (1984), que culminaria na redemocratização do país. O feminismo cresceu, ganhou visibilidade e força política, estimulado pela Década das Nações Unidas para a Mulher (1976-1985), instaurada em reconhecimento à atuação mundial do movimento. Implementou instâncias específicas em prol dos direitos das mulheres, como o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, no início do governo Sarney (Coelho, 1999).

Entre as mulheres que se destacam nessa época está Rose Marie Muraro, que, dentre outros trabalhos, publicou vários livros (mesmo durante o regime militar), ajudou a fundar o Centro da Mulher Brasileira (1975) e realizou uma pesquisa minuciosa sobre a sexualidade da mulher brasileira (Duarte, 2003).

Nas décadas de 1970 e 1980 houve a institucionalização dos estudos sobre a mulher. Foram criados grupos de pesquisadores que se reuniam em torno do mesmo tema, como o Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da Anpocs; o Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da Anpoll; o Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ; o Núcleo de Estudos da Mulher e Relações de Gênero, da USP, dentre outros (Duarte, 2003).

## 2.11 Questionamentos, desafios e vitórias

Numa nova fase, o feminismo nos Anos 90 passa a ter a perspectiva de gênero. Volve-se para a conjuntura política e busca ampliar seus interlocutores, sair do “gueto”.

Levando em conta que as políticas sociais para as mulheres dependem do jogo de interesses em disputa, enquanto elas não participarem nas tomadas de decisões do estado, permanecerão intocadas as leis que regulam as desigualdades entre os sexos. O desafio hoje, portanto, é a instituição das conquistas femininas por parte dos órgãos de poder, dos quais o estado, *esfera pública*, é o lugar masculino por excelência. Avelar (1996) comenta que o estado opera tendo os interesses dos grupos masculinos dominantes. “Se é das estruturas do Estado que emanam as regras de opressão conforme o gênero, é também daí que as políticas específicas voltadas às mulheres podem ou não ter lugar, conforme o sucesso que possa vir a ter a luta feminina” (p. 152).

Fica clara, portanto, a necessidade de participação nas instâncias de decisão do estado, para que os ganhos das lutas de libertação não se percam por falta de realizações concretas.

Sendo assim, nos anos 90 a atuação das mulheres intensificou-se em instâncias de controle social, como ministérios, partidos políticos, *lobbies* no legislativo. Essa participação passou a ser estrategicamente planejada, dentro de seus organismos de articulação. Coelho (1999) afirma que essa transformação de estratégias provocou uma reformulação nos rumos do movimento:

Superamos o estágio de denúncias e protestos contra as discriminações sofridas e passamos a transformar as nossas bandeiras de lutas, tais como violência, saúde e direitos reprodutivos, educação, trabalho, luta contra a pobreza, participação política, entre outras, em propostas de intervenção nas instâncias de poder capazes de implementá-las ... nossas bandeiras de lutas transformaram-se em propostas de políticas públicas. Finalmente substituímos o “choro e ranger de dentes” por ações propositivas e planejadas de intervenção e ação nos vários espaços de poder (p. 149).

Essa participação das mulheres na máquina do estado foi retratada por uma pesquisa do Ministério da Administração e Reforma do Estado e divulgada por Guerra (1998), que traz os seguintes dados: as mulheres perfazem 44% dos servidores públicos federais, 51% da população economicamente ativa do país, e

um total de 52% a 63% dos trabalhadores nos ministérios da área social (Educação, Cultura, Saúde, Previdência e Assistência Social).

Porém, concentram-se nas profissões consideradas femininas, como assistentes sociais, nutricionistas, pedagogas, etc. Nos cargos comissionados e de maior remuneração, quanto maior o nível do DAS do/a funcionário/a, menor é seu preenchimento por mulheres. Enquanto no nível 1 (mais baixo, de menor salário), 45% são mulheres, no nível 6 (mais alto), elas somam apenas 13%.

Esses dados demonstram a disparidade entre homem e mulher no Brasil, e afirmam que um de seus grandes desafios é o amadurecimento de uma sociedade em que dois sexos diferentes, com histórias e culturas diferenciadas, venham enfim a atuar na sociedade em igualdade de condições.

A compreensão desse contexto exige o desenvolvimento de novas capacidades. Diante das revoluções técnicas, científicas e da globalização, surge a necessidade de atualização. Não basta focar apenas as nossas questões ou nossa forma de interpretação. Nossa ótica deve expandir-se, sem perder de vista nossa história.

Num país de contrastes, entre o abandono e a abundância, a alta tecnologia e as formas mais rudimentares de trabalho, a sofisticação e a barbárie, “como transitar, como feminista, contemporânea e globalizada, nesse universo, sem perder de vista nosso ideário e nossa história rebelde e libertária? que é necessário ... ‘ter a parabólica enterrada na lama?’” (Coelho, 1999, p. 158).

Podemos dizer que a década de 1990 foi marcada tanto por conquistas por parte das mulheres como por uma gradual acomodação da militância, talvez em função desses mesmos ganhos que foram obtidos. Porém, essas vitórias não estão consolidadas, e têm sido ameaçadas por pressões machistas as mais conservadoras, que se mostram na prática, tendo em vista que o salário da mulher continua inferior, sua presença é extremamente desigual em cargos de direção e na política, a dupla jornada de trabalho a que ela está submetida é extenuante, a violência ainda persiste em muitos casos, etc.

Embora os feminismos tenham dado visibilidade às formas perversas da exclusão que operam na vida pública, as mulheres ainda pagam um alto preço por participarem dela. Estatísticas arroladas por Leme (2006) dão conta de que as mulheres detêm apenas 1% da riqueza mundial. E apesar de constituírem 49% da população, ganham somente 10% das receitas mundiais. No trabalho doméstico e



cuidado dos filhos, trabalham 25% a mais que os homens. As mulheres também estão sub-representadas na política, pois a média mundial de cargos políticos pelo sexo feminino é de 9%. O país que apresenta maior percentagem neste item é a Suécia, com 42%, ou seja, mesmo no lugar de maior representação, elas ainda são menos que a metade do total.

Além disso, as práticas comportamentais e a lógica discursiva feminina não têm correspondido aos avanços obtidos em outros setores. Como exemplo, Hollanda (2004) cita o desconforto histórico das brasileiras em assumir publicamente um engajamento nas lutas feministas. Isso porque as próprias mulheres ainda não rejeitam o estereótipo socialmente difundido da feminista como uma figura dessexualizada, amargurada e sem perspectivas — “macha”, feia e mal-amada.

Surge, então uma atribuição equivocada: não se atribui ao feminismo a função que ele exerceu como mola propulsora das mudanças positivas, mas tem-se a aparência de que as vitórias da mulher na esfera pública são fruto apenas da inclinação e talento naturais femininos nas áreas administrativa e financeira, já comprovados no âmbito doméstico. Há um esquecimento de toda a luta necessária para que esse talento pudesse ter seu uso legitimado no meio social.

Dessa forma compreendemos que os ganhos alcançados não produziram na sociedade — especialmente nas mulheres — uma valorização do movimento feminista, seja como conjunto de idéias que reivindicam os direitos da mulher, seja como instrumento efetivo de luta por esses direitos.

Há que se reconhecer, no entanto, que o feminismo indicou a necessidade de descentralização da masculinidade no cerne do pensamento e das práticas sociais. Focar especificamente as necessidades, interesses, desejos e concepções do homem não poderia ser produtivo — nem aceitável — numa humanidade que não se constitui exclusivamente de homens. O feminismo também questionou o universalismo, as idéias de igualdade e liberdade que, na realidade, foram calcadas a partir da exclusão de muitos.

Libertar-se de conceitos abstratos como “a condição feminina” incluiu reformulações do conceito de gênero e o uso de uma abordagem historicista, pois a universalidade da categoria de gênero pressupunha uma experiência comum das mulheres, generalizável e coletivamente compartilhada através das culturas e da história. O problema desta visada é a definição modelar e única da condição

feminina. Será mesmo possível uma identidade coletiva de mulheres que perpassa diferentes culturas, comunidades, sociedades? Scott lembra que:

os homens e as mulheres reais não cumprem sempre os termos das prescrições de sua sociedade ou de nossas categorias de análise. [É preciso] examinar as maneiras pelas quais as identidades de gênero são realmente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades, organizações e representações sociais historicamente situadas (1990, p. 15).

Isso equivale a reconhecer que a categoria mulher não é homogênea, mas constituída de múltiplas identidades e particularidades. As mulheres tornam-se mulheres em contextos sociais e culturais específicos. As oportunidades e experiências não são as mesmas para todas elas.

Diante desse dilema crucial — a heterogeneidade da categoria *mulher*, fluida, abrangente demais e impossível de ser definida em termos precisos, visto que as mulheres não são todas iguais — não demorou muito para que o feminismo percebesse que é um termo plural.

Na tentativa de superar os limites da noção de gênero, Lauretis (1994) passa a tratar essa noção como a configuração variável de posicionalidades discursivas sexuais, ou seja, uma subjetividade múltipla e não unificada. O gênero passa a ser desvinculado da idéia de funcionamento autônomo e passa a ser encarado como uma posição da vida social em geral. Lauretis elabora o conceito de “sujeito do feminismo”, que se distingue da idéia de mulher como essência inerente a todas as mulheres. Sem deixar de lado as estruturas de representação das relações de gênero, inclui-se o que estas representações deixam de fora: os espaços sociais ou discursivos produzidos nas margens, nas entrelinhas e nas novas formas de organização das mulheres.

O investimento do feminismo tende a se intensificar na multiplicidade e heterogeneidade das demandas femininas, provenientes de diferenças de raça, preferência sexual, classe, idade, bem como nas próprias diferenças manifestas entre mulheres de contextos e circunstâncias diversas.

O mundo é multifacetado, plural. Por isso, a tendência do feminismo é desviar-se da redução do conhecimento ao binarismo “verdadeiro/falso”, homem/mulher. Perceber o mundo como produzido por múltiplas matrizes de entendimento se torna necessário, bem como combater as formas de opressão que se valem de um certo tipo de ciência que usa o conhecimento como arma de

controle. Construindo a imagem do homem ligada à razão, a ciência e a cultura em geral descartaram a mulher do campo do pensar. Entrementes, o feminismo coloca em xeque esta posição, apresentando um modo de raciocínio que abala as estruturas fixas e imóveis do conhecimento viciado pela ideologia dominante.

Neste sentido, o feminismo desnuda tais intenções aos desconfiar das coisas que nos aparecem como naturais, como a idéia que relaciona o corpo da mulher com o seu destino. Interesses opressores fazem com que essa junção *pareça* natural. Mas o pensamento feminista trouxe consigo a consciência de que tudo é inventado, é ficção, pertence ao campo do discurso. E, como tal, pode ser desmistificado. A partir daí pode-se ter a esperança de reinventar o mundo de formas criativas e diferentes.

Não basta combater a opressão das mulheres, mas todo tipo de opressão fundamentada na hierarquização entre diferenças. Esta é uma relação de forças que tem por base a vontade de certos grupos — ou indivíduos — de prevalecer sobre outros.

A diferença hoje almejada não é uma *diferença de*, que tenha como ponto de partida uma identidade, mas uma *diferença sem igual*, ou seja, sem matriz reguladora, que não necessite de uma referência — seja ela masculina ou feminina. Wallerstein explica, no ensaio intitulado “Feminismo como pensamento da diferença” que o feminismo não é uma guerra pela supremacia da identidade feminina, mas uma batalha pelo fim das identidades rígidas:

O feminismo não é uma guerra das mulheres pelas mulheres. Talvez seja, enquanto movimento e pensamento da diferença, uma luta por um mundo onde ser homem ou mulher não faça diferença alguma. Ser *diferente* e que isso não *faça diferença*: o sonho do feminismo. E isso não quer dizer que ele tente fazer iguais mulheres e homens. Pelo contrário. O feminismo é a luta contra o enfeitamento dos discursos e práticas que nos fazem pensar que há alguma vantagem em ser homem ou mulher (2004, p. 14).

## 2.12 Problemas na teoria?

Esse mergulho na história do feminismo mostrou que ele não é homogêneo, mas conta com discordâncias e fraturas, espaços de questionamento. Exemplo disso são as oposições ao pensamento de Beauvoir, surgidas a partir das vertentes que vieram depois dela. A premissa da igualdade foi criticada ao passar por alto a

diferença entre os sexos, e as partidárias de Beauvoir acusadas de querer assumir o lugar dos homens. No entanto, o trabalho desta dinamitou os estereótipos sexuais, advindos do determinismo biológico imposto às mulheres.

Essa oposição surge por causa das palavras que ressoam no feminismo atual — “igualdade na diferença”. A luta pelo direito à diferença foi assumida por numerosas feministas. As mulheres foram chamadas à realidade de que *existem dois sexos*, e de que a uniformização dos indivíduos em nada contribuiria para o amadurecimento da humanidade, advindo exatamente do ajuste entre as diferenças de gênero.

No entanto, a invariabilidade da dominação masculina persiste, desde tempos imemoriais, agora talvez mais abrangente e sorrateira, por adquirir diferentes máscaras. Tal como um vírus mutante, o androcentrismo adquire novas modalidades de existência a cada avanço feminino. Por si mesmos, os homens não teriam deixado os privilégios advindos da posição de exercício do poder que alcançaram. Portanto, a idéia de rompimento deveria partir das mulheres. Nesse sentido, para assinalar a conquista da liberdade e na ânsia de definir uma identidade feminina, surgiram algumas explicações que acabaram por fazer retroceder certas correntes do feminismo ao determinismo biológico de outrora, que confina a mulher às suas características físicas.

Embora tal pensamento já tivesse sido posto em xeque, principalmente por Beauvoir, Françoise Héritier, em pleno ano de 1996, prendeu-se às características biológicas ao postular que, tendo adquirido o direito à contracepção, a mulher estaria enfim livre do jugo que a prendia ao homem. Tendo controle sobre a concepção, a mulher podia dispor do próprio corpo, usufruir de liberdade sexual, etc. Porém, depois de mais de 35 anos da aquisição desse direito, o patriarcalismo ainda persiste. A própria Héritier reconheceu que as mentes e os sistemas de representação continuavam impregnados da supremacia masculina (Badinter, 2005).

Já Antoinette Fouque, em 1995, afirmou que a identidade da mulher remete à sua potência procriadora, que lhe confere humanidade, generosidade e superioridade moral. Que dizer então daquelas mulheres que não têm filhos? (Badinter, 2005).

Dessas concepções surge o problema teórico do novo feminismo. Como redefinir a natureza feminina sem recorrer aos velhos estereótipos? E como falar em

*natureza* sem pôr em risco a liberdade? Como chegar ao dualismo dos sexos sem reconstruir a prisão dos gêneros sexuais?

Badinter promove uma discussão em torno desses questionamentos e das direções do feminismo atual em seu livro *Rumo equivocado* (2005), no qual menciona que, embora resistam ao essencialismo, as feministas têm feito verdadeiras acrobacias intelectuais para sustentar o dualismo presente. Segundo a pesquisadora, uma delas tem sido a colocação da mulher numa posição de vítima, artifício praticado por algumas correntes feministas.

Na década de 90, as conquistas feministas como o acesso ao trabalho e o direito à contracepção proporcionaram independência a muitas mulheres, bem como um golpe potente ao patriarcalismo. Mudanças no plano privado, como a possibilidade de sustentar-se e aos filhos, bem como planejar a maternidade para conciliar com o desenvolvimento profissional, fizeram com que a mulher se firmasse como sujeito atuante na sociedade. Tornara-se possível dizer: “tu serás pai, se eu quiser, quando eu quiser” (Badinter, 2005, p. 13). A igualdade entre os sexos tornou-se o “auge” da verdadeira democracia.

No entanto, não demorou para que as mulheres percebessem que a maioria dos homens pouco mudara. O acúmulo das tarefas domésticas ao encargo feminino trouxe a necessidade de promover uma conciliação malabarista da vida profissional com a familiar. A frustração foi inevitável. E dirigiu-se aos homens e ao estado, indiferentes à situação da mulher.

Dessa forma, a imagem da mulher passou a ser permeada pela da vítima indefesa. O feminismo cedeu à *tentação da inocência*, pois, na prática, há um interesse maior pela vítima da dominação masculina do que pela eleição de heroínas isoladas. Afinal, na sociedade contemporânea, “o infortúnio equivale a uma eleição, enobrece quem o sofre, e reivindicá-lo é arrancar-se da humanidade comum, é transformar o próprio desconcerto em glória. Sofro, logo, tenho valor” (Pascal Bruckner apud Badinter, 2005, p. 16). O sofrimento invoca a denúncia e a reparação, e essa imagem passou a ser associada à mulher.

Estatísticas foram aproveitadas para reforçar esse quadro. Na França, elas dão conta de que, no ano de 2000, 86 por cento dos condenados por homicídio e por agressões violentas foram homens. Esses dados levam a questionar: a violência é inerente aos homens ou é uma patologia, uma espécie de desvio da personalidade, possível de ser manifesta independentemente do sexo do agressor?

Declarações como as de Koss, professora de psicologia e feminista ortodoxa, de que “o estupro é uma conduta extremada, mas que tem seu lugar no *continuum* do comportamento masculino” (apud Badinter, 2005, p. 62) parecem liquidar a questão. No entanto, só fizeram por criar uma idéia de que *todos* os homens são suspeitos, transformados não em sujeitos mas em objetos da própria sexualidade. A universalidade de tais afirmações só faz inverter o jogo de dominação e cristalizar uma “essência” masculina.

Por outro lado, a mulher vítima foi assumindo a condição da criança, ou seja, tornando-se fraca e impotente. Os estereótipos antigos foram retomados, nos quais a mulher-criança tinha que recorrer aos homens da família para protegê-la. A vantagem desta posição é que a vítima sempre tem razão; além disso, promove uma comiseração proporcional ao ódio que é dedicado ao opressor. O sexo dominador é identificado com o mal, e o oprimido, com o bem.

Essa é uma espécie de feminismo midiático, maniqueísta, ao qual temos assistido, em que está em jogo mais a denúncia de um sistema de opressão por parte do sexo oposto do que um teoria da relação entre os sexos. Elisabeth Badinter resume a situação nos seguintes termos: “de um lado, Ela, impotente e oprimida; do outro, Ele, violento, dominador e explorador. Ei-los fixados, ambos, em sua oposição. Como sair dessa armadilha em algum momento?” (2005, p. 42 e 43).

Dessa divisão binária surge um separatismo que idealiza as mulheres, criando a idéia da singularidade de sua mente, faculdades e emoções. Estas são enaltecidas como portadoras de qualidades capazes de consertar os estragos causados pelos homens e promover o advento de uma nova humanidade.

Baseadas nessas supostas diferenças, a exigência delas de direitos particulares, específicos, faz com que se passe do direito à diferença à diferença de direitos.

A partir daí caberia outra questão: como classificar um sexo como dominador e o outro como dominado se essas posições são fluidas nos mais diversos contatos sociais, ou seja, são intercambiáveis, variando de acordo com o contexto, a situação econômica, social e educacional dos envolvidos, além de outras variáveis?

A autora pergunta se não seria melhor ensinar mulheres e homens a se defenderem por si ao invés de considerá-los indefesos. Ela é contrária à generalização de dois blocos, que por fim colocam em oposição homens e mulheres. Segundo ela, a diversidade da realidade e alternância de papéis que os seres

humanos assumem não tem sido devidamente analisada, o que a leva às seguintes considerações:

Não equivalerá isso a recair na armadilha do essencialismo, contra o qual as próprias feministas tanto lutaram? Não existe uma masculinidade universal, mas masculinidades múltiplas, assim como existem múltiplas feminilidades. As categorias binárias são perigosas, porque apagam a complexidade do real em benefício de esquemas simplistas e restritivos... a condenação “em bloco” de um sexo se assemelha ao sexismo... A palavra de ordem, implícita ou explícita — “mudar o homem” em vez de “lutar contra os abusos de certos homens” —, é da alçada de uma utopia totalitária. A democracia sexual, sempre imperfeita, se conquista com pequenos passos (Badinter, 2005, p. 53).

A construção da imagem do homem instintivamente violento e da mulher-anjo, indefesa, não é baseada na realidade empírica, é somente mais uma construção discursiva que se apóia nas tecnologias de gênero, como a mídia, o discurso médico, as instituições, pesquisas, etc, que levam os indivíduos a assumirem determinadas posições.

Isso é demonstrado por Badinter (2005) ao questionar, por exemplo, a formulação de questionários sobre violência a serem respondidos por mulheres. Estes confundiam claramente a noção de agressão física com danos psicológicos. Essa fusão de aspectos objetivos (violência física consumada) e subjetivos (agressões verbais) é um equívoco na sondagem da realidade, tendo em vista os efeitos produzidos por ambos. Conflitos humanos e discussões são comuns, e não estão aptos a serem comparados com pancadas ou terrorismo psicológico. Além disso, tais perguntas não foram direcionadas aos homens, o que revela o preconceito de que só as mulheres são agredidas.

No entanto, as mulheres não estão imunes a dar vazão a impulsos violentos. O assunto não tem sido discutido de forma ampla, pois é considerado insignificante em número de ocorrências. Quando abordada, a violência feminina é justificada por ser considerada como reativa, ou seja, como revide ao homem agressor, o que a leva a ser legitimada, pois a conclusão a que se chega é a de que a mulher mata para se defender, o que a justifica. Na verdade, o tipo de feminismo vitimista não tem se aprofundado no assunto “não apenas por razões militantes — a violência talvez não tenha sexo —, mas também porque põe em perigo a imagem que as mulheres têm delas mesmas” (Badinter, 2005, p. 75).

Não obstante, as mulheres nem sempre matam por decepções amorosas ou para se defender de maridos violentos. Fazem-no também por interesse ou sadismo. O mito da inocência feminina cai por terra mediante estudos da participação feminina em genocídios e outros atos de extrema violência. Na Alemanha nazista, em 1945, as mulheres perfaziam o total de 10% dos inspetores de campos de concentração, ou seja, eram em número de 3.817. Testemunhas declararam que elas eram coniventes com civis alemães que espancavam e torturavam judias, além de participarem efetivamente da expropriação e delação dos judeus na ocasião.

No genocídio de 1994 em Ruanda, 3.564 mulheres hutus foram acusadas pela justiça de terem usurpado, torturado, entregado, incitado a estuprar e matado membros da comunidade tútsi. Estudos dão conta do aumento da violência entre as adolescentes.

No Canadá, em 2000, esse aumento foi de 127% entre as moças e 65% entre os rapazes. Muitas moças brigam por motivos muito semelhantes aos dos rapazes: dívidas de honra, rivalidades amorosas, extorsão de outras moças, furtos de roupas.

A violência doméstica também não é só prerrogativa masculina. Em Berlim, recentemente, houve a necessidade de criar-se uma casa de refúgio para homens que apanhavam das esposas. Como as mulheres que passam pela mesma situação, estes homens também esperavam por muito tempo que o caso se resolvesse, e raramente usaram força física de que dispunham para proteger-se (Badinter, 2005).

No entanto, não nos causa espanto que a mídia não aborde estes fatos. Isso porque já foi inscrito em nossas mentes um estereótipo social de idealização das mulheres, que reforça a idéia de que só os homens são capazes de cometer tais atos.

Entretanto, homens e mulheres são, sobretudo, seres humanos, e como tal estão sujeitos a essa inadaptação, à essa patologia, que é a violência. O exercício do poder ocorre de forma alternada nas mais diversas situações, e não é particular de um sexo.

Talvez se argumente que as jovens violentas apenas estejam se alinhando com a sociedade, impregnada do “instinto” dominador do homem. Se assim fosse, a violência dos adolescentes de ambos os sexos não seria predominante nos locais de grande miséria social e cultural. É dessa miséria que surgem as graves carências psicológicas que acabam resultando em violência. Essas frustrações absorvem os meninos numa sociedade que louva o sucesso econômico e pessoal, e são



compartilhadas também pelas meninas. A violência não se divide com base no sexo, e as mulheres não têm necessidade de se esconder atrás desta ideologia vitimista.

O papel de vítima parece confortável. Entretanto, menospreza a mulher, reduzindo-a a um indivíduo que precisa ser amparado, e que, portanto, será eternamente dependente da proteção de outro. Desviam a atenção desta de seu desenvolvimento pessoal para o embate contra o sexo oposto, enxergado como altamente perigoso e execrado, em contraponto com a inocência criada em torno da mulher como uma auréola.

Ainda assim, Badinter (2005) contrapõe a essa imagem o exemplo daquelas que rompem com o estereótipo da mulher impotente e demonstram o poder da vontade e da coragem. Ela cita as desportistas de alto nível, as grandes jornalistas, ou todas as outras mulheres que fazem seu caminho em territórios masculinos. Essas perturbam a ideologia dominante. Por isso prefere-se ignorá-las e reservar a atenção para o tema da eterna opressão masculina, que apenas faz por solidificar o papel da mulher como vítima, eternamente incapaz de reagir, desviando a atenção desta para a resistência.

Contrariamente ao que se possa pensar, romper com o estereótipo da mulher-vítima não significa fechar os olhos para o patriarcalismo ainda presente na sociedade. Pode oferecer uma oportunidade de encarar e resgatar as próprias potencialidades e limitações:

Reconhecer a existência de uma violência feminina não significa minimizar em nada a importância da violência masculina e a urgência de contê-la, socorrendo suas vítimas. Entretanto, para tentar lutar melhor contra nossas fraquezas, tanto naturais quanto educativas, é preciso renunciar a uma visão angelical das mulheres, que serve de justificativa para a demonização dos homens.

Ao querer ignorar sistematicamente a violência e o poder das mulheres, ao proclamá-las constantemente oprimidas e, portanto, inocentes, traça-se em negativo o retrato de uma humanidade cindida em dois e pouco conforme à verdade (Badinter, 2005, p. 92).

A imagem da mulher-vítima e do homem violento pode ser somente uma nova faceta do essencialismo, criada com base na sexualidade do homem. Essa tem sido associada à uma função predadora que seria inerente ao homem, donde se explicaria seu “instinto”, responsável pelo seu impulso de manipular a mulher como objeto sexual.

Teóricas como MacKinnon, Dworkin ou Barry têm, muitas vezes, construído um feminismo vitimista e moralista, que associa “preliminares” e “sentimentos” à sexualidade feminina, enquanto que a masculina fica reduzida às idéias básicas de “penetração” e “dominação” (Badinter, 2005).

Na sociedade atual, em que o corpo é visto como um objeto a ser modelado, os homens tendem a ficar obcecados com seu desempenho, e as mulheres, com sua aparência. A partir daí, um discurso dúbio tem se produzido sobre o sexo nas correntes feministas “vitimistas”. Se, por um lado, as mulheres são cobradas a desfrutar plenamente da sexualidade, por outro, reinventa-se a idéia do sacrilégio sexual, que poria em risco a dignidade feminina. O fato de uma mulher aspirar à mesma liberdade sexual dos homens, isto é, fora de qualquer sentimento, é sempre encarado como um vício ou uma anomalia por esse novo feminismo moralista.

Tal pensamento representa uma regressão significativa no que diz respeito aos ganhos feministas, um retorno à glorificação da diferença biológica entre os sexos. O resultado: um conceito de oposição entre eles — o feminino é um mundo em si, e o masculino, outro. Duas maneiras de ver o mundo, dois universos que não se misturam. As mulheres, tidas como solidárias, prestativas, frágeis, são construídas em contraste com os homens, dominadores, autoritários, egoístas.

Entretanto, essas características são encontradas nos dois sexos, pois nenhum deles é pura e essencialmente mau ou bom. Homens e mulheres não constituem dois blocos separados. É o que explicita Badinter, ao argumentar que:

a relação homem/mulher pode diferir inteiramente, conforme as classes sociais e as gerações. É indecente fazer um amálgama entre a situação das mulheres das periferias mais desfavorecidas e a das que estão nas classes médias ou superiores. É incorreto dar a entender, sem maiores esclarecimentos, que as mulheres em geral são vítimas dos homens. A realidade é infinitamente mais complexa, oferecendo a cada um dos sexos argumentos para se dizer vítima do outro (2005, p. 147).

Daí chegarmos à conclusão de que essa lógica que ora apela para a diferenciação, ora para a vitimização, ignora as diferenças sociais e culturais. O masculino e o feminino não são categorias homogêneas, pois uma mulher desempregada com dois filhos não tem as mesmas prioridades de uma diretora de empresa.

Além disso, o critério que se baseia na natureza para promover uma diferenciação sexual faz com que a mulher, assediada pelo discurso da

maternidade, volte a ter seu destino sentenciado por suas particularidades biológicas. Isto é, volte a ser definida pelo que ela é, e não pelo que escolhe ser. Um dos maiores exemplos refere-se, efetivamente, à maternidade. Aquelas que preferem não ser mães são estigmatizadas, não são “mulheres de verdade”. Essa regressão ao biológico dificulta às mulheres o caminho da igualdade. Não se pode, simultaneamente, invocar o “instinto” maternal e querer implicar mais os homens na educação dos filhos e na gestão do cotidiano. Assim, a inferioridade salarial e a dupla jornada de trabalho persistem.

Inversamente, não há uma posição pré-determinada para o homem: a paternidade é uma escolha, e ele não é definido por sua capacidade paterna ou por seus músculos, mas pelo que faz, pelas decisões que toma. Além disso, o feminismo vitimista não tem levado em conta a conservação, por parte dos homens, do poder que condiciona todos os demais: o poder econômico. Ele serve até mesmo como desculpa para deixar a maior parte das tarefas domésticas e familiares ao encargo da mulher.

A tão pregada igualdade na diferença é questionada por Badinter. A caracterização das particularidades tem exercido o efeito de superestimar a diferença e relativizar a igualdade. Embora a diferença entre os sexos seja uma realidade, não deve servir de base para predestinar os indivíduos aos papéis e às funções. A autora expõe essa ambigüidade apresentada por algumas correntes do feminismo atual nos seguintes termos:

Não se pode, ao mesmo tempo, distinguir homens e mulheres como duas entidades com interesses diferentes e lutar pela indiferenciação dos papéis, a qual, no entanto, constitui o único caminho para a igualdade entre os sexos. Creches suplementares e melhores possibilidades de cuidado com os filhos a domicílio contribuem mais para esta última do que todos os discursos sobre a paridade. O mesmo se aplica à licença-paternidade, que marca simbolicamente que a conciliação entre a vida profissional e vida familiar não diz respeito unicamente à mãe (2005, p. 170).

Badinter incita a discussão sobre o próprio objetivo do feminismo, que, segundo ela, “é instaurar a igualdade entre os sexos, e não melhorar as relações entre homens e mulheres” (2005, p. 145). Visto que, para a maioria das mulheres, só pode haver melhoria em sua situação através de uma conquista de igualdade que não ponha em perigo as relações com os homens, a autora pergunta: não seria mais produtivo denunciar as injustiças em vez de acusar os homens?

### 3 UM CONTRAPONTO ENTRE O CÂNONE E SUA SUBVERSÃO: A REESCRITA

Sobre a situação feminina afirma Beauvoir, em *O segundo sexo* (1980), que “ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher”. O percurso trilhado vem a confirmar essa célebre frase da autora, demonstrando que os atributos sexuais já nascem conosco; porém, é construída em nós uma identidade com base no *gênero*, isto é, na significação cultural que é dada aos sexos.

De acordo com o teórico Michel Foucault (1979), nossa subjetividade é construída através do *discurso*, de maneira que identificamo-nos ou reagimos contra as posições de sujeito que nos são fornecidas em determinado momento. No entanto, somos, por assim dizer, “incentivados”, instigados a aquiescer com a ideologia dominante, pois aqueles que pensam ou falam fora dos limites do discurso assim instituído são rotulados como loucos — cuja palavra não recebe credibilidade — ou simplesmente silenciados.

Esses arquivos de regras e restrições sociais se impõem em prol do convívio social, por via do discurso dominante. Controlam e regulam o pensamento, formando o *inconsciente coletivo* da cultura, que relaciona-se com o que pensamos conhecer a respeito do mundo, isto é, com o referencial conceitual dentro do qual somos levados a pensar sobre ele, o qual exerce grande poder sobre a noção de realidade dos indivíduos.

Esse saber, que foi tornado coletivo, se pretende isento. Contudo, é o resultado do discurso que o elaborou, e só existe em função dele. Portanto, o que as pessoas foram persuadidas a receber como saber, como verdade, refere-se, todavia, a um fruto do poder, uma construção da linguagem. Essa construção, o discurso dominante, é internalizada por nós, e dirige nosso ponto de vista a respeito da realidade e do mundo, incluindo-nos, mesmo sem tomarmos consciência, na cadeia do poder.

Depreendem-se desse contexto a importância e o papel central da linguagem e da literatura na construção das práticas sociais e culturais, pois elas, ao representarem a realidade, recriam-na, seja autorizando-a, seja subvertendo-a.

Conforme Loomba (1998) esclarece, a abrangência do campo de representações simbólicas da literatura lhe confere a capacidade freqüente de absorver, apropriar e marcar aspectos de outras culturas e, ao longo desse

processo, criar novos gêneros, idéias e identidades. Por outro lado, a literatura é também um meio importante de apropriação, inversão ou desafio a meios de representação dominantes.

Dentro dessas possibilidades da linguagem está o controle do poder de narrar. Esse controle que, como assinalamos, é de cunho cultural, ocultou e inibiu a manifestação da mulher em vários campos do saber, relegando ao ostracismo e desacreditando suas produções artísticas.

Para que isso acontecesse houve, necessariamente, o que Loomba (1998) chama de supressão da criatividade e tradições intelectuais, isto é, um processo que desapropriou de valor as produções intelectuais do sexo feminino e fez com que as mulheres fossem completamente desacreditadas, tendo sua bagagem histórica encarada como um atributo de menor importância.

Ainda que fosse considerada como uma herança cultural própria, a produção cultural da mulher era vista como desmerecedora de desenvolver-se independentemente. Tal situação efetivamente ocorreu, o próprio cânone literário atesta essa atribuição de privilégio literário ao sexo masculino, o que ocasionou a ausência feminina durante muito tempo.

Sendo assim, o sistema literário de representações foi vedado ao sexo feminino, que se viu obrigado a burlar o confisco cultural para deixar, de maneira sub-reptícia em algumas épocas, sua marca no mundo.

Além do encobrimento de textos de autoria feminina, houve também a atribuição de descaso aos que foram produzidos, causando uma falsa impressão da não-participação das mulheres nos mais diversos assuntos e práticas da sociedade. Ressaltamos o fato de que, nesse jogo de dominação construído e reforçado na linguagem, o cerceamento do acesso aos meios lingüísticos para exercer a fala e a argumentação junto ao dominador demonstra a usurpação da possibilidade de resistência no terreno da linguagem. Lemaire fala sobre a exclusão das mulheres deste terreno:

A introdução da escrita e a invenção da imprensa sempre foram representadas como um progresso para *todos* os seres humanos, apesar de suas conseqüências terem sido marcadamente diferentes para mulheres e homens. Na realidade ... foram usadas por uma pequena elite, como instrumentos de poder para ampliar a distância entre o povo e a elite, entre mulheres e homens (1994, p. 63).

Mesmo que tenham escrito brilhantemente, as mulheres foram excluídas social e literariamente, “eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres ‘normais’” (Lemaire, 1994, p. 58). Isso sem mencionar outros cerceamentos, como a proibição do voto feminino, a impossibilidade de a mulher ter acesso ao estudo, fato que gerou um grande índice histórico de analfabetismo entre as mulheres, além de outras situações de ocultamento destas. Essa ideologia patriarcal que subjugou as mulheres difundiu-se e perpetuou-se, em grande parte, através do poder encerrado na linguagem, e manifestado de diversas formas nas mais diferentes línguas.

Conforme a teoria do discurso de Foucault (1979), a língua é um sistema de conhecimento social com regras bem delimitadas de inclusão e exclusão. Nesse sistema, um subjuga o outro num discurso opositivo que estabelece relações baseadas numa hierarquia, através da qual somos engendrados no poder e dele passamos a fazer parte, mesmo inconscientemente. Sendo assim, solapar as bases da dominação exige um processo que se aproprie das mesmas ferramentas — no caso, a língua — e desconstrua o discurso dominante.

### 3.1 A reescrita como um potencial subversivo nas mãos da mulher

A atitude ideológica instaurada pelas classes dominantes, que envolve a insistência reiterada da tradição sobre determinados autores e textos (revelando exatamente a preferência dessas classes, ou seja, o predomínio de suas vontades seja na arte, literatura, música, cultura etc.) acabou revelando, a contrapelo, nas brechas desse discurso, a possibilidade de uma prática de leitura diferenciada por parte de correntes como a crítica feminista.

Essa prática e teoria refere-se a uma espécie de contra-leitura subversiva, e é uma resistência no campo simbólico. Trata-se de gerar um *contra-discurso* que, ao subverter o discurso canônico, o reinterpreta, produzindo sua *reescrita*<sup>7</sup>.

Desafiar textos da tradição não é exclusividade do pensamento crítico feminista, mas tem sido uma prática adotada pelos grupos considerados minoritários em questões de poder. Essa atitude de desafio não deixa de levar em conta a

---

<sup>7</sup> A *reescrita* é uma prática discursiva que se aproveita de lacunas, silêncios, alegorias, ironias e metáforas do texto “canônico” para subverter suas bases, pressupostos e valores. É a construção de um novo texto, que interroga o primeiro, através de questionamentos, subversões, rebates a preconceitos, revides femininos e outros mecanismos subversivos (Bonnici, 2005).

poderosa capacidade absorvente desse discurso privilegiado em suas mais diversas facetas, e não se contenta simplesmente com o “desmanche” desta construção, mas procura, ao fazê-lo, expor e implodir os processos coercivos subjacentes aos textos, mostrando como operam com controles naturalizados e puramente convencionados, ideológicos.

Assim pode e tem sido feito em relação aos textos impregnados pela ideologia patriarcal. Eles fornecem paradigmas que são desafiados pelo pensamento feminista, por meio de uma apropriação da forma utilizada para inferiorizar e submeter aquele que é visto como *outro*, como o diferente. Isso se dá através da escrita — o campo das representações. Surge daí uma prática que redescobre, relê e reinventa o texto original, apropriando-se dele e subvertendo-o — a reescrita.

Bonnici fala sobre a reescrita quando a define como uma estratégia através da qual “o autor se apropria de um texto da metrópole, geralmente canônico, problematiza a fábula, os personagens ou sua estrutura e cria um novo texto que funciona como resposta ... à ideologia contida no primeiro texto” (2000, p. 40). Wilson Harris reescreveu *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; Jean Rhys fez uma nova versão para *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, chamada *Wide Sargasso Sea*.

Por outro lado, há escritoras brasileiras que apropriaram-se de *temas* consagrados pelo pensamento patriarcal e inverteram valores pregados pelos mesmos, produzindo não uma resposta específica a determinado texto (reescrita), mas a determinados assuntos que permearam a literatura com ideologias sexistas.

Embora, reafirmamos, essa inversão de valores e a reescrita não sejam prerrogativas apenas da literatura produzida por mulheres, ou de cunho feminista, podemos citar Marina Colasanti como uma das autoras que trabalharam neste sentido. Ela apropriou-se não de um texto específico, mas de um tema, e com o conto “A Moça Tecelã” produziu uma resposta aos contos de fada em que a mulher é “salva” pelo homem, e só se define em presença deste.

No referido conto, a mulher tem o poder de recriar sua realidade e sua existência como sujeito, bem como decidir questões econômicas relativas ao trabalho que realiza. Também é plenamente capacitada para escolher quem participa ou não de sua vida e para sentir-se plena sem a presença de uma outra pessoa.

O mundo no qual a mulher se insere e a significação que dá a ele afiguram-se, portanto, como mais interessantes do que os atos de heroísmo que o homem

possa praticar em seu favor. O tema que se refere ao nobre herói, recorrente na literatura, é invertido pela releitura operada por Colasanti, pois a mulher passa a ocupar o lugar de sujeito, e não de objeto da ação do outro. Isso demonstra que o potencial de resistência à dominação é passível de ocorrer tanto na reescrita quanto na apropriação de um tema.

### 3.2 Autoritarismo e resistência: uma leitura em contraponto

Conforme Ashcroft (2001) explica, a reescrita ou contra-discurso canônico opera dentro do discurso da própria literatura. Textos literários canônicos são tão “consumidos” que, de certo modo, tornam-se a base da resistência, no sentido de que estão fornecendo matéria e sendo tomados como pontos de partida para releituras e refacções, isto é, para a prática de escritas re-inventadas — ou inventadas à revelia — que visam alterar significativamente o funcionamento de tais paradigmas.

Textos são apropriados e a partir deles são produzidas novas versões, as quais subvertem subitamente os valores e pressupostos políticos dos originais. O significado dos textos que são relidos revela que eles oferecem poderosas alegorias da cultura dominante, alegorias através das quais a vida nas sociedades tem “reescrito” a si mesma, revelando facetas até então desconhecidas, ignoradas, ou mesmo sufocadas.

Advém daí que a escolha para uma contra-leitura e conseqüente reescrita depende do *que* ler e o *que* fazer com essa leitura. Na sua obra *Cultura e Imperialismo* (1995), Said diz que há muito a ser feito. E isso também em relação ao rumo que tem seguido parte da teoria crítica literária, ao empreender reinterpretções e revalidar amostras importantes da literatura, arte e filosofia ocidentais. Nas palavras do teórico, “essa crítica não pode ser efetuada sem um sentido muito forte da relação que os modelos históricos conscientemente escolhidos guardam com a transformação social e intelectual” (1995, p. 97).

Para que o contra-discurso se efetive, é necessário que se realize, previamente, uma leitura crítica, praticada por Said, e chamada por ele de “leitura em contraponto”. Esta deve levar em consideração ambos os processos envolvidos na construção literária: o que diz respeito ao reforço dado à ideologia dominante e o que promove a resistência a essa forma de pensar, pois eles se desenvolvem



paralelamente. É preciso também observar qual a forma com que certos textos têm alcançado posicionar-se num local de fora dessa dicotomia, alcançando uma construção mais voltada para o hibridismo.

O autoritarismo e a resistência devem ser contrapostos, pois são simultâneos e interagem. É o que Said confirma ao se expressar nos seguintes termos:

Quando voltamos ao arquivo cultural, começamos a relê-lo de forma não unívoca, mas em *contraponto*, com a consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante. No contraponto da música clássica ocidental, vários temas se opõem uns aos outros; na polifonia resultante, porém, há ordem e concerto, uma interação organizada que deriva dos temas, e não de um princípio melódico ou formal rigoroso externo à obra. Da mesma forma, creio eu, podemos ler e interpretar os romances...” (1995, p. 87).

Existem, portanto, ângulos e versões não abordados, para os quais o crítico nos chama a atenção. Elas não ocorrem separadamente, mas em paralelo com o discurso da elite.

Fatores como o encobrimento ou desnudamento de certas questões numa narrativa, o silenciamento de determinadas vozes, o emprego de estratégias que põe em relevo determinados personagens e ideologias, bem como as formas de narrar, ou seja, as escolhas feitas pelos autores e as condições que as motivaram são fundamentais para a análise crítica quando tomados ambos os lados da questão, isto é, o do dominador e o do dominado.

Como comenta Said — cuja visão nos parece abrangente e recomendável — a exemplo da música, composta de notas e sons que, isolados, não produzem a melodia, mas agrupados formam acordes que, *lidos em conjunto, simultaneamente*, proporcionam a formação de uma estrutura harmônica perfeitamente entendida como uma canção, as obras literárias devem ser justapostas, analisando-se individualmente quais delas devem ser confrontadas, para que a “música” aconteça, isto é, os temas dialoguem e se posicionem dentro da estrutura geral.

Essa leitura em contraponto com sua conseqüente reescrita contorna a visão unívoca tradicional e tende a produzir desdobramentos os mais variados. Isso porque o contra-discurso canônico não somente fratura a “completude” da obra clássica pela revelação de uma narrativa tornada visível, um nível “abaixo” da superfície do texto, mas revela a limitação da perspectiva unilateral do modo

puramente cronológico e formal de abordagem dos textos, compartimentando as produções de determinadas época com base em escolas literárias, por meio de categorias pré-definidas.

A função dessa prática contra-argumentativa é trazer à tona as maneiras pelas quais o texto subjacente contradiz os próprios pressupostos textuais, de civilização, democracia, igualdade, cooperação, justiça, estética, sensibilidade etc., revelando suas ideologias opressoras — inconscientes ou não — como o patriarcalismo. Tal leitura deve ser enfatizada, porque pode revelar e salientar aspectos não contemplados em leituras anteriores.

Said (1995) salienta a necessidade de lermos os grandes textos canônicos, vasculharmos o arquivo cultural europeu e americano, buscando extrair, estender, enfatizar e dar voz ao que está calado, relegado a uma presença marginal ou ideologicamente representado em tais obras, ou seja, planejar e executar a extensão de nossa leitura dos textos de forma a incluir o que antes era forçosamente excluído.

Daí nossa escolha por eleger dois textos em particular para estudo: um selado pelo cânone — de autoria masculina — e outro subversivo a este — de autoria feminina. Isso porque, de acordo com Tiffin (1995), culturas híbridas como a nossa, que apresenta uma mistura de raças, culturas, etc, envolvem um relacionamento dialético entre as prerrogativas do centro e o impulso para criar ou recriar uma identidade independente. Essa busca de uma nova formação é um processo ainda não acabado, que invoca um envolvimento dialógico entre sistemas hegemônicos do centro e a periférica subversão deles.

A leitura que procede a um contraponto aos textos consagrados objetiva revelar a implicação profunda dessas obras canônicas com o poder vigente e sua manutenção. Enfatizar as afiliações do texto, apoiar-se em sua origem social e cultural em vez de lançar mão de critérios canônicos para a análise tende a possibilitar resultados culturais e políticos que antes pareciam tocar apenas de relance o próprio texto.

Entretanto, não há somente os aspectos e significados resultantes das variadas leituras originadas de lugares diferentes; este é somente um dos fatores a serem analisados. Consideremos, como exemplo, o romance *Mansfield Park*, de Jane Austen, publicado em 1814 e reimpresso em 1966. A história, narrada por Fanny, refere-se à fazenda escravagista de Thomas Bertram (um nobre, seu tio) na Antígua, ou seja, à exploração do território alheio. Ela é misteriosamente necessária

para o equilíbrio e a beleza de Mansfield Park, mansão em que moram na Inglaterra, descrita em termos estéticos e morais anteriores à colonização.

Sem essa dominação sobre os escravos, a estabilidade e prosperidade em casa — note-se a força da palavra *casa* — não seriam possíveis. Essa relação está presente e não pode ser esvaziada de seu contexto e filiações, nem arrancada do terreno por ela contestado. Também não se deve negar sua influência, meio utilizado pela corrente literária universalizante. Extensivamente, a metrópole, em sua economia, é vista como dependente dessa exploração territorial além-mar, do controle econômico ali exercido e de uma visão sociocultural ali edificada.

A ligação estabelecida pela autora se faz entre a Inglaterra e a Antígua e, decorrente disso, sobre a ordem na casa e a escravidão no exterior — sustentáculo da primeira. Deve ser lida dessa maneira, e isenta de tentativas de se colocar a “objetividade” do lado ocidental e a “subjetividade” ao lado “deles”, os *outros*. “Devemos ser capazes de pensar experiências divergentes e interpretá-las em conjunto, cada qual com sua pauta e ritmo de desenvolvimento, suas formações internas, sua coerência interna e seu sistema de relações externas, todas elas coexistindo e interagindo entre si” (Said, 1995, p. 66).

Além das relações do texto com o sistema de produção inglês, solidificado nas conquistas externas e expropriação ultramarina, notamos no texto de Austen a repressão da base econômica sobre a qual a sociedade polida erigia suas práticas civilizadas.

Exemplos dessa repressão se vêem no comportamento de Sir Thomas Bertram, eliminando o “comportamento frívolo” através da destruição de exemplares de *Juras de Amor*, numa tentativa de consertar, na casa, o que tinha feito em escala mais ampla nas suas fazendas na Antígua, buscando manter sob controle a depressão econômica, a escravidão, a concorrência com a França. Valores considerados superiores como o direito e a propriedade deviam ter raízes fixadas na posse e domínio do território. É estabelecida, pela autora, uma sincronia entre a autoridade doméstica e a autoridade internacional, uma funcionando como metáfora da outra.

Quando Fanny, a protagonista, visita sua família em seu lar de origem, em Portsmouth, o equilíbrio estético e emocional a que ela tinha se acostumado em Mansfield Park é abalado. O luxo tinha se tornado natural, até mesmo essencial. Além disso, entra em questão o significado de *estar em casa*.

Sua impressão era a de que, no espaço reduzido de Portsmouth, não havia como pensar com clareza. Também não se era recebido, adaptado e logo incorporado ao andamento da casa, não se tinha atenção como a dispensada em Mansfield Park, onde imperavam a etiqueta e os costumes dominantes. Os riscos da insociabilidade, isolamento solitário e consciência reduzida se apresentam como corrigidos em espaços maiores e melhor administrados. Mas estes espaços não estão à disposição dela, seja por herança, proximidade ou adjacência.

Para ter direito a essa propriedade — tema central da obra — é preciso sair de casa como se fosse uma empregada, uma espécie de mercadoria transportável (destino de Fanny e seu irmão William), e só então se torna possível a promessa de futuras riquezas. O que a protagonista faz na esfera doméstica, reduzida, corresponde aos movimentos amplos de Thomas, seu mentor, de quem ela herdará a propriedade. São processos interdependentes. Conseqüentemente, os valores dominantes são, no final, admitidos por Fanny Price, bem como a aquiescência por parte da própria autora.

No entanto, não devemos nos deter somente no que o texto diz, mas também na forma como o faz. Há o silenciamento que permeia o texto. Antígua é pouco mencionada, o assunto do tráfico de escravos é abafado, pois é uma lembrança ressonante da angústia e tortura escondidas, sobre as quais se constroem propriedades como Mansfield Park.

O silenciamento da discussão é o silenciamento do mundo marginal. O romance, como forma, é quase incapaz de tratar este assunto de maneira direta. É como se a protagonista dissesse: “não nos permitem aborrecer-nos com tais especulações”. No início do último capítulo de *Mansfield Park*, Austen (1966) menciona a preferência por deixar a tarefa de enfatizar culpa e miséria ao encargo de outras canetas. Ela desiste de tais assuntos “odiosos” assim que pode. Sua referência direta é à culpa sexual e miséria de Maria Bertram e Henry Crawford, mas existem outras fontes de “culpa e miséria”, como o comércio bárbaro de humanos, cujo assunto é escamoteado. Há também a abordagem de tais temas de forma indireta, amenizada, já que o destaque central, o espaço do romance, se concentra na Inglaterra, espaço do dominador.

Todavia o olhar, lançado a tudo, fonte do que é narrado, provém da voz feminina. Sua posição não é segura, pois reflete a falta de terreno firme no qual a mulher pudesse se fixar para ser considerada.

A respeito dessa flutuação de Austen entre a descoberta da verdade, vinculada pela amostra do funcionamento da ordem dominante exploratória, e o pacto com a elite, Said explica que:

A audácia da visão de Austen fica um pouco dissimulada por causa de sua voz, a qual, apesar de uma ocasional malícia, é notavelmente modesta e abafada. Mas não devemos interpretar mal as limitadas referências ao mundo exterior, suas leves referências ao trabalho, ao processo e às classes, sua visível habilidade para abstrair (nos termos de Raymond Williams) “uma inflexível moral cotidiana que, ao fim, é separável de sua base social e que, em outras mãos, pode ser voltada contra ela”. Na verdade, Austen é muito menos tímida, muito mais severa ... por meio dessa estranha combinação entre ênfase e tom casual, Austen mostra estar *assumindo* (exatamente como Fanny assume, nos dois sentidos do termo) a importância de um império para a situação doméstica (1995, p. 129 e 130).

Austen utiliza a moral pregada pela tradição para julgar o comportamento dessa mesma tradição. Expõe a aquiescência de Fanny (representante do sexo feminino) com a cultura dominante, resultado de seus esforços para se manter, os quais, afinal, mostram-se insustentáveis. Tais esforços tornavam-se infrutíferos devido à moral rígida da época e à não aceitação do trabalho feminino efetivo, senão como empregada, dama de companhia, cozinheira, profissões afins, ou como a recriminada prostituta. Daí a concordância — fato consumado, perante a situação de falta de autoridade externa, com a prevalência masculina no lar.

Mas a autora também enfatiza a possibilidade da ação de Fanny como sujeito, ou seja, sua descoberta de que teria que assumir uma determinada posição para alcançar o status e as condições que queria, isto é, jogar o jogo do domínio na posição privilegiada; aceitar as circunstâncias e conseguir mobilidade em meio a elas.

Na obra de Austen há também o silenciamento que se refere ao não dito, e que pode se tornar o enfoque central do texto. Os silêncios do texto encobrem personagens, versões, pontos de vista. Portanto, não se pode menosprezar ou desvalorizar um importante passo que o texto possibilita, ou seja, a tomada de voz pela mulher. Tal prática inclui o que foi emudecido e reescreve o período silenciado, indicando a ação da mulher como sujeito que age e reage perante a mordança.

### 3.3 Reescrita: contra-leitura e contra-discurso canônicos

O silenciamento é também trazido à tona em obras como *A audácia dessa Mulher* (1999), que promovem uma releitura da história oficial, num trabalho de reinterpretação e reescrita, que traz à tona uma atitude que não se prende ao processo de acrescentar mais uma voz ao pluralismo de vozes existentes.

Não se resume na inserção de uma voz contestatória ou de uma perspectiva radical — embora possa conter tudo isso — mas de um mergulho a fundo no cerne do discurso dominante, que tem como resultado o rompimento de suas características discursivas e a revelação das limitações desse mesmo discurso, o que se dá por meios da desconstrução das bases de pressupostos e pré-conceitos da qual se nutre.

Algumas releituras foram produzidas a respeito de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, como *Capitu: Memórias Póstumas*, de Domício Proença Filho (1998) e *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino (2003).

Na literatura brasileira, *A Audácia dessa Mulher* (1999) representa uma tomada de voz, por parte da mulher, a respeito da versão de Bentinho para a possível traição de Capitu. É também a produção mais marcadamente oposta à lógica patriarcal presente no olhar do narrador.

Essa prática, a contra-leitura, se dá no sentido de produzir um contra-discurso, que trabalha contrapondo períodos históricos divergentes, veiculados por representações literárias de origens ideológicas opostas.

Esta releitura e revalorização do passado são feitas por meio da recriação dos textos canônicos preexistentes. Estes são re-inventados, o que resulta em novas produções que trazem novas versões da mesma história e, sob um novo prisma — possibilitado por um olhar outro — revelam aspectos encobertos da engenharia discursiva presentificada em tais textos modelares. Para a literatura de autoria feminina, assumir um papel outro seria a única forma de entrar para a história literária considerada oficial, e poder fazer parte do conjunto de *obras-primas*:

Ser o *outro*, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no “sério” mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita — só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu

aprendizado de ler e escrever em conventos (Lobo, 1999a, p. 5 — itálico acrescentado).

Dessa forma, aqueles que foram marginalizados encontram um jeito de driblar o controle imposto. O *outro* oprimido — no nosso caso, a mulher — refaz a estrutura do texto canônico e subjuga suas prerrogativas por meio da reescrita, ou escrita subversiva, usurpando o poder da língua e, conseqüentemente, do discurso histórico, para desvelar uma versão diferente da mesma história. É uma tentativa de reescrever a ambos: história e literatura, através de uma resistência à versão oficial, esta carregada de pressupostos, estereótipos e preconceitos.

O contra-discurso, conforme Helen Tiffin, “it does not seek to subvert the dominant with a view to taking its place, but ... to evolve textual strategies which continually ‘consume’ their ‘own biases’ ... at the same time as they expose and erode those of the dominant discourse”<sup>8</sup>. Ashcroft concorda com essa posição, quando afirma que o contra-discurso canônico “is not a separate oppositional discourse but a tactic which operates from the fractures and contradictions of discourse itself”<sup>9</sup>.

Como metáfora, a reescrita pode ser comparada com a prática de escrita que se dava numa espécie de pergaminho hoje denominado como *palimpsesto*, no qual eram feitas inscrições que se sobrepunham à escrita anterior. O ato de escrever “por cima”, sempre acarreta na presença de rastros que não se apagam, o que sugere que as inscrições anteriores permanecem como uma característica ininterrupta do ‘texto’ da cultura. A experiência cultural é, ela mesma, um acúmulo de muitas camadas, e cada período histórico, com suas mudanças de comportamento e ponto de vista particular, reescreve o anterior, apagando-o. Porém, os rastros permanecem inscritos na cultura.

Dessa forma, podemos entender a literatura e também toda a cultura como algo híbrido, emaranhado, entrelaçado, com elementos costumeiramente vistos como estranhos. Essa formação é “a idéia essencial para a realidade revolucionária de hoje, na qual as lutas do mundo secular dão forma, de maneira muito instigante, aos textos que lemos e escrevemos” (Said, 1995, p. 389).

---

<sup>8</sup> “não procura subverter a dominação com uma visão que toma seu lugar, mas ... desenvolver estratégias textuais que continuamente ‘consumam’ suas próprias influências, ao mesmo tempo em que expõem e corroem aquelas do discurso dominante” (Tiffin, 1995, p. 96 — tradução nossa).

<sup>9</sup> “não é um discurso opositivo isolado, mas uma tática que opera *nas fraturas e contradições do próprio discurso*” (Ashcroft, 2001, p. 102 — tradução nossa. Itálico acrescentado).

Reencontrar tais vestígios do passado e sua assimilação no presente é imprescindível para entender o funcionamento da sociedade atual. Isso porque os textos formam uma continuidade, como a própria Ana Maria Machado salienta em *A audácia dessa mulher*: “os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente” (1999a, p. 185). A cultura nos legou uma formação discursiva que não podemos exterminar completamente, mas que podemos re-fazer, reinventar por meio de outras bases, procurando desautorizar os paradigmas anteriores.

Portanto, é possível subjugar o texto canônico, mas justamente *por cima dele*, sem negar sua existência efetivamente histórica e suas influências empíricas e no campo ideológico, ainda que tais influências estejam sendo, por meio da reescrita, assimiladas, transformadas e reelaboradas.

Isso nos remete a uma corrente formada pelas composições textuais, ou a um quebra-cabeças, no qual cada elo liga-se ao anterior e ao mesmo tempo fornece base para o encaixe do posterior, pois “os textos não são objetos acabados. São, como disse Williams certa vez, anotações e práticas culturais. E os textos criam não só seus antecessores, como disse Borges a respeito de Kafka, mas também seus sucessores” (Said, 1995, p. 322). Portanto, toda literatura é intertextual. Assim, um texto específico não é delimitado claramente — ele se espalha pelas obras que estão à sua volta.

A base canônica dessas reescritas se justifica, pois é exatamente contra seus pressupostos que se erige a crítica, que se torna mais eficiente por esmiuçar o texto passado desconstruindo-o para, a partir de então, não mais lidar com categorias autoritárias, com verdades prontas e acabadas. Por conseguinte, seu discurso também não as apresenta: promove alternativas, possibilidades, revezamentos de posições e atitudes, perspectivas que apontem para uma realidade que possa se constituir de um modo mais igualitário.

Dessa forma, a reescrita se orienta no contra-discurso, é subversiva, traz à tona o discurso que subjaz ao texto para contestá-lo. A prática da releitura e da reescrita cria condições para o questionamento de pressupostos enraizados nas sociedades em que os textos canônicos foram privilegiados, bem como provoca um abalo na validade de um sistema fixo de valores que norteia a escolha do cânone, como conceitos básicos da crítica literária a respeito de literariedade e de critérios universalizantes.



Nesse processo há que se ter consciência de que cada texto é específico e tem seu próprio arranjo, portanto, é preciso perscrutar cada um deles detidamente, como argumenta o crítico:

Cada obra individual é vista em termos tanto de seu passado quanto de interpretações posteriores. ... o argumento global é que essas obras ... irradiam e interferem com categorias aparentemente estáveis e impermeáveis, fundadas no sexo, periodização, nacionalidade ou estilo, sendo que essas categorias supõem que o Ocidente e sua cultura são em larga medida independentes de outras culturas, e da busca concreta do poder, da autoridade, do privilégio e do domínio. Em vez disso, quero mostrar que a “estrutura de atitudes e referências” prevalece e exerce influência de todas as maneiras, em todas as formas e lugares ... longe de ser autônoma ou transcendente, ela está próxima do mundo histórico; longe de ser fixa e pura, ela é híbrida, partilhando da superioridade racial bem como da genialidade artística, da autoridade política bem como da técnica, de procedimentos simplistas e redutores bem como de métodos complexos (Said, 1995, p. 155 e 156).

Tal leitura possibilita trazer à tona descobertas, movimentos, relações que poderiam permanecer subterrâneas, mascarando seu funcionamento como se este fosse a lógica natural das coisas. A lógica imposta e desvendada representa apenas um ponto de vista — o das elites privilegiadas que constituem o centro, e estendem seus braços às mais diversas ramificações das relações entre os seres.

Dessa maneira, a ideologia e o discurso dominantes estão presentes nas mais diversas manifestações artísticas e literárias, mesmo nas que aparentemente sejam as mais desinteressadas. Por isso é importante, visto que os braços do poder são abrangentes e diversificados, a individualização do objeto de estudo. Ashcroft (2001) concorda com tal posição, e salienta a necessidade desta particularização.

Embora nossa análise deva incluir o contraponto entre as obras, tendo em vista a teoria atual, devemos considerá-las em suas especificidades, com suas características e momentos determinados. Teorizar por meio de desafios postos para *textos particulares* tem sido mais eficiente, porque tais desafios são dirigidos, assim, para a ideologia inculcada, estabilizada e especificamente mantida através de tais textos empregados na sustentação de sistemas de educação. A análise individualizada não incorre em generalizações próprias da crítica que enquadra processos históricos e literários em arriscadas categorias, que nem sempre dão conta de revelar os jogos de poder ocultos, de forma particular, em cada obra.

Ocorre daí que tentar englobar analiticamente determinados textos por meio de conceitos e estratégias padronizadas pode ter um efeito reducionista e não totalizador, justamente porque o propósito visado não é o de estabelecer categorias nas quais se devam inserir os textos. Essa é, mais precisamente, uma prática da crítica tradicional: o ato de arrolar determinadas características e estruturas consideradas aplicáveis a toda produção literária e distribuí-las por sobre as obras, rotulando-as e forçando-as a encaixarem-se nas medidas pré-concebidas. Aquelas que não passam pela prova são, por isso, consideradas párias, literatura de baixa qualidade.

Destoarmos de tal procedimento não exclui a possibilidade de agrupar obras sob certas características, mas de excluí-las ou inferiorizá-las em função disso, bem como julgar o texto em função dos conceitos, e não o contrário. Abstemo-nos de adotar uma teoria que, simplesmente, não condiz com as obras, por meio da criação de novas hipóteses *baseadas no texto*; ou mesmo da refutação de qualquer sistema que se pretenda auto-suficiente para dar conta de todas as significações possíveis.

As estratégias de abordagem da obra devem ser diversificadas, conforme as diferentes culturas. Devemos operar com modelos mais satisfatórios que os que são fornecidos com base em agrupamentos nacionais, raciais ou culturais marginalizados, tendo em vista que tais sistemas podem trazer consigo as armadilhas próprias de paradigmas coletivos precoces (Tiffin, 1995).

O mesmo foi enfatizado por Said, ao definir a leitura contrapontual, ou contra-leitura, que revela e atua no hibridismo presente na relação centro/margem. Tal hibridismo tem sido encoberto, pois foi fabricada uma homogeneização, construída sobre a formação de uma identidade cultural pretensamente “pura”, através da negação das diferenças e misturas que estão nela contidas.

A desestruturação de todas as construções culturais, “nossas” e “deles”, orientada por teóricos como Foucault, Derrida, Sartre, Adorno, Benjamin e demais, leva-nos a uma percepção efetivamente clara com respeito aos processos de regulação e força através dos quais se reproduz a hegemonia cultural.

Através da força discursiva, fomos fortemente reduzidos e restringidos em nossa percepção de qual seja nossa “verdadeira” — e não simplesmente suposta — identidade cultural.

O poder de narrar é disputado e reprimido por ocupar um papel primordial ao colaborar no empreendimento e manutenção do domínio dessa hegemonia. Os

textos que operam a reescrita — que é, fundamentalmente, subversiva — estabelecem uma oposição, uma voz no interior do próprio dogma do soberano discurso dominante. Esta causa uma des-identificação, provocando a ruína da homogeneização promovida pela força discursiva da elite. Muitos foram instigados por histórias e seus respectivos protagonistas, que os levaram a lutar por novas narrativas de igualdade e solidariedade humana.

Para que esta desconstrução e reconstrução ocorra em termos outros, diferentes daqueles fornecidos pelo contrato patriarcal, é necessário o afastamento do referencial androcêntrico que é sua base, através da qual o gênero é (re)produzido pelo discurso da sexualidade masculina. Isso significa que os termos para uma construção diferente do gênero também existem, e se encontram nas margens dos discursos hegemônicos.

Essa visão transformadora deve vir desse outro lugar: dos pontos cegos não focalizados. Ou seja, do espaço não representado, mas implícito — não visto — nesses discursos; das brechas dos aparelhos de poder-conhecimento, conforme esclarece Lauretis (1994, p. 238):

É um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro do seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou “nas entrelinhas”, ou “ao revés”), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou o da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia.

De acordo com Ashcroft, ao se expor, o sistema hegemônico abre brechas para a atuação do *outro*, pois o discurso dominante também tem as fragilidades de qualquer outro: “no discourse is seamless and totalitarian, no discourse is immune to doubt and reflexivity, and the fractures which open up within it allow for forms of resistance which operate *within* discourse, on many of its own terms”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> “nenhum discurso é sem costura e totalizador, nenhum discurso é imune à dúvida e reflexão, e as fraturas que se abrem no seu interior permitem surgir formas de resistência as quais operam *dentro* dele, em alguns de seus próprios termos” (Ashcroft, 2001, p. 32 e 33 — tradução nossa).

Por causa de tais funções dentro do discurso dominante, o contra-discurso canônico é uma demonstração muito clara da ligação estreita entre resistência e transformação. Todavia, “trocar” somente uma ideologia pela outra não bastaria, visto que acarretaria numa aceitação do modo de o Outro classificar o mundo, ou seja, em seu sistema lingüístico: sua forma de pensar, e numa utilização do mesmo, modificando apenas quem está no comando, isto é, a ideologia que assume o controle das significações. Tal sistema, dessa forma, permaneceria intocado.

Esse não é o objetivo da desconstrução do discurso da tradição centralizadora, pois ela envolve, no caso da crítica referente ao gênero, o desmantelamento do código patriarcal e uma apropriação e subversão do discurso dominante; além de ser acompanhada, conforme ressalta Tiffin (1995), por uma integridade nova ou realidade totalmente recuperada. Esta deve ser livre de toda tentativa de dominação, tendo em vista a experiência que expôs a natureza do relacionamento anterior entre os gêneros, extremamente desigual, que torna uma demanda como essa desejável.

Todavia, existem também muitos desafios num projeto como esse, na medida em que não há meios suficientemente abrangentes que garantam a recuperação fiel do leque de tradições culturais femininas, recalcado por um período tão vasto.

Contudo, a intertextualidade com os textos canônicos — promovida pela releitura e reescrita de determinada obra — é crucial, pois é dela que se nutre a resistência — das brechas existentes em sua ideologia contraditória (Ashcroft, 1998).

É o que Jean Rhys faz ao eleger um personagem marginal do romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, de 1847. No romance de Brontë, Bertha Mason, a esposa perturbada de Rochester, é proveniente das Índias Ocidentais, e sua presença ameaçadora é confinada a um quarto no sótão. O marido, que prendera a mulher ali, quer casar-se com Jane, a governanta da casa. Ao morrer queimada, Bertha desobstrui o caminho para Jane poder se casar com seu amo.

Primeiramente, críticos/as como Terry Eagleton alegaram, ao referirem-se ao romance de Brontë, que a transformação de Jane de órfã empobrecida à governanta e esposa do rico Rochester indicava um sujeito feminino que alcançara mobilidade social. Sandra Gilbert e Susan Gubar catalogaram o romance como um marco do nascimento de um individualismo feminino através da ascensão do sujeito feminino.

Porém, tais leituras vieram abaixo com a publicação de *Wide Sargasso Sea* em 1966, a reescrita de Jean Rhys que deu lugar à margem ao focar Bertha Mason. Depois disso, críticas como as de Gayatri Spivak foram feitas à leitura de Bertha em termos psicológicos como, simplesmente, o lado negro de Jane.

Em *Wide sargasso sea*, a história de Bertha Mason, é reescrita por Rhys (1968). De esposa louca de Mr. Rochester, a qual morre queimada, abrindo caminho para o casamento deste com sua governanta Jane, ela passa a ser encarada, na pele de Antoinette Mason (personagem de Rhys) como alguém que foi levado à loucura, por ser oprimida, transformada em objeto, caluniada e levada a casar-se com um inglês cuja intenção era apropriar-se de suas terras.

Este a transfere para a Inglaterra a pretexto de sua loucura, aprisionando-a na mansão de que é dono para desfrutar de suas posses. A autora, consciente da situação caribenha, toca em assuntos silenciados no primeiro texto, tais como racismo, questões de gênero, escravidão, relações coloniais.

O livro, constituído de três partes, inicia com a voz narrativa ao encargo de Antoinette Cosway, que discorre sobre sua infância e adolescência — mais uma vez, é a mulher quem narra, mas não sem “disputa” pelo poder de falar. Sua família é odiada pelos negros, pois é formada por colonizadores brancos que empobreceram. Quando sua mãe, Anette, se casa com o Sr. Mason e reforma a casa, esta é destruída por um incêndio causado por um grupo de negros. Anette, oprimida pela oposição, enlouquece e morre, enquanto Antoinette é internada num convento.

Na parte II há uma inversão, pois encontramos o Sr. Rochester como narrador, o noivo inglês de Antoinette, que vem ao Caribe a fim de se casar com a herdeira. Ele tece um panorama da luta entre as duas culturas e expõe seu ódio ao Caribe e à esposa. Esta é internada como louca na Inglaterra, enquanto seu marido assenhora-se de suas posses, de suas terras. A parte III traz a retomada da narrativa por Antoinette, de volta a Thornfield Hall, buscando identificar seu próprio ser e se vingando por ter sido tomada como objeto pelo esposo.

Menosprezada em função de seu irmão Pierre, Antoinette sente o impacto do patriarcalismo. O texto expõe a objetificação da mulher numa sociedade em que predomina a ideologia masculina, e dá ênfase ao esforço constante desta para escrever a si mesma. Uma repulsa ao feminino é demonstrada por situações como as vividas no jardim da fazenda Colibri, lugar com uma conotação de opressão, onde se exercia o domínio masculino e as mulheres não podiam lembrar coisas e

assuntos diferentes. A atmosfera de resistência criada pelo livro remete ao desejo de impossibilitar a identificação do leitor com o estereótipo feminino de submissão.

A mesma repulsa ao feminino é exposta quando a narrativa de Rochester reafirma o patriarcalismo diante da influência do matriarcalismo caribenho, e lança o estigma de Eva — a mulher tentadora — sobre Antoinette, Amélie, Christophine, e as identifica no papel de *bruxa*. Para Rochester, sua mulher era uma estranha que não sentia nem pensava como ele. Assim ele fabrica o estereótipo em torno de Antoinette.

A fonte da suposta promiscuidade de Antoinette ele encontra em Anette, mãe da protagonista. A fonte da magia desta (terreno sobre o qual ele não tem domínio) ele busca em Christophine, a quem destrói. Condiciona sua mulher como louca e assim a transforma num boneco que não pode falar por si ou voltar à sua terra. Escondendo-a, ele completa sua domesticação. Essa tentativa de objetificar a mulher é análoga à objetificação do nativo pelo colonizador (Bonnici, 2000).

“Um rabisco de criança, um ponto representa a cabeça, um ponto maior representa o corpo, um triângulo para a saia, e linhas oblíquas para os braços e os pés” (Rhys, 1968, p. 134). A tentativa de Rochester de reduzir Antoinette a um objeto fracassa. Mesmo tendo seu espaço restringido, da fazenda com vista para o infinito, para o quarto sem janelas na Inglaterra, ela resiste. Reconstrói-se por meio da linguagem e de atos. Queima a mansão, busca a reinvenção de si mesma. Seus parâmetros são os subsistentes, sua vingança a palavra final. Isso só se dá através do que Lobo chama de um

sujeito de enunciação consciente de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão (1999b, p. 5).

A forma textual o atesta: mesmo o discurso tendo passado pelo homem, seu marido, ela retoma com força a narrativa. Mas é uma vitória particular (embora simbólica), pois seus pressupostos não se constituem como modelos. Na verdade, não estão nem postos, serão como o resultado da reinvenção individual de cada sujeito envolvido. No entanto, não é negada voz ao outro, mas é barrada sua tentativa de reconstituir tudo — ou seja, toda a história — a seu modo, ou seja, de

dominar. Bonnici fala sobre o revide de Antoinette e como ele se expressa, ao atear fogo à mansão:

A linguagem de Antoinette é uma linguagem de vingança feita através de sua escrita sobre os homens que a reduziram àquele estado ... “Agora eu sei por que fui trazida aqui e o que meu destino exige” (156). O leitor lembrará o discurso de Antoinette no convento: através de sua violência contra o caráter e a casa de Rochester, ela re-integra e redime a si mesma quando une suas forças às das mulheres (colonizadas) contra o homem (colonizador) (2000, p. 181 e 182).

A vingança de Antoinette se dá por meio da linguagem e da ação prática, num processo de reafirmação descrito por Bonnici ao comentar que “a reescrita da mulher no texto torna-se difícil de ser alcançada enquanto a prática política estiver tão preguiçosamente atrasada em comparação com a teoria” (Bonnici, 2000, p. 182). Em seu âmbito, a protagonista consegue atuar e operar a resistência à dominação e o poder de narrar.

Contudo, a subversão que Rhys provoca não tem a intenção de negar a colocação do romance de Brontë no cânone ou tomar seu lugar, até porque os dois textos funcionam em conjunto. *Wide Sargasso Sea* se aproxima de sua plenitude de sentido quando lido em contraponto com *Jane Eyre*. Funciona como um prolongamento, uma extensão; porém, consome suas bases e o texto canônico.

### 3.4 Brechas no discurso dominante e a construção de identidades híbridas

A visão de Lomba (1998) sobre a subversão de textos consagrados acrescenta o motivo pelo qual são escolhidos, muitas vezes, os textos canônicos, e deixada a um segundo plano a criação de um texto totalmente novo, já possuidor das características desejadas. Os textos literários funcionam imaginativamente sobre as pessoas como indivíduos. Precisamente por isso são cruciais para a formação do discurso. Mas eles não somente refletem ideologias dominantes; também militam contra elas, ou contém elementos que não podem ser conciliados com elas.

Tal complexidade não é necessariamente um assunto de intenção autoral. Muito se discutiu sobre a intenção do autor. No entanto, a materialidade do texto como que nos obrigou a focalizar a atenção neste último, que é, enfim, o que nos foi confiado, visto que a língua, como elemento não-transparente, é incapaz de comunicar com precisão o possível pensamento do autor ou sua mensagem, de

forma absoluta. Decorre daí a existência de brechas que se interpõem e abrem caminho para as prováveis leituras que ele permite.

Determinar qual a mensagem do autor não é possível nem é nosso intento. Encontrar um significado metafísico no que o autor “quis dizer” não é o caminho, pois encontraríamos somente um outro texto. “É a linguagem que fala na literatura, em toda a sua complexa pluralidade ‘polissêmica’, e não o autor” (Eagleton, 2001, p. 190).

No entanto, investigar os modos de construção do texto, seus pressupostos e estratégias pode nos levar ao discurso adotado por ele, que é, por conseguinte, o fruto de práticas sociais históricas a que, finalmente, se pode chegar. Tal discurso provém de sua filiação no sistema social, e traz consigo as crenças de um dos grupos que, geralmente, ocupa determinada posição: como sujeitos agentes, ou como objetos da ação de outros. A historicidade dos textos, sua permeabilidade, bem como o caráter duplo de sua constituição: o *que* é dito e a *forma* como é dito são ressaltados por Loomba:

The syncretic nature of literary texts or their ideological complexities should not lead to the conclusion that they are somehow ‘above’ historical and political processes. Rather, we can see how literary texts, both through what they say, and in the process of their writing<sup>11</sup>.

No caso dos textos que escolhemos para análise no presente trabalho — *A audácia dessa mulher* e a personagem feminina de *Dom Casmurro*, a formulação de questões é importante na sua abordagem. No entanto, não se trata de debater a intenção do autor, mas de analisar minuciosamente o texto que ele efetivamente produziu e que temos em mãos, tanto no que diz respeito à fábula construída e suas implicações quanto no que diz respeito aos meios de construção do texto, isto é, o *que* se diz e *como* se diz. Isso se quisermos desmontar o método patriarcal — ou qualquer outro — de organizar e rotular o mundo.

Tal apropriação se dá de uma forma sutil e, às vezes, por meios poderosamente efetivos, através de uma busca por inventar um método no qual possam ser fixados, no espaço aberto da história, a profusão e hibridismo presentes

---

<sup>11</sup> A natureza sincrética dos textos literários ou a complexidade ideológica destes não deve nos levar à conclusão de que eles estão, de alguma modo, ‘acima’ dos processos históricos e políticos. Ao contrário, podemos notar como textos literários se constituem através de ambos: *do que nos dizem e pelo seu processo de escrita* (Loomba, 1998, p. 75 — tradução nossa. Itálico acrescentado).



na realidade. “This method is fundamentally a political contestation of ... But it is one that works through, in the interstices of, in the fringes of, rather than in simple opposition to history” (Ashcroft, 2001)<sup>12</sup>.

O texto subversivo é, antes de tudo, contra-discursivo. Ele não se limita a inverter o jogo entre dominador e dominado, em deslocar os papéis de ‘Outro’ e ‘outro’. Seu objetivo é desmistificar o próprio jogo, o que concorre para a criação de locais de resistência; isto é, rupturas na representação do discurso dominante.

Tal procedimento de descoberta e refacção do papel da mulher por meio da representação literária de pontos de vista diversificados é apropriado para a realidade brasileira, de uma formação nacional complexa e plural, fruto da colonização e imigração, isto é, híbrida em essência. Tal hibridismo tem efeitos sobre a construção da identidade nacional e individual.

A literatura é o local privilegiado para questionamentos, articulação e construção de identidades. Podemos visualizar a formação de uma identidade quando o narrador de *Dom Casmurro*, Bentinho, exibe uma postura de sujeito que se quer estável, procurando atribuir significados a seu mundo, tirando do que considera como sua realidade um sentido para suas vivências, mesmo que à força.

Sua identidade, calcada na tradição burguesa e no modo desta de apreender o mundo, faz com que ele se volte em busca de uma resposta quanto à possibilidade de ter sido traído: somente a “verdade”, os “fatos” o interessam. O que ele não percebe é que, com base no seu próprio julgamento, ele mesmo dará uma sentença ao caso. Isto é, com base nos pressupostos da classe dominante com a qual se identifica.

Já em *A audácia dessa mulher* verificamos o sujeito (Bia ou a Capitu de Ana Maria Machado) como um espaço onde se articulam o individual e o coletivo, o privado e o público. Ou seja, a obra lida com um sujeito articulado em termos de sua alteridade, que reconhece não ser capaz de aglutinar todas as “verdades”. Isso acaba por desestabilizar os significados sedimentados do discurso patriarcal, pois ele se erige sobre verdades prontas e acabadas. Daí que a subversão discursiva da reescrita se dá por meio do enviesamento de conceitos culturais sedimentados, como fósseis no inconsciente coletivo.

---

<sup>12</sup> “Esse método é fundamentalmente uma política de contestação ... Mas está *nas palavras através de, nos interstícios de, nas margens de*, mais que na simples oposição à história” (Ashcroft, 2001, p. 102 — tradução nossa. Itálico acrescentado).

A fragmentação da identidade, ou seja, a constituição do que se pode chamar de sujeito híbrido, multifacetado, não é explorada no primeiro romance, pois o momento de ênfase no cientificismo reclama uma busca por verdades estáveis, uma organização do mundo que dê segurança, ao sujeito, de conhecer os fatos e a própria realidade. Tem-se a pretensão de que há uma verdade a ser explorada, e o autor seria aquele ser capaz de conduzir-nos a ela.

Já no segundo romance, a fragmentação é a própria mola-mestra que permite flexibilidade e capacidade de adaptação ao sujeito. É enfocada a natureza criativa da fragmentação, como o surgimento de uma nova identidade: Capitu, ao reconstruir sua vida, deixa seu apelido de menina e assume a outra metade de seu nome — Lina.

Essa outra identidade lhe possibilita uma nova visão e diferentes possibilidades. Ela tanto foi capaz de fazer o papel de esposa prendada que dela se requeria quanto de obter sucesso profissional e sustentar-se, e ao filho, com a força de seu trabalho. Isso porque sua identidade, híbrida, teve que se adaptar às diferentes condições pelas quais passou — de menina pobre à esposa abastada, e depois à mulher independente, na obra da autora. Já Bentinho, acostumado a uma identidade fixa, inflexível, não consegue se colocar em diferentes ângulos.

O hibridismo, portanto, é apresentado de forma positiva. Dá-se uma inversão de valores através da reescrita promovida por Ana Maria Machado. Esse processo de re-visão tem por objetivo não apenas apontar lacunas, brechas ou incorreções, mas, em meio a isso, recriar em termos afirmativos o surgimento de algo novo, com implicações e valores diferentes, permitindo ao sujeito — anteriormente tomado como fixo, estável — ver as alteridades que o constituem, um equilíbrio de forças, vozes e culturas ecilipsadas que normalmente se é forçado a ignorar.

É, por assim dizer, o processo de criação de uma nova unidade na diversidade: “o que me parece esperançoso ... é a descoberta de que existem estranhos em nós mesmos” (Harris apud Souza, 1997, p. 68). Esses estranhos colaboram para a formação do sujeito, ou seja, refletem a presença da alteridade na identidade. A eliminação daquela, por outro lado, causaria uma leitura unilateral do mundo, isto é, uma dificuldade e recusa em lê-lo de qualquer outro modo.

Conceitos e idéias parciais foram construídos como se fossem absolutos. No entanto, “vê-se algo como absoluto quando sua parcialidade é negada; quando suas

interligações com outros elementos, como a diferença e a alteridade, são despercebidas” (Harris apud Souza, 1992, p. 71).

Relativamente aos textos canônicos patriarcais que têm sido subvertidos através de sua reescrita, tais rupturas centralizam-se no desmascaramento do patriarcalismo como sistema natural de funcionamento da família e da sociedade, revelando suas estratégias de manipulação e coerção. Para promover essas mudanças a escrita é um meio poderosamente efetivo, como ressalta Zolin:

A escrita se torna, então, um espaço alternativo através do qual se possa ... retomar como uma área de questionamento o espaço do outro, as brechas, os silêncios e ausências do discurso e da representação aos quais o discurso feminino tem sido relegado. A escrita se transforma numa possibilidade, num espaço que serve de impulso subversivo para a expressão de uma voz feminina que encontra em sua própria alteridade os meios de evasão. Portanto, para essas escritoras, uma escrita através, sobre e proveniente destes “espaços de alteridade” se desenvolve como uma estratégia altamente transgressiva (2003, p. 195 e 196).

Mais que recuperar testemunhos perdidos, silenciados pelo período histórico repressor, a resistência no campo literário concentra-se em abalar o próprio sistema de crenças — discurso — que torna possível a dominação do elemento masculino sobre o feminino.

Este se reflete em várias manifestações culturais, mas não deixa de apresentar, na literatura, um microcosmo de seu funcionamento, o qual possibilita uma visão crítica da sociedade, trazendo à mostra os braços de alcance do discurso.

Desenvolvimentos na área da crítica literária e cultural não demandam apenas uma leitura dos textos de forma mais completa e contextualizada, mas sugerem, da mesma forma, que processos sociais e históricos também sejam textuais. Discursos tais como escritos científicos, econômicos, históricos, papéis oficiais, artes e música, tradições culturais, narrativas populares e até mesmo rumores só podem ser recuperados através de sua representação. Essas representações envolvem estratégias ideológicas e retóricas da mesma maneira que os textos ficcionais (Loomba, 1998).

Em outro momento, Ashcroft (2001) já havia afirmado que a subversão de um texto canônico significa lidar com práticas de leitura e instituições nas quais elas estão inseridas, e não simplesmente trocar as posições das peças dentro das regras

ditadas pelo mesmo jogo discursivo. A subversão do cânone e de seus pressupostos fundadores envolve muito mais.

Um trabalho como este, de desconstrução do discurso literário dominante e reconstrução por meio de recursos alternativos, exige que se desenvolva uma revisão de conceitos. A idéia iluminista de “racionalidade” pode ter que ser substituída por um conceito plural de “racionalidades”. Utilizar as mesmas estratégias e técnicas empregadas pelo sexo masculino ao promover “soluções”, como o estabelecimento de um cânone de textos “universais” não pode ser apropriado aos que, como a crítica feminista, estão tentando reverter o domínio ideológico e redescobrir suas produções.

A crítica feminista procura analisar o processo de formação do cânone, e tem observado o sistemático desprezo pela contribuição da mulher, a exclusão de determinadas escritoras, a distorção ou incompreensão relativa a outras. A predominância masculina atesta a assimetria social e a ideologia sexista, propagadora do papel tradicional da mulher. Buscar alternativas a tal situação e propor atitudes críticas frente a ela são seus intentos.

A desconstrução sob o prisma da crítica literária feminista volve-se para o desmantelamento da discriminação decorrente das ideologias de gênero, impostas como verdades imutáveis e cultivadas, com o passar do tempo, pela cultura, em favor da classe dominante — neste caso, a masculina.

Nesse sentido, o objetivo é então perscrutar a forma pela qual determinado texto apresenta a diferença de gênero, visando trazer à luz posicionamentos críticos assumidos pelos escritores relativamente aos papéis sociais pré-estabelecidos que têm delimitado a atuação da mulher na sociedade e na vida privada, com a finalidade de despertar a consciência crítica e mudar o paradigma de submissão imposto historicamente à mulher.

Inserem-se, na literatura brasileira, outras “vozes”, acompanhadas dessas mudanças no ponto de vista da mulher, no seu modo de apreender e lidar com o mundo e com o gênero. Não nos faltariam exemplos de escritoras que lançaram-se no mundo da ficção, até então controlado por vozes masculinas. Os ganhos do feminismo descortinaram-se em narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a mulher foi encerrada. Citamos, dentre tantas, Lya Luft, Adélia Prado, Patrícia Melo, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colasanti, Helena Parente

Cunha, Judith Grossman; e as imortalizadas pela Academia Brasileira de Letras, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Dinah Silveira de Queiroz, Nélida Piñon, Zélia Gattai e Ana Maria Machado.

A estratégia descrita acima, de apropriação e reconstrução, tem sido utilizada pelas escritoras brasileiras no sentido de promover a reinvenção que põe em relevo o modo de construção e representação do universo da mulher. Nessa visada, *A audácia dessa mulher* é uma espécie de resposta feminista à ideologia patriarcal que subjaz à construção de *Dom Casmurro*, preenchendo os silêncios do texto no que se refere ao comportamento da protagonista e à interpretação unilateral dos fatos pelo marido ciumento, Bentinho.

O texto de Machado de Assis, consagrado pelo cânone, constitui-se como a versão oficial. Impossibilitada de acessar tal meio para difundir sua versão, o meio de que Capitu utiliza para dar vazão à construção de sua memória, algo que a represente, a princípio, para si mesma, é um diário. Este tem sido visto como instrumento profundamente subjetivo, pessoal. A protagonista de *A audácia dessa mulher*, contrariamente ao protagonista masculino de Machado, lança mão desse outro recurso, de maior intimidade, diferente em sua estrutura formal do discurso dominante, alternativo, lembrando outros interesses, outra forma de encarar o mundo.

Além disso, Capitu, indiretamente, prova sua franqueza ao narrar. Sem esperar, talvez, que o texto fosse parar nas mãos de alguém, ela pode soltar as rédeas do discurso, deixar-se à vontade para expressar o que realmente pensa (na medida do possível, considerando a opacidade da linguagem) e o que considera de maior importância.

Esses textos considerados não-literários, tais como diários, histórias de jornais, artigos, também são abertos para análise de suas estratégias discursivas, seus dispositivos de narração. Não são necessariamente “objetivos”, mas representam sua versão da realidade. Como forma narrativa, o diário rompe com o meio de representação dominante. Além disso, como material não pertencente à história tradicional, não recebe reconhecimento como detentor de nenhum valor moral, estético ou histórico. Assim, na narrativa, se repete a realidade, ou seja, a rejeição que se dá, por parte da tradição, ao que é subjetivo. O diário de Capitu torna visível o invisível, promove uma mudança de nível, desperta interesse por seu potencial de descoberta e re-significação da realidade.

A reescrita de Ana Maria Machado confere à Capitu a capacidade de reinventar, a partir do nada, uma nova vida, e dar sentido a ela, conquistando a vida profissional e a redefinição de seu papel na sociedade. De acordo com Zolin (2005), o texto de Ana Maria Machado ecoa as tendências do multiculturalismo, na medida em que incentiva a emergência do diferente, das vozes divergentes e marginalizadas, salientando os conceitos de alteridade e de *o outro*: “traz à tona a discussão da necessária redefinição dos papéis sociais da mulher, os quais apontam não para a igualdade em relação ao sexo oposto, mas para o fato de as mulheres assumirem a autoria da própria vida, de seu destino, do feminino, enfim” (p. 1302).

#### 4 A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO CENÁRIO ATUAL

Como notamos, a prática e o estudo da literatura foram, durante muito tempo, prerrogativas dos homens. Exemplo disso é o fato de que, no cânone brasileiro, quase não contamos com a presença de mulheres no século XIX. Poucas vezes mencionam-se, geralmente em notas de rodapé, algumas isoladas pioneiras; as quais, na maior parte das vezes, escreveram justamente para problematizar a situação da mulher, tema quase inescapável vistas as condições femininas. Somente no século XX começaram a ter visibilidade nomes como os de Raquel de Queiroz, Cecília Meireles, Clarice Lispector e outras, tornando-se maior o número de autoras consideradas pelo cânone, especialmente após o movimento feminista.

Daí pode-se compreender que a análise de um texto de autoria feminina extrapola os limites teóricos que perfazem os textos de autores masculinos, pois estes foram inseridos e familiarizados com o cânone muito anteriormente. Participaram da escolha de seus métodos, de seu planejamento e tiveram acesso a essas leituras sem restrições. Conseqüentemente, o sexo masculino passou por um processo de inserção e relação com o cânone muito diverso da experiência feminina neste campo.

Dessa época vêm os impasses que se concentraram no gênero como um fator dos julgamentos literários em geral. Ao considerar como válidos apenas os conceitos de determinada parcela predominante na sociedade — a masculina — a crítica, como reflexo da cultura patriarcal, privilegiou o que se adequava a seus padrões limitados, relegando ao descaso todas as outras múltiplas formas de lidar com o texto literário.

É possível, por exemplo, que a preferência por determinada maneira de escrever fosse relevante somente para o grupo masculino, excluindo, portanto, todos os que a ele não se adequassem — no caso, as mulheres. Conseqüentemente, não seria possível que as probabilidades estivessem contra as escritoras desde sempre, não apenas com relação às oportunidades de escrever, mas também com relação à avaliação feita sobre essa escrita? Por extensão, esta incômoda situação de falta de acesso à cultura e à palavra também impunha sérias dificuldades no que tange à possibilidade de viabilizar o debate de questões relacionadas ao silenciamento da mulher.

Portanto, analisar textos escritos por mulheres requer o entendimento de todo um contexto histórico e social e sua evolução, perpassando os diferentes discursos de que se constituem. Além disso, deve-se levar em conta a bagagem cultural e psíquica que um texto assim acarreta, tendo em vista a consciência de que os papéis requeridos para homem e mulher não são os mesmos.

É imprescindível entender que as relações de gênero estão presentes não apenas como influência, mas como fator determinante nos posicionamentos e atitudes adquiridos em relação à literatura e a todas as formas de representação e significação. O gênero está presente na imagem que se nos imprime do mundo, na forma como o absorvemos e nele nos colocamos; enfim, no modo como nos tornamos sujeitos.

Atualmente o panorama é outro, tanto na sociedade, quanto no que diz respeito à história literária. Essa época pregressa em que a história foi contada pelos homens, para os homens e sobre os homens, relegando às mulheres o anonimato e o silêncio quase absolutos, encontra-se seriamente abalada, ainda que tenha deixado suas influências ideológicas e algumas de suas práticas na sociedade.

Hoje, pensar que o sexo biológico do autor impõe de maneira indefectível determinado caráter a uma obra é reiterar na contemporaneidade as teorias científicas definidoras das questões de gênero sexual do século XIX. Há um espaço — ainda que disputado com outros lugares e buscando afirmação — para o questionamento de vários aspectos que marcaram a literatura. As transformações advindas de vários segmentos culturais que se encontravam marginalizados, particularmente a tomada de consciência despertada pelo movimento feminista, proporcionaram certa igualdade social entre os sexos, transformando mentalidades.

Essa abertura presente tem sido conquistada por mudanças históricas e sociais que resultaram numa renovação no meio literário. Sob as influências contemporâneas dos estudos literários, a exemplo dos novos horizontes trazidos pelos Estudos Culturais, e também pelo escrutínio feminista, a análise do nível institucional que constitui a literatura passou a fazer parte das apreciações referentes aos textos, levando os círculos acadêmicos a reconhecer seus preconceitos machistas.

Os estudos críticos feministas redescobriram autoras esquecidas, deram visibilidade a outras anteriormente ignoradas e, em seus esforços para deixar a mulher falar por si própria, desenterraram muitos escritos de natureza pessoal, como



cartas, diários e anotações de viagem, e assim contribuíram para uma redefinição do campo literário.

Em consequência das transformações advindas da instauração de novas teorias e apropriações do texto e da ampliação da própria idéia de literariedade, tornaram-se imprescindíveis os estudos das recuperações e revalorizações feitas a partir de textos, tendo como referência os novos modos de saber. Dentre essas formas de abordagem da literatura, o feminismo exerceu um papel transformador. Reabilitou gêneros esquecidos e, dentro da tradição literária mais ampla, construiu um cânone dinâmico de autoras.

Esse processo de redefinição do texto literário, empreendido na atualidade também por modalidades de escrita, como a literatura de autoria feminina, tem sido feito a partir de um ponto de vista revisionista, que requalifica a história por meio de uma visão que retrocede no tempo de forma seletiva. Foi o que Ana Maria Machado fez, de forma crítica, por meio da escrita de *A audácia dessa mulher*, obra escolhida para análise no presente trabalho.

#### 4.1 A audaciosa Ana Maria Machado

Ana Maria Machado, nascida em 1941, é autora de mais de cem livros, publicados no Brasil e em mais de 17 países. Conquistou muitos prêmios ao longo de sua carreira como escritora, que conta com trinta e três anos de atividade, dedicados em sua maior parte à literatura infantil.

No entanto, Ana Maria Machado começou a carreira como pintora. Tendo estudado no Museu de Arte Moderna, fez exposições individuais e coletivas. Concomitantemente, cursou a faculdade de Letras Neolatinas na Universidade Federal, após ter desistido do curso de Geografia. Seu objetivo era ser pintora, porém, depois de doze anos às voltas com tintas e telas, resolveu parar com esta atividade e optou por privilegiar as palavras, apesar de continuar mantendo a pintura como passatempo. A partir daí, passou a trabalhar como professora em colégios e faculdades, escreveu artigos para a revista *Realidade* e traduziu textos.

Com o início da ditadura, a escritora passou a fazer parte da resistência, freqüentando reuniões e manifestações. No final de 1969, depois de ser presa e ter diversos amigos também detidos, Ana Maria Machado deixa o Brasil e parte para o exílio. Na bagagem para a Europa, levava algumas histórias infantis que estava

escrevendo, a convite da revista *Recreio*. Trabalhou como jornalista na revista *Elle*, em Paris, e na BBC de Londres, além de se tornar professora em Sorbonne. Durante o período em que viveu na França (1970 – 1974), participou de um seletivo grupo de estudantes, cujo mestre era Roland Barthes, e terminou sua tese de doutorado em Lingüística e Semiologia sob a orientação deste. A tese resultou no livro *Recado do Nome*, que trata da obra de Guimarães Rosa.

De volta ao Brasil, no final de 1972, começou a trabalhar no Jornal do Brasil e na Rádio JB, onde foi chefe do setor de radiojornalismo durante sete anos. Contudo, o jornalismo seria abandonado no ano de 1980, para que a partir de então Ana Maria Machado pudesse se dedicar por completo a escrever seus livros.

Assinando com um pseudônimo, a autora ganhou o prêmio João de Barro com o livro *História Meio ao Contrário*, de 1977. Em 2000, recebeu o prêmio “Hans Christian Andersen”, considerado o prêmio Nobel da literatura infantil mundial. Em 2001, a Academia Brasileira de Letras lhe deu o maior prêmio literário nacional, o “Machado de Assis”, pelo conjunto da obra. Foi eleita em 24 de abril de 2003 para a Cadeira n. 1 da mesma Academia, na sucessão de Evandro Lins e Silva.

Vivendo atualmente no Rio de Janeiro, Ana Maria Machado lecionou Teoria Literária e Literatura Brasileira no curso de Letras, bem como História do Cinema e Televisão, Comunicação Icônica e Comunicação Fabular na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi crítica de espetáculos infantis, ensaísta, colaborou em várias revistas. Dentre seus livros para o público adulto encontram-se as coletâneas de ensaios *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*; *Texturas: sobre leitura e escritos* e o romance *A audácia dessa mulher*. Dentre os títulos da autora encontram-se as seguintes obras:

#### Ensaaios:

- *Esta força estranha*, 1996.
- *Contracorrente*, 1997. Em espanhol: *Buenas palabras, malas palabras*, 1998.
- *Recado do nome*, 1976.
- *Texturas*, 2001.
- *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, 2002. Também traduzido em espanhol.

- *Ilhas no tempo*, 2004. Em espanhol, alguns dos ensaios fazem parte de *Lectura, escuela y creación literária* e de *Literatura infantil: creación, censura y resistênci*a, 2003.

#### Romances:

- *Alice e Ulisses*, 1983.
- *Tropical sol da liberdade*, 1988.
- *Canteiros de Saturno*, 1991.
- *Aos quatro ventos*, 1993.
- *O Mar nunca transborda*, 1995. Em espanhol, *El Mar no se Desborda*, 2003.
- *A Audácia dessa mulher*, 1999.
- *Para sempre*, 2001.
- *Palavra de honra*, 2005.

#### Literatura infanto-juvenil:

- *Bento-que-bento-é-o-frade*, 1977. Também publicado em espanhol e em Portugal.
- *Camilão, o comilão*, 1977. Também publicado em espanhol.
- *Currupaco Papaco*, 1977. Também publicado em espanhol.
- *Severino faz chover*. Reunião de quatro contos, reeditados em separado a partir de 1993.
- *História meio ao contrário*, 1979. Também publicado em espanhol, sueco e dinamarquês.
- *O menino Pedro e seu boi voador*, 1979. Também publicado em espanhol.
- *Raul da Ferrugem Azul*, 1979. Também publicado em espanhol.
- *A Grande Aventura da Maria Fumaça*, 1980.
- *Balas, bombons, caramelos*, 1980.
- *O elefantinho malcriado*, 1980.
- *Bem do seu tamanho*, 1980. Também publicado em espanhol e em francês.
- *Do outro lado tem segredo*, 1980. Também publicado em espanhol.

- *Era uma vez, três*, 1980.
- *O gato do mato e o cachorro do morro*, 1980. Também publicado em espanhol.
- *O Natal de Manuel*, 1980.
- Série *Conte Outra Vez* (O Domador de Monstros; Uma Boa Cantoria; Ah, Cambaxirra, Se Eu Pudesse...; O Barbeiro e o Coronel; Pimenta no cocuruto), 1980-81. Também publicados em espanhol.
- *De olho nas penas*, 1981. Também publicado em espanhol, sueco, dinamarquês, norueguês.
- *Palavras, palavrinhas, palavrões*, 1981. Também publicado em espanhol.
- *História de jaboti sabido com macaco metido*, 1981.
- *Bisa Bia, bisa Bel*, 1982. Também publicado em espanhol, inglês, sueco e alemão.
- *Era uma vez um tirano*, 1982. Também publicado em espanhol e alemão.
- *O elfo e a sereia*, 1982. Também publicado em Portugal.
- *Um avião, uma viola*, 1982. Também publicado em francês.
- *Hoje tem espetáculo*, 1983.
- Série "Mico Maneco" (*Cabe na mala; Mico Maneco; Tatu bobo; Menino Poti; Uma gota de mágica; Pena de pato e de tico-tico; Fome danada; Boladas e amigos; O tesouro da raposa; O barraco do carrapato, O rato roeu roupa, Uma arara e sete papagaios; A zabumba do quati; Banho sem chuva; O palhaço espalhafato; No imenso mar azul; Um dragão no piquenique; Troca-troca; Surpresa na sombra; Com prazer e alegria*), 1983-88.
- *Passarinho me contou*, 1983. Também publicado em espanhol.
- *Praga de unicórnio*, 1983. Também publicado em espanhol.
- *Alguns medos e seus segredos*, 1984.
- *Gente, bicho, planta: o mundo me encanta*, 1984. Também publicado em espanhol.
- *Mandingas da Ilha Quilomba* (O Mistério da Ilha), 1984. Também publicado em espanhol.

- *O menino que espiava pra dentro*, 1984.
- *A jararaca, a perereca e a tiririca*, 1985. Também publicado em espanhol.
- *O pavão do abre-e-fecha*, 1985. Também publicado em espanhol e em Portugal.
- *Quem perde ganha*, 1985.
- *A velhinha maluquete*, 1986. Também publicado em espanhol.
- *Menina bonita do laço de fita*, 1986. Também publicado em espanhol, inglês, francês, sueco, dinamarquês e japonês.
- *O canto da praça*, 1986. Também publicado em espanhol.
- Série “Filhote” (*Lugar nenhum; brincadeira de sombra; Eu era um dragão; Maré alta, maré baixa*), 1987.
- Coleção “Barquinho de Papel” (*A galinha que criava um ratinho; Besouro e prata; A arara e o guaraná; Avental que o vento leva; Ai, quem me dera...; Maria Sapeba; Um dia desses*). Os 4 primeiros em 1987. O restante, de 1994 a 1996.
- *Uma vontade louca*, 1990. Também publicado em espanhol.
- *Mistérios do mar oceano*, 1992.
- *Na praia e no luar, tartaruga quer o mar*, 1992. Também publicado em inglês.
- *Vira-vira*, 1992. Hoje *O jogo do vira-vira*. Também publicado em espanhol.
- Série “Adivinhe Só” (*O que é?; Manos malucos I e II; Piadinhas infames*), 1993.
- *Dedo mindinho*, 1993.
- *Um Natal que não termina*, 1993.
- *Um herói fanfarrão e sua mãe bem valente*, 1994.
- *O gato Massamê e aquilo que ele vê*, 1994.
- *Exploration into Latin America*, 1994. Também publicado em espanhol, sueco, dinamarquês, norueguês, francês.
- *Isso ninguém me tira*, 1994. Também publicado em espanhol.
- *O touro da língua de ouro*, 1995.
- *Uma noite sem igual*, 1995. Também publicado em espanhol.

- *Gente como a gente*, 1996. Também publicado em espanhol.
- *Beijos mágicos*, 1996. Também publicado em espanhol.
- *Os dois gêmeos*, 1996.
- *De fora da arca*, 1996. Também publicado em espanhol.
- Série “Lê pra Mim” (*Cachinhos de ouro; Dona baratinha; A festa no céu; Os três porquinhos; O veado e a onça; João Bobo*), 1996-1997.
- *Amigos secretos*, 1997. Também publicado em espanhol.
- *Tudo ao mesmo tempo agora*, 1997. Também publicado em espanhol.
- *Ponto a ponto*, 1998.
- *Os anjos pintores*, 1998.
- *O segredo da oncinha*, 1998.
- *Melusina, a dama dos mil prodígios*, 1998.
- *Amigo é comigo*, 1999.
- *Fiz voar o meu chapéu*, 1999.
- *Mas que festa!*, 1999. Também publicado em espanhol e francês.
- *A maravilhosa ponte do meu irmão*, 2000.
- *O menino que virou escrito*, 2001.
- *Do outro mundo*, 2002. Também publicado em espanhol e inglês.
- *De carta em carta*, 2002. Também publicado em espanhol.
- *Histórias à brasileira*, 2002. Também publicado em espanhol.
- *Portinholas*, 2003.
- *Abrindo caminho*, 2003.
- *Palmas para João Cristiano*, 2004.
- *O cavaleiro dos sonhos*, 2005.
- *Procura-se lobo*, 2005.
- Coleção “Gato Escondido” (*Onde está meu travesseiro?, Que lambança!, Vamos brincar de escola?, e Delícias e gostosuras*), 2004-2006. Também publicados em espanhol.

#### Organização de antologias:

- *O Tesouro das Virtudes para Crianças*, vols. I e II em 1999 e 2000; vol. III em 2002.
- *O Tesouro das Cantigas para Crianças*, vol. I em 2001; vol. II em 2002.

Como se pode notar, Ana Maria Machado tem uma obra bastante diversificada, distribuída entre diferentes públicos leitores. Seus livros de ficção lidam com questões como a alteridade, o Outro, a emergência do diferente, o indivíduo ou a forma de pensar considerados como marginais; a mudança dos conceitos que definiam os papéis e as visões de mundo sobre a mulher, o negro, a criança, o ancião, o homossexual, o índio, dentre outros. Como a mulher escritora ao final do século XX, assume um discurso em que redefine o seu papel, como Lygia Fagundes Telles comentou: “sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos” (apud Coelho, 1993, p. 6).

Com o livro infantil *Bisa Bia, bisa Bel* (1982), a autora trouxe à tona a condição da mulher, focalizando a narrativa na menina Isabel que, ao descobrir um retrato de sua bisavó Beatriz, quando esta era criança, passa a conviver com ela. Depois de algum tempo, a bisneta de Isabel, que iria nascer no futuro, também entra na história. Essas três vozes femininas, que indicam passado, presente e futuro, passaram a representar os modelos e arquétipos do feminino, em diferentes sociedades, para questioná-los.

Seu segundo livro infantil, *História meio ao contrário* (1978), tem personagens tradicionais das histórias infantis, como rei, rainha, príncipe e princesa. Porém, trata-se de um texto carnavalizado, uma paródia ao poder que “desafina o tom elogioso, bem-comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas” (Paulino, 1997, p. 40). Representa uma ruptura com a narrativa tradicional destinada às crianças. Traz uma contra-ideologia ao poder autoritário e ao patriarcalismo, ao colocar em xeque o autoritarismo e a submissão.

Para adultos ela escreveu *Alice e Ulisses* (1983), que narra a história de uma paixão entre um homem e uma mulher através de um jogo intertextual de arquétipos literários do feminino e masculino. *Tropical sol da liberdade*, obra de 1988, traz um/a narrador/a que provoca a revisão do papel político da geração brasileira dos anos sessenta, marcados pela ditadura militar, depois de decorridos vinte anos. Essa é a geração da própria autora.

Com o livro *Canteiros de Saturno*, de 1991, Ana Maria Machado conduz os leitores desde o jardim na serra fluminense ao sertão nordestino, passando pelos bairros cariocas, as ruas de Praga e os canais de Veneza, o que torna a leitura do romance uma viagem em companhia variada e interessante. Os encontros, a vida profissional e o amadurecimento das personagens acontecem sob as bênçãos do

deus da mitologia greco-romana Saturno, senhor do tempo e da criação. Deixando de lado o aspecto sombrio e mais conhecido de Saturno, — como deus destruidor, devorador dos próprios filhos, senhor inclemente e regente do tempo, dono das rédeas do envelhecimento e da morte — Ana Maria Machado trata de um aspecto pouco usual do mito, mostrando ao leitor a faceta de um Saturno construtor, jardineiro, comandante das mudanças das estações, das coisas que frutificam. Continua sendo o dono do tempo, mas de um tempo de germinação, criativo, fértil. Nessa visada, as personagens deste romance se apresentam como pessoas ligadas à arte e ao ato de criar.

*Aos quatro ventos*, obra lançada em 1993, tem como ponto de partida uma lenda medieval sobre um anel de misterioso metal de forma adaptável, oriundo dos tempos de Carlos Magno, rei de um território que viria a se tornar a França e um pedaço da Alemanha. Ana Maria Machado desenvolve, a partir desta base fantástica, as vivências de seus personagens, que lidam com alguns dos temas mais palpitantes da nossa atualidade, como a ecologia, o esoterismo, a informática, a cultura e, sobretudo, a vocação primordial do homem para se expressar através da palavra escrita.

*O mar nunca transborda*, lançado em 1995, traz a história de um vilarejo do litoral do Espírito Santo, do século XVI aos dias de hoje. O local serve como pano de fundo para a trajetória de uma mulher que vive intensamente os conflitos do mundo no fim do milênio. São trazidos à tona temas como a memória e a história, as perdas e a liberdade, o amor e a criação.

*Palavra de honra*, oitavo romance para adultos de Ana Maria Machado, lançado no ano de 2005, narra a história de cinco gerações de uma família luso-brasileira, baseada nos princípios éticos de José Almada, português que veio ainda moço para o Brasil. Com o propósito de ganhar a vida sem deixar de ser um homem de bem, honrado, íntegro, ético e de palavra, Almada instala-se em Petrópolis e constrói um grande patrimônio. As gerações se sucedem, até que Letícia assume a função de costurar relatos esparsos para reconstruir a história da família. Ao abrir mão da narrativa linear, a autora recorre à tradição oral que permeia todas as famílias e faz a ação avançar num tom inusitado. Como diz Alfredo Bosi no texto de orelha, “a construção do romance em planos alternados alcança um efeito poderoso”. Com *Palavra de honra*, Ana Maria Machado nos brinda com um belo retrato da formação do povo brasileiro.



Já a obra *A audácia dessa mulher* surgiu no cenário literário em 1999, como uma homenagem a Machado de Assis, no centenário da publicação de *Dom Casmurro*. É uma releitura e reescrita da trajetória de Capitu que homenageia as mulheres que resolveram escrever suas próprias histórias, sem depender de um sustentáculo masculino. O livro promove uma revisão dos papéis de gênero.

Deixando para trás de si a superada fase de desagravo pela qual passou a literatura de autoria feminina nos seus primórdios, e imbuída das conquistas das mulheres empreendidas a partir do século XIX, Ana Maria Machado goza de uma nova mentalidade — da qual partilha a personagem Bia, de *A audácia dessa mulher* — tendo como garantidos os direitos básicos de igualdade entre os sexos e o novo status da mulher na sociedade. É com essa visão que a autora se volta para o texto machadiano.

#### 4.2 A reescrita de Capitu pela audácia dessa escritora

O texto escolhido pela escritora para ser revisitado, *Dom Casmurro*, ainda hoje faz parte dos círculos de discussão literária, incitando variados enfoques e posicionamentos. Narrado pelo protagonista ciumento, capitalista, de origem e crença patriarcais, esse clássico romance ainda levanta interrogações e polêmicas sobre a inocência ou culpa de Capitu da acusação de traição feita pelo narrador-personagem, Bentinho. A mulher dos “olhos de ressaca” ainda é uma das personagens mais focalizadas e discutidas da nossa literatura.

Se há leituras ingênuas que discutem a ocorrência ou não do adultério há, por outro lado, leituras mais lúcidas que se demoram sobre o acentuado ciúme de Bentinho, que narra a história em primeira pessoa, inclusive em episódios que demonstram o desvario a que seu ciúme pôde conduzi-lo. Isso acaba comprometendo a narrativa, além do fato de o narrador-personagem fiar-se apenas em lembranças, vista a sua distância temporal dos fatos narrados. Todas estas questões levam à conseqüente impossibilidade de o leitor afirmar se ele foi ou não traído pela mulher com seu melhor amigo, Escobar.

Contudo, o foco principal das críticas feitas pelos estudos contemporâneos de gênero ao autor do romance gira em torno da construção empreendida por ele de uma personagem feminina silenciada, ao gosto da ideologia patriarcal, afeita à subjugação e ao emudecimento da mulher, ou seja, uma mulher que não tem vez

nem voz. Ao final do romance, acusada de adultério pelo marido e advogado, que assume um discurso jurídico e manipulador, Capitu é exilada com o filho na Suíça. É na Europa que morre a personagem, sem direito à defesa, sem poder voltar à sua terra natal e, como sugerido pelo romance, na solidão e no abandono.

Este desfecho da narrativa não arranharia a moral do Dr. Bento Santiago, pois este não seria visto como homem traído, separado de uma mulher “mais engenhosa” do que ele. Surge, todavia, a interrogação tantas vezes formulada: como enxergaríamos Capitu sem a mediação de Bentinho? Qual seria a feição dela senão a que lhe foi atribuída pela ótica e pelas palavras do marido?

Ana Maria Machado, acreditando tanto quanto Virgínia Woolf que os livros são continuações uns dos outros, nos conduz com fina sensibilidade às múltiplas proliferações de sentidos que são possíveis a partir da palavra e, mais especificamente, a partir do que nos revela seu homenageado, Machado de Assis. A autora nos conduz por um passeio literário e uma celebração da arte da ficção narrativa e de sua leitura. E isso através de uma releitura que provoca a desconstrução do texto machadiano e o recria, pondo à mostra o lado inverso da história ao reescrevê-la.

A escritora retoma a trajetória de Capitu, recriando-lhe os contornos, reinventando-lhe os caminhos percorridos durante o tempo em que esteve casada com Bentinho até seu exílio na Suíça. O ponto de partida é um caderno de receitas também usado como diário íntimo que, após ter sido uma herança legada a diversas gerações de mulheres, durante mais de um século, chega às mãos de Beatriz, personagem principal de *A audácia dessa mulher*. Acompanha-lhe uma carta assinada por Maria Capitolina.

Dessa forma, a estratégia do livro consiste em fazer com que Capitu, a personagem de ficção de Machado, ambientada no século XIX, seja reconhecida por Beatriz, personagem de ficção situada no final do século XX, como uma mulher real que, apesar de ter sido também personagem de Machado, existiu de fato.

Sobre essa atitude crítica empregada pela autora de *A audácia dessa mulher*, que expressa a vontade de dar continuidade aos livros, a pesquisadora Zolin comenta que:

é dentro desse espírito de dar prosseguimento às narrativas de outros tempos, as quais de um jeito, ou de outro, refletem a sociedade da época, que os caminhos que teriam sido trilhados por Capitu, e que não caberiam no

campo de visão do narrador Dom Casmurro, são iluminados. Tudo o que não foi dado ao leitor do romance original saber sobre essa intrigante personagem feminina, a quem Machado não deu voz, sendo-lhe o perfil filtrado pela ótica do marido ciumento, é permitido conhecer agora (2005, p. 1292).

Ao eleger *Dom Casmurro* para uma releitura, a autora estava prestando uma homenagem ao centenário da publicação do referido romance, ou seja, um tributo a Machado de Assis através do trabalho que remete a um de seus clássicos mais apreciados. Tal texto se mantém relevante em vista de sua importância não esgotada como objeto de provocação ao estudo da alma humana e de suas relações.

Sendo assim, Ana Maria Machado atualizou o texto de Machado de Assis por meio das influências contemporâneas e as novas relações de gênero que se estabeleceram com os ganhos feministas, sublinhou a atenção que requer o texto machadiano e pôs à mostra as possibilidades de novas interpretações da história a partir de uma perspectiva diferenciada, veiculada pela reescrita do texto.

Esse novo olhar ressaltou profundamente a maestria do autor, que mesmo tendo criado uma personagem emudecida, como reflexo da sociedade, deixou vãos e brechas para uma contra-leitura — Capitu não tinha possibilidades de se exprimir para um marido cuja mentalidade era tão tacanha, aristocrática e patriarcal quanto a cultura da sociedade em que se situavam.

Conseqüentemente, a autora também criticou de maneira enfática a opressão e marginalização da mulher que fazem parte do contexto do século XIX. Trouxe à baila o legado machadiano de possibilidades em termos de polifonia, ironia e intertextualidade. Evidenciou também a plurissignificação presente na linguagem, especialmente em textos tão ricamente dialógicos como os de Machado de Assis.

*A audácia dessa mulher* é um exemplo de inovação peculiar que respeita o gênio do autor, embora este exponha as limitações do contexto sócio-cultural no qual estava inserido. Simultaneamente, a obra subverte o texto primeiro no que ele revela de tradição patriarcal, por meio da criação de um novo ponto de vista.

Criticando audaciosamente a situação da mulher oitocentista — particularmente no que diz respeito aos resquícios dessa época no modo de vida atual e no pensamento dominante — de maneira intensamente estética e por meio da voz de suas personagens, a autora acrescentou ao texto machadiano a versão que estava oculta nas brechas dele. O processo acontece como se a autora

trouxesse a público uma versão estendida de um filme de suspense. Versão esta que revela um outro final. Isso porque a escritora traz consigo uma nova mentalidade, e toda a bagagem cultural de uma nova época, que possibilita leituras múltiplas da realidade e da ficção, ampliando os horizontes do texto, num processo de adição que visa com a contribuição da época presente para com o texto clássico.

Assim, o cânone se enriquece e se desvia a cada época, a partir de releituras críticas e processos temporais que ocorrem em função de acontecimentos políticos, mudanças sociológicas, mas principalmente de mudanças de mentalidades (Lobo, 1999b).

Tais mudanças de mentalidades acarretam revisão de valores. A importância dada pela autora ao que ficou mal explicado e ao que não pôde ser dito pela mulher confere um revigorado valor à experiência histórica, social e cultural das mulheres, enfatizando as buscas pelo passado e os resgates de memória. Essa experiência não pode ser deixada de lado, pois é refletida na literatura produzida por elas e faz, portanto, parte do seu processo de construção. Além disso, a manutenção dos direitos obtidos depende dessa memória e de sua manutenção.

O livro de Ana Maria Machado é um exemplo claro quanto a isso. Seu processo de construção não teria tamanho impacto se sua leitura não fosse feita à luz da história das mulheres, tendo em vista que a escritora põe em destaque três gerações de mulheres, fazendo um passeio pelas relações de gênero desde o século XIX até o finalzinho do século XX, abrangendo, portanto, inúmeras transformações pelas quais passaram. Ao desenterrar o diário de Capitu, a autora o faz consciente de que está, por conseguinte, problematizando a história de toda uma parcela das mulheres, pondo em dúvida e em discussão a história oficial — real e ficcional — representada, nesta relação, pela versão de Bentinho dos fatos.

Bia, uma mulher no limiar do século XXI, toma posse das memórias de Capitu — essa foi a situação narrativa criada pela autora. Tal contexto traz consigo a bagagem cultural das conquistas emancipatórias da mulher quanto ao seu modo de participar na sociedade, ou seja, os ganhos proporcionados pela luta das mulheres através do feminismo. De posse de tais conhecimentos, torna-se possível para a escritora empenhar-se num texto ficcional que funciona como resposta feminista à ideologia patriarcal que subjaz à construção de *Dom Casmurro*.

Por outro lado, Machado de Assis não se desvencilha do sistema de pensamento dominante em sua época — o patriarcal —, visto que concedeu ao

homem a palavra; e à mulher apenas o contra-discurso, as fraturas e incompletudes. No entanto, o próprio silenciamento flagrante de Capitu se impõe no texto como argumento suficiente para que a releitura de Ana Maria Machado pudesse operar a desconstrução e, em seguida, a reconstrução, que tem como resultado a reescrita do texto.

Daí a relevância da memória, do compartilhar das dores e vitórias passadas, para que se entenda que a história das mulheres é contínua e escrita por todas as atitudes cotidianas das quais elas fazem parte. Toda a história é uma continuidade; os livros também o são. E os autores e autoras encontram-se escrevendo um livro interminável, influenciado e influenciador da cultura.

É justamente sobre a memória que se concentra um dos temas mais significativos do livro. A memória preservada de uma das personagens mais discutidas de nossa literatura, Capitu, através do “cadernão da Lina”, um misto de caderno de receitas e de diário íntimo, sub-gênero narrativo menosprezado pela crítica revestida de valores patriarcais. A memória preservada em relação àquilo que foi preciso que a mulher enfrentasse para chegar a um status mais elevado. A memória preservada que remete à evolução da história das mulheres.

Essa evolução é exemplificada através das personagens representativas dos estágios de emancipação feminina contemplados no romance. São elas a audaciosa protagonista, a jornalista Beatriz Bueno, conhecida como “Bia”; Ana Lúcia, sua amiga e espécie de secretária e Maria Capitolina, a Capitu, que participa da trama por meio de seu diário, no qual relata o outro lado da narrativa que encontramos em *Dom Casmurro*.

#### 4.3 A personagem feminina contemporânea

Seguindo o percurso da literatura de autoria feminina traçado por Xavier no artigo “A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft” (2002), percebemos que a tendência apontada por ela quanto às características dos textos que vieram a público na década de 90 corresponde à feição do romance de Ana Maria Machado *A audácia dessa mulher* (1999a), tendo em vista que as personagens não aparecem emaranhadas nas relações de gênero, representando papéis sociais que as identificam como mulheres-objeto.

Contrariamente, essas personagens são apresentadas como senhoras de seus rumos e seguras de seu lugar na sociedade, de sua participação efetiva e da necessidade de sua contribuição. São independentes, livres de preconceitos e pré-julgamentos, atuando no revés do discurso dominante instituído.

Esse modo de construção da personagem feminina em textos literários escritos por mulheres demonstra uma tendência, nos últimos anos, que pode surpreender o leitor acostumado com a representação de imagens recorrentes de mulher na tradição literária. Elaboradas de maneira a assegurar uma repetição constante dos discursos historicamente edificadas ao seu redor, estas imagens tradicionais que ainda repercutem no imaginário do leitor denotam características que foram sendo repetidamente afirmadas como femininas ao longo do tempo, como submissão, conformação, subserviência, fragilidade, sentimentalismo e outras.

Como afirma Zolin, no artigo “A personagem feminina na literatura brasileira escrita por mulheres: de objeto a sujeito”, as personagens que protagonizam essa nova tendência de escrita feminina são elaboradas como mulheres-sujeito, com habilidade para traçarem os rumos da própria trajetória e desafiarem as manifestações de poder de ideologias como a patriarcal que, embora não mais encontrem espaço em certos segmentos da nossa sociedade, ainda são dominantes em outros (2005, p. 1291).

Showalter (1985), ensaísta americana que se dedicou a resgatar a literatura produzida por mulheres na Inglaterra e investigar as formas através das quais ela foi reprimida, argumenta que as subculturas literárias — aquelas que diferem do centro literário dominante — apresentam três estágios de desenvolvimento. Revisemos essas etapas no que se refere à literatura de autoria feminina: 1ª fase: *feminina* — imitação dos padrões dominantes enraizados na cultura, como o patriarcalismo. O destino da mulher pende nas mãos do homem, seja ele pai, marido, irmão; e as personagens apresentam uma conformação com os valores dessa tradição. Ou seja, a representação literária feminina é feita de modo com que a personagem aceite que seu papel na sociedade e na vida particular seja definido pelos homens. 2ª fase: *feminista* — são representadas e discutidas criticamente as desigualdades nas relações de gênero. Surgem rebeldia e polemização na construção da personagem feminina, na esteira do questionamento do lugar até então aceito pela mulher. Conseqüentemente, há protesto e luta contra as normas patriarcais vigentes. Ganham visibilidade as repressões que impedem a mulher de alcançar a

transcendência, isto é, a realização plena de seu ser. 3ª fase: *fêmea* — os conflitos entre os gêneros são superados. Surge uma nova representação da imagem da mulher, livre da tradição patriarcal. Ela passa a ser enfocada não somente em suas relações com o sexo masculino. Dessa forma, outros temas e indagações vêm à tona.

No que se refere à literatura brasileira, a trajetória da literatura de autoria feminina apresenta algumas alterações quanto à cronologia investigada por Showalter (1985). Xavier apresenta, no ensaio “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória” (1998) algumas autoras e obras representativas de cada uma das fases mencionadas por Showalter.

Sendo assim, a fase *feminina*, cujos padrões tanto éticos quanto estéticos eram orientados pelo mais estrito patriarcalismo, teria seu início com o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859. Também se encontram emaranhadas na ideologia patriarcal as obras *A intrusa*, de Júlia Lopes de Almeida (1908), e *A sucessora*, de Carolina Nabuco (1934).

O primeiro romance citado enquadra-se nos moldes românticos. Apresenta uma disputa pela frágil donzela Úrsula, empreendida entre o virtuoso Tancredo e o cruel Fernando. *A intrusa* é uma construção que, de certa forma, louva a beleza e virtudes de uma mulher que se enquadra perfeitamente no papel de “rainha do lar”. Contratada como governanta para a casa do viúvo Argemiro, cuja única condição exigida era a de que ela sumisse de suas vistas, a protagonista passa a ser admirada pelo advogado em razão de suas prendas como dona-de-casa e educadora da filha deste. O final feliz aponta para sua união com Argemiro, encantado não pela mulher diante dele, mas pelas características “femininas” apresentadas pela protagonista, em forma de serviços prestados e do encanto de sua beleza. Já o romance *A sucessora* desenvolve-se em torno da protagonista Marina, criada no interior e levada pelo marido para morar na mesma casa que a primeira esposa deste. Nesse contexto urbano, Marina se ressentia de não conseguir desempenhar à risca o papel outrora desempenhado pela falecida: excelente anfitriã, esposa organizada e afeita às prendas domésticas. Por fim, ela se descobre grávida, e supera seus conflitos íntimos e a “presença” ameaçadora da primeira esposa de seu marido em razão de um dado puramente biológico: a capacidade de dar a este o filho que aquela, por ser estéril, não pudera dar.

Ainda no contexto brasileiro, nota-se que os textos de Clarice Lispector rompem com a fase conhecida como feminina, iniciando a fase descrita por Showalter (1985) como *feminista* através da abordagem, feita pela autora, das relações de gênero desiguais que se estabelecem em torno de diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, as quais passam a impedir a mulher de alcançar a plenitude existencial. É uma fase de ruptura com os valores dominantes. A partir da obra *Perto do coração selvagem*, de 1944, são feitas críticas contundentes aos padrões patriarcais, numa espécie de conscientização proveniente do movimento feminista. Nessa trilha seguem escritos de Nélida Piñon, como *A casa da paixão* (1972), Lya Luft, com *Reunião de família* (1982), Márcia Denser com *Diana caçadora* (1986), Helena Parente Cunha, *As doze cores do vermelho* (1988), Sônia Coutinho, *Atire em Sofia* (1989), etc.

Já a partir de 1990, as autoras passam a apresentar obras que poderiam ser descritas por Showalter como pertencentes à fase fêmea, tendo em vista o surgimento de escritos que não têm mais como eixo principal as relações de gênero. Inicia-se um vislumbre da representação de uma nova imagem feminina, não mais atrelada à tradição patriarcal. Autoras como Nélida Piñon: *A república dos sonhos* (1984), Adélia Prado: *O homem da mão seca* (1994), Patrícia Melo: *Elogio da mentira* (1998), Lya Luft: *O ponto cego* (1999) e Zulmira Ribeiro Tavares: *Jóias de família* (1990) fazem parte deste momento.

Se no princípio da tradição literária feminina houve uma reduplicação dos padrões ideológicos quanto ao modo de a mulher estar na sociedade (apresentado por Showalter como *fase feminina*), a que se sucedeu um período contrário a esta forma instituída, que trouxe ruptura, problematização, controvérsia e transformação da situação da mulher (conhecida como *fase feminista*), os últimos anos apontam para uma terceira etapa desta trajetória, no qual a forma de resolução dos conflitos revela uma nova forma de construção das personagens, de maneira tal que estas passam a possuir novas identidades que, por si só, apregoam o declínio da ordem patriarcal, remetendo ao que seria a *fase fêmea*.

Dessa maneira, convém apresentar resumidamente o percurso de *A audácia dessa mulher*, romance objeto de análise no presente trabalho, o que possibilita a compreensão dos motivos pelos quais arriscamos dizer que ele se situa na última fase acima mencionada. Nessa obra de Ana Maria Machado, as mulheres buscam redefinir seus papéis sociais.



O transcorrer da narrativa se faz em torno do percurso de Bia, jornalista de sucesso ambientada nos últimos anos do século XX. Independente e desvencilhada de imposições ditadas por regras sociais, ela é uma mulher livre e despida de preconceitos, que vive numa época que conta com as vantagens e conquistas do movimento feminista e desfruta de seus ganhos.

A personagem flerta com um indivíduo bastante tradicional, de nome Virgílio. Esta relação se contrasta com a que construíra com Fabrício, homem que partilha das idéias de Beatriz. Já Ana Lúcia, amiga e secretária da jornalista, constrói um caminho que passa da aceitação das prerrogativas patriarcais de sua família e do noivo autoritário para a conquista da própria emancipação e autonomia. Essas histórias são mescladas com a reconstrução, reescrita e/ou reinvenção da trajetória de Capitu, a protagonista de *Dom Casmurro*, obra de Machado de Assis.

#### 4.4 Bia — além da questão do gênero: a audácia de inventar o próprio modo de viver

Das três mulheres enfocadas no livro de Ana Maria Machado, Bia, a personagem principal, tem maior área de atuação. Segura de si e de suas conquistas, avança confiante, pois tem toda uma memória que a ampara e sustenta, mostrando-lhe os perigos e percalços a que está sujeita.

O saber, como reitera Foucault (1999), traz poder. Conhecedora do percurso feminino, a personagem mencionada está num contexto privilegiado quanto às outras, pois conta com uma abertura maior para a atuação da mulher e todo o respaldo da história anterior. Tem maior consciência quanto aos seus atos particulares e o que eles podem representar.

Beatriz é uma mulher livre, independente quanto a estereótipos referentes aos papéis de homem e mulher na sociedade, atual, acostumada às tecnologias da vida moderna. Inteligente, culta e curiosa, sua opinião crítica não se apóia no pensamento dominante. Tem uma percepção aguçada e ampla da realidade, é decidida e direta. É também consciente. Não gosta de padrões rígidos e horários fixos, mas de variedade. Franca e leal, assume os riscos de suas atitudes. Não deixa de aproveitar a vida, experimentar coisas novas.

Bia não ignora os encargos que sua independência traz consigo, a responsabilidade pelos próprios sentimentos e atitudes. Por isso não se permite, por exemplo, ficar pensando em Fabrício, o homem amado, se isso lhe acarretar prejuízo quanto a assuntos de interesse dela que necessitassem de solução. Seu trabalho, seus compromissos, são levados a sério, com profissionalismo e ética.

Leitora de Alencar, Machado e muitos viajantes, Beatriz é uma mulher instruída. Mais do que isso, é uma mulher de posse da palavra — jornalista, escritora de livros de viagem, ex-professora de português e literatura. Ela traz consigo tanto o poder do discurso quanto uma cultura privilegiada. Suas viagens a fizeram conhecer os diversos lugares e histórias, as mais diversas possibilidades de vida e relacionamento. Por isso a existência de seu olhar que se abre para a diversidade, para o novo, o diferente. Longe de se pautar pelo que lhe é imposto, segue os caminhos que sua consciência dita. A personagem também sabe que o discurso instituído apresenta modelos sobre gênero, literatura e outros; o qual é uma ideologia constituída por meio da língua e que, portanto, pode ser questionado e desfeito também por meio dela.

Bia é possuidora desse olhar que não exclui o *outro*, ou seja, que não o outremiza para relegá-lo à inferioridade e tirar proveito dessa posição. Ela quer exatamente desvincular o olhar social que é devotado somente ao *centro* — lugar instituído a partir do qual são julgados todos os outros indivíduos e práticas — para deslocá-lo para aquilo que é encoberto, menosprezado e apagado em função de se ter o padrão de julgamento estabelecido pela cultura dominante. O privilégio é dado ao centro — seja no que se refere à literatura, à cultura, ao gênero, etc. — em detrimento do que se considera “periferia”, ou seja, as produções “marginais”, nas quais não vigoram os padrões estabelecidos pelo poder instituído. Foucault (1979) explica esse evento comentando que o discurso dominante estabelece-se por meio de um sistema de afirmações através das quais somos levados a conhecer a realidade, ou seja, ele é uma *representação* da realidade e, portanto, pode não corresponder à mesma.

Bia sabe que a história oficial oculta muitas coisas. Sabe também que a história é mais um discurso entre outros, uma maneira de interpretar a realidade, a partir de um ângulo, como bem coloca Foucault (1979). Ângulo este que não favorecia as mulheres. Nem por isso elas desistiram da arte ou da literatura. Portanto, não foram totalmente sufocadas as formas de expressão feminina. Ainda

que se expressassem de maneira considerada como inferior pelos homens, elas continuavam a produzir textos. E Bia, entusiasmada, se refere a essas mulheres escritoras, que figuraram tanto na realidade empírica quanto na ficção, nos seguintes termos:

Tem cada coisa fantástica! Descobri que houve algumas *mulheres viajantes* que também escreveram. *E fizeram anotações interessantíssimas, em cartas e diários.* Não só porque muitas vezes tinham acesso a uma *intimidade doméstica* vetada aos outros visitantes, mas também porque elas eram uma *espécie de vanguarda do pensamento — ou do comportamento — em seus próprios países. Mulheres que resolveram ganhar a vida por conta própria, com seu trabalho, sem depender de pai ou marido.* Na certa, isso fazia com que ficassem muito atentas e sensíveis para observar a cultura alheia. Afinal de contas, *naquele tempo, uma mulher que atravessava o Atlântico sozinha, e vinha trabalhar por sua conta e risco num país considerado selvagem, só podia ser alguém muito especial* (Machado, 1999a, p. 33 — itálico acrescentado).

Nesse trecho se percebe a referência implícita à própria Capitu, que será descoberta e terá sua história recontada. Seu olhar de moça de origem pobre que adentra a classe burguesa, representada por Dona Glória e Bentinho, foi privilegiado e sensível. No contexto da narrativa, Capitu é vista como parte da vanguarda feminista do Brasil, como indica a citação do parágrafo anterior. Isto é, uma mulher viajante, sem medo de se aventurar, que tomou as rédeas de sua vida e, dignamente, sustentou a si e ao filho, com sua capacidade de trabalho. E para isso teve que atravessar o Atlântico sozinha, em direção a um país desconhecido.

As ações de Bia são condizentes com sua personalidade. Não há temor em contradizer ou colocar-se contra a maré de opiniões vigentes, se necessário for. Por isso ela discorda de que as novelas de época precisam ser todas parecidas. Então sugere, para a novela “Ousadia”, para a qual estava prestando serviços de consultoria, que se mostrasse o lado oculto, que nem sempre aparece nas produções que pretendem ser retrato de uma época. Dar maior visibilidade a outros aspectos daquele tempo, mostrar como vivia o povo e os “esquecidos”: mulheres que decidiram ganhar a vida com o próprio sustento, pobres, uma multidão invisível. Eis o ponto de vista da personagem:

*Não acho que seja obrigatório ser sempre tão igual. O que acontece é que sempre se mostra a mesma coisa, só aquilo que se resolve decretar que deve ser visível ... Professoras e lavadeiras, por exemplo, raramente aparecem em novelas de época ... ninguém tem conhecimento delas hoje em dia, mas*

havia muitas. Essa mulatas e negras libertas se juntavam às brancas pobres e desempenhavam uma série de funções na vida social da época... Eram modistas, quitandeiras, caixeiras... (Machado, 1999a, p. 31, 32 e 34 — itálico acrescentado).

Bia já reflete a necessidade de dar visibilidade à parte oculta, seja dos livros de História ou das obras literárias que privilegiaram invariavelmente o herói masculino. Ela quer rememorar a atuação da mulher. Segundo a jornalista, ser sempre igual não é necessário. Uma narrativa não precisa ser contada de um jeito só. Até porque o ato de narrar, tanto quanto o de ler, não são isentos. Como argumenta Said, “ler e escrever textos nunca são atividades neutras: acompanham-nas poderes, paixões, prazeres, seja qual for a obra estética ou de entretenimento. Mídia, economia, política, instituições de massa — em suma, as marcas do poder temporal e a influência do Estado — fazem parte do que chamamos de literatura” (1995, p. 390).

Sendo assim, não se deve negar que literatura, cultura e ideologia estão estreitamente ligados, bem como o fato de que a mulher esteve, durante muito tempo, relegada ao papel de *outro* em relação ao homem — isto é, a própria diferença no homem —, sendo, portanto, cerceada em suas produções, inclusive textuais.

O encobrimento de textos e de situações nas quais a mulher efetivamente toma o controle da própria vida em suas mãos se deu em função dessa outremização, a qual excluiu a visibilidade das mulheres quando vistas sob determinados ângulos inconvenientes para as classes dominantes, o que muitas vezes minimizou a participação delas no meio social. A atitude de Bia parece estar em consonância com o pensamento que Said enfatiza como sendo necessário dispor frente aos textos que se nos apresentam. Segundo ele, é preciso lançar mão de uma espécie de “consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante” (1995, p. 87).

Tendo essa consciência, Bia chama a atenção para a visibilidade negada às mulheres, ou seja, para a existência de outras versões da mesma história. Ela destaca o fato de que há múltiplas possibilidades de leituras e escritas na literatura: é o caso da outra versão da história de Capitu, com a qual Bia entrará em contato. E o objetivo da escritora ao compor esta outra versão será o mesmo que foi

demonstrado pela protagonista, ou seja, mostrar aquilo que foi ocultado, silenciado pelo tratamento patriarcal. Aquilo que foi decretado que deve ser visto — a versão oficial — será agora revista e refeita, pois “os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos” (Lauretis, 1994, p. 228). Em outro momento, Lauretis afirma que:

esse “outro lugar” não é um distante e mítico passado, nem uma história de um futuro utópico: é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o *space-off* de suas representações. Eu o imagino como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento. E é aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados — termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas (1994, p. 237).

Nesse intento de dar visibilidade aos excluídos da história, Beatriz mencionou as flores de penas fabricadas por mulheres artesãs do século XIX, que daí tiravam seu sustento. Mas o objetivo de Muniz, o autor da novela para a qual Bia estava prestando consultoria, em nada se parecia com o da escritora do romance *A audácia dessa mulher*. Ele optou por fazer um núcleo popular, como tem acontecido com os estereótipos fabricados e veiculados não apenas pela TV, como pela mídia em geral, repetindo padrões à exaustão para manter a adesão do telespectador.

Isso era feito com o intuito de dar uma certa leveza à trama, ter uns elementos cômicos, uns tipos engraçados que pudessem cativar o público. Tendo sua idéia desvirtuada pela mesmice preferida pelo entretenimento de massas e pela falta de ousadia do autor da novela, Bia se decepciona. É o que se depreende de suas reflexões a respeito:

Continuariam invisíveis as belas mulatas livres que fabricavam flores, algumas até capazes de falar as línguas dos visitantes estrangeiros, e também não se veriam as outras que atendiam no balcão, ao lado de inglesas e *demoiselles*. Como Bia podia ter imaginado que seria possível mostrar a vida num cortiço, numa casa de pensão ou numa casinha modesta, nas ruas pobres dos subúrbios ou nas ladeiras da Gamboa ou da Saúde? O máximo que Muniz concedia, em termos da tal visibilidade dos esquecidos que ela invocara, era tangenciar o estereótipo ... Seguramente, a engrenagem que fazia todo aquele encanto funcionar continuaria invisível na novela, mostradas apenas as pontas de uns *icebergs* aqui e ali, sob a forma da infalível mucama fiel, da indefectível cozinheira gorda, do eterno moleque

de recados esperto, do carregador corpulento de sempre. Bia que parasse de se preocupar com isso (Machado, 1999a, p. 56 e 60).

Com a frustração da idéia da jornalista, a autora nos lembra que a invisibilidade histórica de uma camada extensa da população, representada por aqueles que não detinham maior poder ou prestígio na sociedade do século XIX, não é uma prerrogativa de um passado longínquo, não é coisa superada. Embora muito se tenha avançado, não foi apenas Capitu que se deparou com a injustiça e arbitrariedade do sistema dominante. Ainda hoje o estereótipo ronda muitas classes de indivíduos, procurando colocá-los na alteridade, na diferença em relação a um padrão convencionalizado como superior.

Bia também teve algumas de suas idéias “cassadas” por um instrumento tão alienante quanto pode ser a TV, na propagação de idéias de interesse de grupos que se encontram no poder. Isso porque, ainda hoje, nos encontramos diante de uma visão deturpada em relação a certos segmentos sociais. Esta imagem negativa foi demarcada e elaborada pela elite dominante, e teve como instrumento de popularização o já mencionado *estereótipo*.

A referida elite, ao ditar sua verdade e seu modo de vida como modelo padrão de existência, exclui todos os indivíduos que não se encaixam nestes parâmetros. Como foi estabelecido um modelo de beleza, de cor, de comportamento, de classe social à qual pertencer para alcançar status, bem como uma classificação que indica ao homem e à mulher o padrão que devem seguir, todas as outras atitudes e atributos dos seres ficam, conseqüentemente, descartados. E são vistos como discrepantes, destoantes do paradigma considerado ideal. Aqueles que não se enquadram no molde do sistema dominante — negros, pobres, mulheres e outros — passam a ser enxergados somente pelas lentes do estereótipo.

Daí Ana Maria Machado ter chamado a atenção para o fato de que a novela de TV da qual Bia é consultora tem constantemente repisado algumas construções estereotipadas no que diz respeito ao papel de homens e mulheres na sociedade e em suas vidas privadas. A mídia televisiva tem sido um dos meios propagadores e reafirmadores da ideologia dominante, atuando no que Lauretis (1994) define como “tecnologias de gênero”, ou seja, engenharias sociais “com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero” (1994, p. 228).

O feminismo enxergou claramente que o estereótipo feminino produz uma imagem negativa da mulher, amplamente divulgada na literatura, no cinema, através da sexualização das estrelas de filmes narrativos, nas letras de músicas, etc. Esta imagem construída discursivamente apresentou-se como um tremendo obstáculo no caminho da verdadeira igualdade. Críticas feministas mostraram o quão freqüentemente as representações literárias da mulher repisaram os estereótipos culturais familiares. Dentro desse panteão figuram imagens como:

- ✓ a da mulher sedutora, perigosa, aproveitadora e imoral;
- ✓ a figura bela, mas essencialmente indefesa e incapaz;
- ✓ a megera eternamente descontente;
- ✓ a mulher como um ser espiritual, transcendental, um anjo que se sacrifica, dentre outras.

A independência feminina implícita na sedutora ou na megera foi construída de modo a ganhar matizes fortemente negativos, ao passo que características como incapacidade e impotência, e a renúncia a qualquer espécie de ambição e desejo são veiculadas como sendo amáveis e admiráveis. Dessa maneira, a independência causa rejeição e antipatia. Por outro lado, a dependência produz tolerância e reverência. O motor dessas representações é, portanto, a perpetuação das relações de poder desiguais entre os sexos.

Said (1995) também fala da imposição de estereótipos, e menciona que ela se faz por meio da construção de representações do mundo, com o objetivo de manipular os indivíduos e assegurar a perpetuação das classes dominantes no poder. No entanto, acrescenta que ela é apenas uma versão dos fatos, um ângulo a partir do qual se pode ou não olhar.

Há uma variedade de posições possíveis. É a partir dessas possibilidades que Bia argumenta, mas essa multiplicidade é encoberta pela novela, escamoteada pelos mesmos estereótipos de sempre, como se todos os indivíduos da classe representada fossem uniformes e correspondessem ao que foi dito sobre eles. Esses estereótipos são erigidos por meio da linguagem, são construções discursivas. Essas construções não têm, necessariamente, compromisso com a realidade empírica.

Tais engenharias da palavra são possíveis porque, como disse Hall, “os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentidos” (1997, p. 16). Os significados, segundo ele, não surgem dos objetos do mundo em si, não são uma

simples nomeação de objetos que existem na realidade. As práticas de significação instituem um sistema que codifica tanto os objetos como os sujeitos. Elas são vistas como o que constitui os objetos e não apenas como aquilo que os relata. Assim, sabemos o que é uma pedra porque ela não é água, não é luz, não é fogo. Dessa mesma forma, o comportamento do homem, por exemplo, é diferenciado socialmente daquilo que se instituiu que deve corresponder ao comportamento da mulher. Tais invenções produzem-se de acordo com códigos e convenções e têm determinadas condições de existência. Dessa forma são impressos, em cada um de nós, modos de nos conhecermos.

Daí se conclui que a realidade é uma proposição explicativa, é uma interpretação que institui códigos, sistemas de significação que dão sentido às nossas ações e às ações alheias. Essas ações codificadas formam a cultura. Assim, “toda a ação social é cultural, todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação” (Hall, 1997, p. 16).

Sobre a cultura, Fischer diz que ela é o conjunto complexo e diversificado de significações que se relacionam aos vários setores da vida dos grupos sociais e das sociedades produzidas por eles ao longo da história. Incluem-se nesse conjunto as linguagens, a literatura, o cinema, as artes, a TV, o sistema de crenças, a filosofia, os sentidos dados às diferentes ações humanas, no que diz respeito à economia, à medicina, às práticas jurídicas, e assim por diante (2001, p. 25).

Dessa maneira, os sentidos que damos a nós mesmos e ao mundo instituem-se de acordo com um regime de verdade e segundo um determinado discurso. Portanto, a cultura pode ser entendida como práticas sociais que, ao forjarem sentidos, ganham efeitos de verdade, instituem modos de viver, de ser, de compreender, de explicar a si mesmo e ao mundo.

Contudo, Bia procura construir sua identidade de forma consciente, seletiva. É uma personagem que demonstra alto nível de autonomia. Essa autonomia demonstrada por seu comportamento diz respeito a uma liberdade de atuação muito grande, conquistada pela mulher a partir da guinada nas relações de gênero advinda do movimento feminista.

Bia é uma mulher que pensa no que faz e decide conscientemente seus passos. Assume os benefícios e dissabores que suas decisões podem trazer, assim como a mulher moderna, que não pode posar de vítima ou donzela romântica, pois



hoje tem a possibilidade de decidir os rumos de seu destino. Este não pende mais nas mãos do pai, marido ou irmão, como outrora acontecia com as mulheres.

Por isso, Beatriz faz questão de dizer a Virgílio que não se envolvera com ele por cair inocentemente no “truque da carona”, mas porque assim o quisera e escolhera. A jornalista deixa bem claro que não está na posição de objeto a ser conquistado. Seu lugar é o de sujeito que possui a autoria da própria vida, que está no comando de suas escolhas, pois *é uma mulher que decide conscientemente seus passos*. As palavras dela demonstram que está longe de atuar como troféu de uma conquista masculina: “ou você pensa que eu não sabia que você não estava precisando de carona nenhuma para sair de lá? ... achei que seria engraçado desta vez deixar você brincar de antigamente e desempenhar essa função bem masculina da conquista” (Machado, 1999a, p. 38).

Dessa maneira, enquanto Virgílio pensava estar exercendo seu “papel de homem”, qual seja, o de estar de posse do controle da situação, Bia já tinha sua decisão tomada, e apenas assistia à tentativa descabida — tendo em vista o momento atual das relações homem/mulher — dele de levá-la a fazer algo que ela ainda não estivesse segura de que quisesse fazer, isto é, passar a noite com ele.

O modo com que os dois personagens encaram as relações de gênero vai se mostrando bastante diferente. Enquanto ele usa de subterfúgios para ludibriar e “tomar posse”, “marcar território”, exibindo um comportamento baseado na ideologia patriarcal, ela tem outra visão, na qual homem e mulher não precisam possuir um ao outro.

Virgílio demonstra um pensamento baseado no senso-comum, de que homem e mulher não podem ter igualdade na relação, pensamento este expresso através de frases como “quer dizer, então, que vocês acham que homens e mulheres são iguaizinhos nessas coisas e você pode fazer tudo o que ele faz?” (Machado, 1999a, p. 84); ou então: “não admito dividir mulher minha com ninguém” (Machado, 1999a, p. 86). Essa forma de encarar o outro se transfere, naturalmente, para o modo como ele vê a relação com Bia: “Quero você todinha, inteira, só pra mim, só minha, sempre” (Machado, 1999a, p. 87). O fato de querer tê-la só para si, sem “dividi-la” com ninguém resume o papel de mulher-objeto que Virgílio tem em mente, ou seja, uma mulher que possa ser manuseada como um objeto: dividida, possuída, passível de ser guardada numa caixa a salvo de outros olhares.

Da mesma forma que Bentinho em *Dom Casmurro*, Virgílio interpreta as ações de Bia por meio do prisma da posse e do ciúme, sempre desconfiando das ações da escritora e de sua sinceridade. Sinceridade esta que é provada quando a moça, em resposta a uma abertura maior da parte dele, lhe revela que ainda há alguém muito importante para ela, ainda que estejam separados no momento. Este alguém é Fabrício.

Fabrício é um personagem que, indiretamente, acaba por demonstrar que a palavra, nesta narrativa, está com a mulher. Além de o romance expor as diferentes realidades e conflitos das mulheres, e ter como personagens três delas que se afirmam como sujeitos, estas personagens femininas estão numa posição de visibilidade notadamente maior do que a dada ao sexo masculino. É o que acontece no que se refere a Fabrício, ex-namorado de Bia, ainda presente nas reminiscências desta e numa possibilidade de reatamento. Ele nem sequer aparece de forma direta, é apresentado apenas por meio das lembranças de Bia sobre ele. Dessa forma, a memória dela é o parâmetro para que o leitor “julgue” o personagem.

O processo é inverso, por exemplo, em *Dom Casmurro*, no qual Capitu é apresentada por meio do julgamento de Bentinho sobre ela. Suas intenções passam pelo crivo do homem, que a todo momento se sente ameaçado pelos ciúmes que lhe advém do menor gesto da mulher.

Virgílio acaba se mostrando um Bentinho — ciumento e possessivo — revestido de uma roupagem moderna, nos seus atos que parecem ser mais movidos a ciúmes do que a um interesse real na pessoa de Beatriz. Por debaixo da casca, residem os velhos padrões tradicionais: o homem possuidor e em liberdade para qualquer “escapadela”, a mulher como possuída e destituída da possibilidade de qualquer outro envolvimento.

Por outro lado, Bia acredita que pode haver lealdade sem exclusividade, pois era assim que funcionava sua relação com Fabrício, a qual ela tenta explicar a Virgílio. Porém, é inútil. Ele não entende o acordo que havia entre os dois, que se resumia no fato de que um não queria ser a “jaula” do outro. Entre Bia e Fabrício, o amor não era visto como prisão, e embora, ocasionalmente, os dois fossem livres para outros relacionamentos, havia honestidade e lealdade entre eles — um nunca enganava o outro, agiam com transparência.

A atitude de Bia, portanto, se mostra bem diferente da ideologia que subjaz aos padrões patriarcais. Ela não está constantemente desconfiando do outro,

justamente porque não se sente com direito de possuir alguém. Embora também sinta ciúmes, ela consegue controlá-lo a ponto de não exigir “possuir” o outro. Não fica tentando saber exatamente as intenções de Fabrício, pois reconhece que isso é impossível e indesejável. Ela assim o faz porque também não gostaria de ter seu espaço invadido desta forma. Além do mais, o ser humano é tremendamente inconstante, e ela o sabe, embora a razão maior para tamanho autocontrole seja o fato de que ela, mulher independente e livre, precisa assegurar ao outro esse mesmo direito, se quiser mantê-lo.

Bia exerce um papel de sujeito na relação homem/mulher, sem transformar o outro em objeto. Não faz as vezes de dominadora, tentando ocupar um lugar que milenarmente pertenceu ao homem, tampouco faz o papel de vítima indefesa incapaz de sair das garras do seu opressor — papel contra o qual Badinter argumenta ao se referir a certas posições assumidas por alguns segmentos do feminismo atual, que lançam mão da vitimização da mulher. A imagem da mulher como vítima significa, para Badinter (2005), um rumo equivocado que, ao ser trilhado por essas vertentes, lança novamente o sexo feminino à condição de frágil, inferior e incapaz.

Diferentemente do que se possa pensar, romper com o estereótipo da mulher-vítima não implica compartilhar da ideologia patriarcal remanescente na sociedade. Pode significar, para o sujeito feminino, um ponto de partida para encarar e reconstituir as próprias possibilidades. Sendo assim, faz parte do processo de resgate da mulher como sujeito a renúncia de uma “visão angelical das mulheres, que serve de justificativa para a demonização dos homens” (Badinter, 2005, p. 92)

Portanto, aceitar uma posição de vítima seria, para a mulher, um regresso em relação às conquistas já alcançadas. Isso equivale a dizer que significaria a retomada do estereótipo feminino de fragilidade que tanto povoou a literatura, o cinema e as artes em geral, e que serviu como argumento para o exercício de um paternalismo que foi assumido pelo sexo masculino. Este passou a desempenhar a função de “cuidador” de alguém presumidamente mais fraco e, desta posição, passou a ditar o que seria adequado ou não para a mulher. Dessa forma, proteger implicava ter poder para controlar a vida do outro, ou seja, oprimir.

Não é o caso da relação entre Bia e Fabrício, erigida sobre parâmetros fundados num pacto de privacidade e respeito mútuo. Longe de trilhar os caminhos ditados para os sexos pelo discurso dominante, eles trataram de estabelecer as

bases de uma igualdade não baseada no gênero ou em fórmulas pré-concebidas. Deixaram de lado os papéis sociais de homem e mulher considerados como adequados pelo imaginário instituído, cientes de que nada mais eram do que discursos, ou seja, o poder da palavra em atuação para inculcar verdades que acabam por se tornar formas de viver estipuladas e enraizadas na cultura.

Compartilhando do pensamento expresso por Wallerstein (2004), as personagens tentaram entrar na luta por um mundo onde ser homem ou mulher não faça diferença alguma, pelo menos no que tange à questão da cidadania. E isso sem ignorar que existem distinções entre os sexos. No entanto, tais distinções não podem servir de pretexto para a prevalência de um sexo sobre o outro. Bernardes e Guareschi elucidam a questão quando explicam de que forma as dessemelhanças se transformam em diferenças hierarquizadas:

Não se quer dizer que não existem diferenças entre os corpos, mas essas diferenças aparecem justamente em um determinado campo que lhes possibilita serem visibilizadas, quando se tornam marcas nos corpos, e quando se tornam aquilo que pode e *deve* ser pensado e experimentado pelos sujeitos (2004, p. 212 — *itálico acrescentado*).

A desigualdade entre os sexos se instala, portanto, quando as características de gênero se tornam argumentos para o domínio de um sobre o outro.

A imposição de uma experiência já delimitada social e culturalmente não fazia parte da convivência entre Bia e Fabrício. O que eles prezavam era exatamente o oposto, isto é, a liberdade mútua, buscando eliminar o desejo de posse sobre o companheiro. A competição para determinar quem tem maior poder na relação — o homem ou a mulher — não fazia parte do romance entre eles, construído como “parceria integral”, ou como um contrato em que ambos iam estabelecendo as cláusulas ao longo do tempo, adaptando-se um ao outro com igualdade de condições

Embora estejamos focalizando, por hora, os laços afetivos vividos pela personagem Bia, é importante notar que ela é uma mulher que, ao considerarmos a classificação de Showalter (1985) a respeito das três fases pelas quais passou a representação feminina na literatura escrita por mulheres, encontra-se na fase fêmea. Isso equivale a dizer que as relações amorosas representam, para ela, apenas uma faceta de sua vida, não a tomam por inteiro. Diferentemente de outras

personagens femininas, que baseavam sua vida e felicidade no sucesso ou insucesso de seus romances — ou seja, numa dependência do sexo oposto.

Podemos citar, como exemplo de personagens que permearam a literatura canônica, perpetuando uma representação da mulher que tem como ponto central a atitude de dependência em relação ao amor de um homem, a própria Capitu, de Machado de Assis; ou Luíza, de *O primo Basílio*, bem como Teresa e Mariana em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Todas elas escolheram — de diferentes formas — deixar com que suas vidas orbitassem em torno do amor.

Essas imagens recorrentes em torno da mulher aparecem até mesmo entre autoras femininas. Tais imagens estereotipadas repetem incansavelmente os discursos historicamente construídos sobre a mulher. Nessa visada, as personagens que ousam transgredir as leis ditadas pelas instituições encarregadas de manter a ordem das coisas são punidas com “finais infelizes, solidão, autonegação da felicidade, reconhecimento do fracasso no desempenho do papel que lhes foi confiado pela sociedade. Tudo isso transparece, recorrentemente ... num infinito sentimento de culpa, fracasso, culpa...” (Scholze, 2002, p. 181).

Bia transgredir esse padrão. Neste seu modo de viver a subjetividade feminina na contemporaneidade, ela transfere para a literatura as mudanças culturais expressas por Cabeda, quando esta afirma que “a busca do amor e reconhecimento no olhar de *um* homem já não é mais o único projeto buscado pelas mulheres” (2004, p. 162 e 163).

A protagonista vive os diversos setores de sua vida. Dentre eles, há também espaço para sua dor, advinda de ter sido preterida por Fabrício em virtude da paixão deste por uma outra mulher. Mas a dor, embora significativa, não é o cerne de sua existência, e não a impede de ter uma aventura com um homem charmoso (Virgílio); ou seja, de usufruir a liberdade sexual conquistada pela mulher do século XX. Isso sem deixar de ser honesta com as pessoas com quem se envolve e consigo mesma.

A personagem escreve para o jornal, viaja, presta consultoria para a novela de TV, interessa-se e vive intensamente a história narrada por Capitu no seu diário, conhece pessoas, está sempre em atividade, desbravando o mundo. Uma imagem que contrasta com a dos grandes feitos heróicos empreendidos por homens na literatura, particularmente ressaltando seus feitos épicos, sejam eles a conquista de novos territórios ou o domínio sobre as forças da natureza e sobre indivíduos,

domínio este alcançado através de estereótipos firmados sobre bases pretensamente científicas.

Esses estereótipos e preconceitos lançados ao *outro* motivaram a construção de um discurso que teve como sujeito atuante o indivíduo que possuía as seguintes características: homem, branco, ocidental, heterossexual, instruído e pertencente à classe dominante, o que excluía todos aqueles que não se enquadrassem nesse perfil<sup>13</sup>.

No entanto, se as oportunidades e venturas das conquistas da mulher contemporânea são apresentadas através de Bia, são também apresentadas por meio dela as lutas contra os sentimentos instintivos do ser humano, como o desejo de ter só para si o homem que ama. Há então um conflito entre o comportamento racional e a dor. E o preço da emancipação se mostra nesta reflexão da jornalista:

Não era dona de Fabrício, claro. Não queria prender, evidente. Além do mais, vivia num tempo em que a consciência feminina e o mercado de trabalho permitiam ser independente e não ter que engolir calada as afrontas de quem lhe garantisse o sustento. Não se tratava do velho clichê tradicional e machista que manda a mulher fechar os olhos às aventuras do marido ... Aceitava porque queria. E, se contra toda a sua razão, a emoção lhe dizia que se sentia como sendo dele, então sua consciência pós-feminista a deixava arrasada, humilhada, envergonhada. Como podia abdicar de uma parcela de si dessa maneira e ficar tentando entender o que ele estava fazendo? ... Para onde fora seu amor próprio? Em que pessoa reles e desprezível estava se transformando? ... Um lado seu tinha sido de emoção pura, com ímpetos de agressão física ... Não podia se permitir agir assim. E suas atitudes estavam sendo racionais. Um comportamento moderno. A dor é que era primitiva e ancestral ... Consumida e descartada — como mais uma mercadoria obsoleta nesta sociedade de modismos (Machado, 1999a, p. 101 e 102).

Aqui se mostra um dilema da experiência vivenciada pela mulher na atualidade. A reflexão de Bia demonstra que ela conhece o contexto em que vive, e tem plena consciência de suas implicações. Ela se dispôs a pagar um preço pela liberdade que se deu — o de concedê-la também ao outro; no caso, Fabrício. Uma igualdade de condições que não a poupa do sofrimento. Ela sabe que a emancipação da mulher também tem o seu outro lado, o das dificuldades. Já acostumada às novas tecnologias, às facilidades da vida moderna e a assumir uma

---

<sup>13</sup> Encontramos essa ideologia de forma bastante estampada em muitos textos produzidos até o século XIX, na imagem do explorador/ conquistador/dominado, seja na peça *A tempestade*, de Shakespeare, nas aventuras do personagem Robinson Crusoe, criado por Daniel Defoe ou no perfil do fidalgo D. Antônio de Mariz e do jovem Álvaro em *O guarani*, de José de Alencar.

identidade como sujeito atuante quanto ao próprio destino, ela agora se depara com o embate que pouco tem a ver com o sexo do/a envolvido/a, pois trata de questões universais, isto é, da disputa entre a razão e a emoção no controle da vida do ser humano e, por conseguinte, de suas relações afetivas.

A personagem não está sozinha em suas lutas para se situar em meio às mudanças e chegar a uma realização afetiva sem abrir mão de sua independência. Com a evolução dos tempos, os papéis sociais dos sexos estão sendo redefinidos. Tendo vivido durante muito tempo em função do marido e dos cuidados com casa e filhos, ou seja, confinada ao espaço privado, a mulher tem passado por um processo de adequação ao espaço público, que exige preparo profissional, readequação de seus valores e prioridades em consonância com a realidade presente. A mentalidade feminina tem se transformado. Ainda assim, as questões práticas se apresentam. Conciliar o trabalho com o cuidado dos filhos, por exemplo, tem sido a luta de muitas mulheres.

Nesse ponto, é importante salientar que a diferença na construção da personagem Bia não está somente no fato de ser uma mulher a protagonista do romance. Embora haja a concessão da palavra ao sexo feminino — através da autora que fala, das personagens e do resgate de Capitu (uma voz silenciada e agora recuperada), o texto de Ana Maria Machado não procura substituir o “reinado” dos homens pelo das mulheres.

É o que acontece com Virgílio em relação à Bia. O dono de restaurante é movido pelo ciúme, atitude bastante parecida com a de Bentinho, tanto para se aproximar como para recusar o contato com Beatriz. Depois de várias demonstrações práticas de que ele não tinha os mesmos padrões de comportamento da jornalista frente ao sexo oposto, ela passa a confirmar aquilo que sua intuição já lhe dissera, isto é, que a máscara moderna de Virgílio escondia um homem movido por idéias extremamente patriarcais. Covarde demais para se entregar e renovar sua mentalidade, ele não era sincero. Queria, do jogo da conquista, vantagens exclusivas. E jamais se render. Articular estratégias e ter uma mulher só para si, mas estar aberto a todas as outras. Como se uma entrega amorosa exigisse uma batalha, com vencedor recebendo o prêmio e perdedor sendo levado cativo. E como se ele pudesse ser esperto o suficiente para fazê-la crer em coisas que não eram verdade (Machado, 1999a).

Esse comportamento patriarcal e autoritário se mostra na tentativa de objetificação da mulher empreendida por Virgílio. No entanto, Bia não é uma mulher que se deixa assujeitar. Sua posição é a de indivíduo atuante, e não a de objeto da agência de outro. Esses padrões desiguais fizeram com que a personagem se restringisse somente ao que poderia ser agradável para ambos, isto é, o setor físico do relacionamento.

No momento em que a ausência de Fabrício dera uma chance maior para Virgílio, a jornalista percebeu o que o segundo tornara claro com suas ações: ele não seria leal com ela, a ponto de esconder que se relacionava com outras mulheres.

Sendo o desejo de posse e domínio incompatível com a emancipação e ideologia libertária vividas por Beatriz, ela preferia a verdade dolorosa que Fabrício expunha à mentira e dissimulação do outro. Ambos compartilhavam de uma idéia de relação entre os gêneros diametralmente oposta àquela que norteava Virgílio, e que tinha seus parâmetros fundados na tradição patriarcal.

Nessa visada, os homens retratados no romance parecem ter um percurso bem demarcado, que expressa a convivência, na sociedade atual, de diversas formas de pensamento, demonstradas nas atitudes de Giba, o noivo de Ana Lúcia, Virgílio e Fabrício. Enquanto o primeiro é assumidamente partidário da ideologia patriarcal, usando de ameaças, posse e uso de força na tentativa de domínio da mulher, o segundo se reveste de uma atitude pretensamente igualitária com relação aos gêneros, mas, por fim, deixa cair a máscara e revela dois pesos e duas medidas quanto aos sexos, a começar pelo ciúme como meio de objetificação da mulher. Na contramão dos dois está Fabrício, procurando um modo de se relacionar que tenha vantagens para ambos os lados, dando a liberdade que quer possuir. Ainda assim, Bia conclui que é Fabrício quem mais se utiliza dessa possibilidade de estar disponível para outros relacionamentos, o que a faz questionar os termos do “contrato”. Portanto, talvez mais hoje que nos tempos passados, é preciso que a mulher revise sua posição, as vantagens e riscos que quer assumir, pois a sociedade tende a aceitar certos comportamentos por parte do homem que não veria com a mesma conviência se relacionados à mulher.

Dessa análise de comportamentos podemos tirar algumas conclusões. A primeira se refere à inegável coexistência de atitudes patriarcais com atitudes mais igualitárias quanto ao gênero. Da atitude machista e escamoteada empreendida por



Virgílio podemos concluir que, apesar da liberalização dos costumes empreendida atualmente, não houve alteração que abalasse por completo os fundamentos da assimetria sexual no mundo hodierno. A revolução sexual e dos costumes não pode ser confundida com a liberação da mulher, preocupação do feminismo contemporâneo e atitude posta na prática por Bia.

Funck (1994) discute questão semelhante quando argumenta que, se de um lado existiram ganhos consideráveis em relação à situação anterior do sexo feminino — como o fato de que mulheres solteiras ou divorciadas não são mais vistas como anomalias, o estupro conjugal e o assédio sexual começaram a receber atenção legal —, por outro ângulo a própria ênfase que tem sido dada ao sexo enquanto prazer passou a transformá-lo numa transação de mercado. Dessa maneira, a mulher é vista como algo a ser conquistado, adquirido, isto é como objeto sexual, e o homem como sujeito do desejo.

A indústria sexual do capitalismo tem feito cativos os dois sexos. O consumismo trouxe em sua esteira uma supervalorização do corpo. Tornar-se atraente e sexualmente desejável ainda é matéria tratada como de fundamental importância. Inúmeros produtos da mídia orientam homens e mulheres na busca do sucesso. Trazem parâmetros e dicas sobre como alcançar sucesso pessoal, baseados em conceitos pré-estabelecidos do que é ser masculino e do que é ser feminino.

Para Beatriz, não há necessariamente uma relação entre o sexo de um indivíduo e a identidade deste. O que equivale a dizer que identidades não são expressões de essências secretas determinadas pelo fato de alguém ser homem ou mulher, mas estabelecidas por meio de escolhas pessoais. São edificações culturais, não impostas biologicamente. A identidade masculina e a feminina são somente construções discursivas, apoiadas na linguagem, e resultam do “arbitrário cultural de cada configuração social historicamente situada” (Machado, L. Z.;1998, p. 109 e 110). Sendo assim, a estrutura sexual que nos rodeia foi historicamente erigida, portanto, pode ser politicamente desconstruída e reconstruída.

Ao final de seu percurso, Bia decide se refugiar numa chácara que estabelecera ao lado de Fabrício, para refletir sobre sua vida e saborear as últimas anotações do caderno de Capitu. Resolve ter a audácia de apostar no recôndito e em sua força, apesar do sedutor chamado da superfície visível. E sente-se confortável na própria pele. Nas palavras do narrador/a, naquele lugar

tudo fazia Bia se sentir serena. Palavra que nem se usa mais hoje em dia. Talvez por ter saído de moda, talvez pelo próprio conceito de serenidade não ser mais desejável numa época que prefere cultuar rapidez, agitação, eficiência e “tempo real” — expressão que fez Bia sorrir ironicamente, pensando que tantas vezes serve é para instaurar a virtualidade e mascarar o real tempo de cada um, da mesma forma que “ao vivo” tenta insinuar que há mais vida numa imagem na tela do que no mundo palpável ao alcance de quem a vê (1999a, p. 203).

Foi preciso que a personagem se desvencilhasse do meio urbano tão veloz e competitivo, que furta muitas vezes, aos componentes da sociedade, o tempo para reencontrar-se e raciocinar claramente sobre as coisas. Afastar-se da cultura de seu contexto, imediatista e enclausurante. Sempre ávida pelo novo e por resultados em curto prazo, a sociedade acaba por transformar homens e mulheres em seres alienados, ao engoli-los com sua rapidez alucinante.

Diferentemente do prazer de recordar ou sentir-se como se Fabrício estivesse ao seu lado, ela é capaz de estar bem sem depender do outro. Ao buscar forças em seu recanto, ela mais uma vez enaltece a multiplicidade, pois aquele lugar aconchegante representava, de certa forma, o contrário da vida de viagens e variedades que decidira abraçar. Porém, para Bia, os contrários não são necessariamente excludentes, não precisam estar em conflito. Ela não trocaria por nada “as delícias sutis, os encontros insuspeitados, os prazeres da *diferença*” (Machado, 1999a, p. 206 — itálico acrescentado). Ainda assim, reconhecia que queria um contato com um indivíduo em particular, Fabrício.

Diante da escolha que se lhe apresentava, escolha esta considerada como inevitável a uma mulher fazer, entre viver *um* grande amor (ou seja, dedicar-se à esfera íntima da construção de um relacionamento, ao mundo particular) ou estar aberta às múltiplas possibilidades de contatos interpessoais e às experiências e descobertas da vida exterior (isto é, concentrar-se na vivência pública), Bia se recusa a ter que optar entre uma coisa e outra.

A personagem rejeita essa dicotomia instituída pela cultura dominante, difundida também pelas artes; dentre elas, a literatura. Dicotomia que remonta às imagens estereotipadas da mulher que se submete a tudo que advém do marido opressor, em contraste com a libertina, que somente usa o homem para seus propósitos. A outremização da mulher, ou seja, ato de tomar um indivíduo — a mesma — em contraste com um centro — o homem — que forneça o modelo de

vida difundido como correto se estrutura justamente por meio desses pares opositivos veiculados por tais imagens.

Dessa forma, a outremização se apropria da criação de um conflito entre elementos binários como esfera pública/esfera privada, branco/negro, rico/pobre, homem/mulher. Como se o mundo fosse cindido em dois, e não houvesse espaço para a diversidade e a pluralidade. No que se refere especificamente às relações de gênero, pode considerar-se que houve uma fusão do *falocentrismo*, sistema que privilegia o falo como o marcador principal da diferença sexual, isto é, situa a mulher sempre em relação ao homem, ao *logocentrismo*, poder intrínseco da linguagem para criar um discurso que se constrói como verdade.

No entanto, a liberdade de Beatriz não precisa se apoiar em diferenças, conflitos ou atitudes em detrimento do outro. Mesmo sendo uma mulher com seu projeto pessoal, que a impedia de dedicar-se estritamente a uma pessoa, a jornalista teve a coragem de enfrentar as pressões culturais de seu meio e de seu tempo, para estar disponível para se entregar a um homem que também aceitava compartilhar experiências ainda sem nome.

Para a maior parte das mulheres, só pode haver ganho real em sua situação com uma conquista de igualdade que não exclua ou torne impraticável as relações com os homens. Portanto, Bia pôs em prática o pensamento de Elisabeth Badinter, quando esta critica o objetivo do feminismo, que, de acordo com ela, é apenas “instaurar a igualdade entre os sexos, e não melhorar as relações entre homens e mulheres” (2005, p. 145).

Dessa maneira, ela não se intimida com slogans políticos e rótulos feministas que lhe dizem que a entrega é antiquada e indica fragilidade. Bia nega unir-se a um lado radical do feminismo e o põe na sua devida perspectiva: a conciliação. Entre os sexos e entre liberdade e amor. É o que se vê na conclusão de sua trajetória.

Seu percurso pode ser resumido da seguinte maneira: uma mulher emancipada que envolve-se com um homem de aparência moderna, cuja ambigüidade na forma de encarar os papéis sexuais evidencia os princípios patriarcais e autoritários que possui. Ao ter certeza dessa posição, Bia reconhece a incompatibilidade de ideologias e comportamentos, e decide abandonar essa aventura. Por outro lado, dentre a possibilidade de fixar-se num só local ou continuar com suas viagens, ou mesmo diante da escolha entre ficar sozinha ou com Fabrício, por quem está realmente interessada, ela fica com ambas as opções apresentadas,

e aguarda por uma definição da vida, querendo que os dois possam conciliar assim seus caminhos. Eis o desfecho de sua trajetória:

Estaria sendo ridiculamente romântica a essa altura? ... Riu de si mesma. E achou que não era nada disso. Via a si própria e a Fabrício com outras lentes. Um casal realista, com coragem de desafiar os modelos consumistas de uma sociedade de massa, que confunde amor com arrebatamentos hollywoodianos e prega o modelo das pessoas descartáveis. Um par de cúmplices, tentando não seguir a moda amorosa da época, mas inventar um padrão novo, em que fossem fiéis a si mesmos e leais um ao outro. Com um sentido de permanência que não se oferece nas vitrinas. Difícil, reconhecia. Mas possível, esperava (Machado, 1999a p. 224).

Assim, o romance de Ana Maria Machado se finaliza sem uma solução definitiva para o par Beatriz e Fabrício. O importante não é “quem ficou com quem”, como a autora demonstra — a exemplo da pouca importância de saber se Capitu traiu ou não Bentinho em *Dom Casmurro* — mas a discussão das relações de gênero sob um novo prisma. O prisma de uma época de transição que deixa resquícios de paradigmas anteriores mas que está, no momento, reavaliando suas formas de encarar o mundo.

Portanto, explicitar o desfecho seria como dar uma resposta pronta e acabada para algo que está em processo de construção, desconstrução e reconstrução simultâneas: as formas de contato entre os sexos, aqui representadas pela relação entre Bia e Fabrício. Menos importante que o fato de estar ou não com ele é a certeza de que ela seguirá como autora de sua própria narrativa.

Este olhar novo que a autora propõe e que exhibe na construção da obra, permite-nos ver, de forma circunstanciada, a mulher, “não mais como um dos elementos biológicos de um par binário, mas sim uma identidade construída discursivamente”, como ressalta Lia Scholze (2002, p. 181). Longe de ser punida por não alcançar algum desempenho imposto ao seu sexo ou por transgredir as leis institucionais, como em diversas imagens femininas da literatura canônica, Bia é uma mulher que age com o desprendimento de acreditar numa convivência sem preconceitos entre os gêneros. E com a audácia de conciliar independência e amor.

#### 4.5 A multiplicidade de vozes: o/a narrador/a, as personagens e a autora

Logo no início da narrativa são acentuados os contornos do romance quanto às relações de gênero. As primeiras personagens apresentadas são Bia e Virgílio.

De acordo com Muniz, o diretor da novela para a TV para a qual os dois foram convidados a prestar consultoria, eles

encarnam muito bem este fim do século XX ... [no qual] o que realmente mudou mais fomos nós, as pessoas que aqui vivemos. Um homem que adora ficar na cozinha e uma mulher que gosta de viajar sozinha... Não é só uma rima. É, isso sim, um sinal dos tempos. Papéis trocados. Duas idéias impensáveis no século XIX. *Uma contribuição de nosso século para a história da humanidade*" (Machado, 1999a, p. 17 — itálico acrescentado).

É nesse clima da tão divulgada igualdade entre os sexos que o romance se estabelece. Visto que a história é fruto não das ações humanas, mas do que se diz a respeito de tais ações — ou seja, é constituída pelo poder do discurso, da palavra — a afirmação de que as pessoas são as que mais mudaram diz respeito não só à mudança de conduta quanto aos papéis de homem e mulher na sociedade, mas também a transformações mais profundas no modo de pensar dessa sociedade, ou seja, uma revolução a partir do poder da palavra, criadora do discurso e originadora da literatura.

Tendo em vista que pensamos por meio da linguagem, a atuação desta — e, em conseqüência, da literatura — foi fundamental no que concerne à revolução dos papéis desempenhados pelos gêneros, porque passou a representar novos padrões de relacionamentos entre os sexos.

Algumas dessas inovações chegam em forma de contra-discurso, de inconformismo com os estereótipos e fórmulas de viver e agir que encapsulam pessoas e as tornam seres incapacitados para o pensamento, a reflexão e a ação. Essa forma reinventada de pensar germina em *A audácia dessa mulher* de diferentes maneiras, seja no comportamento novo, inventado, da protagonista Bia; seja na outra versão para *Dom Casmurro*, com a surpreendente mulher em que se transforma Capitu; seja na transfiguração de Ana Lúcia em mulher segura de si, ou na atitude pessoal e, à primeira vista, "panfletária" do romance, por conta de expressões do/a narrador/a como: "não acho que seja obrigatório ser sempre tão igual. O que acontece é que sempre se mostra a mesma coisa, só aquilo que se resolve decretar que deve ser visível" (Machado, 1999a, p. 31, 32 e 34)

À primeira vista pode parecer que o romance tenha servido como pretexto para apregoar a ideologia feminista que, de fato, subjaz à sua composição. No entanto, essa impressão não se concretiza no todo da obra. O que se estabelece é

um diálogo entre vários posicionamentos ideológicos frente ao gênero, representados por uma gama variada de vozes: do/a narrador/a, de cada uma das personagens e da autora real — Ana Maria Machado — que, por vezes, faz questão de se intrometer na narrativa para demarcar seu ponto de vista, à moda de Machado de Assis.

De posse de uma consciência feminista e igualitária declarada, a autora fala de um lugar específico, demarcadamente político, o que não compromete, todavia, a estética da obra, pois o romance é constituído de uma multiplicidade de vozes conflitantes entre si, dando margem à discussão e ao questionamento. Como numa orquestra, a autora é a maestrina, responsável pelo conjunto final dos sons, mas cada instrumento — narrador, personagens — tem seu timbre específico, sendo tocado pelo musicista com sua maneira peculiar de ser.

Há um/a narrador/a em terceira pessoa, não participante da fábula, ora onisciente, ora não, que se utiliza de uma linguagem bastante clara e direta, sem rodeios. Este/a não deve ser confundido/a com a autora, que se posiciona no texto dirigindo-se diretamente ao/à leitor/a, inclusive questionando a neutralidade por parte do/a narrador/a, a feitura do romance, as ações das personagens etc.

Sendo assim, longe da atitude impessoal do/a narrador/a que povoou grande parte da literatura do século XIX, a escritora opta por construir um/a narrador/a próximo à linguagem informal, que represente bem os tempos nos quais se encontra, sedentos de rapidez, concisão e precisão.

Ana Maria Machado cria um contraste entre o/a narrador/a dialógico/a de *A audácia dessa mulher* e o narrador-personagem de *Dom Casmurro*, tendencioso, principal interessado na matéria narrada e indisposto a pôr em risco sua credibilidade como narrador.

A escritora também põe em evidência o distanciamento entre a voz do/a “autor/a” em cada um dos romances. No romance de Machado de Assis, o autor se posiciona de forma velada, escamoteada. Sua crítica ao sistema dominante reside nas incompletudes, ou seja, naquilo que *não* é dito por ele, mas deixado ao encargo de uma leitura sinuosa “ao revés” do texto; já na obra de Ana Maria Machado a subversão é discutida abertamente, com vistas à reflexão, e o/a leitor/a não recebe apenas sugestões, mas francos convites ao questionamento.

Ana Maria Machado não se esquece de que a palavra esteve a serviço, por tanto tempo, do sujeito masculino. Sabe que, no contexto atual, ainda há uma

espécie de necessidade de a mulher assumir o discurso, tendo em vista que os problemas quanto à disparidade no trato das questões de gênero ainda são bastante reais. Daí a resposta que a voz da autora fornece às provocações advindas da voz do narrador de *Dom Casmurro*. Eis algumas dessas provocações, na forma como é prevista a leitora feminina: “a leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (Machado de Assis, 2005, p. 180).

Arriscamos dizer que o enunciado é ambíguo, pois, embora seu conteúdo seja patriarcal, o/a leitor/a atento/a poderia ler o trecho como uma crítica às avessas, na qual o próprio discurso dominante pode ser voltado contra si mesmo, por meio da evidência do exagerado paternalismo e da imagem da mulher como desocupada e fútil — tarefa mais acessível ao leitor do século XX. Para tais declarações surgem respostas por meio das intromissões em primeira pessoa que a autora de *A audácia dessa mulher* faz na narrativa, tais como:

As leitoras de hoje não usam o livro para se distrair entre festas e bailes, nem são tão delicadinhas a ponto de se assustar com abismos ou vertigens latentes — se é que algum dia o foram ... garantem os especialistas que alguns leitores homens (aliás, cada vez em menor proporção estatística frente ao número de mulheres que lêem literatura), sim, é que com frequência fecham os livros às pressas, quando se trata de poesia, romance ou conto — se é que se aventuram a abri-los” (Machado, 1999a, p. 186 e 187).

Ana Maria Machado tem construído, ao longo de sua carreira como escritora, uma história de franca resistência às atitudes autoritárias. Ela assume uma posição política, colocando-se na narrativa em primeira pessoa muitas vezes, ocupando seu lugar discursivo, sua posição histórica, consciente e feminista, em meio à trama que se desenrola. Essas incursões no texto são mais explícitas, incisivas e reveladoras do que aquelas empreendidas pelo autor de *Dom Casmurro*, o que demonstra de modo claro a posição da voz autoral que Ana Maria Machado ocupa no cenário que está em questão.

Dessa posição, a escritora pode tanto combater a ideologia subjacente ao texto que Machado de Assis compôs no século XIX — reflexo do pensamento daquela época — quanto elogiar a maestria do mesmo na arte de narrar, pelo uso da mesma técnica. A escritora a utiliza para veicular o que chama de a “voz” de sua

época, sem deixar de lado autores/as e expressões do passado, ao longo da obra. Não hesita em misturar o tradicional com o novo. Demonstra, portanto, na própria construção textual, a mesma atitude não sistemática e de aceitação da pluralidade manifestada por Bia, sua criatura. O mesmo espírito transgressor, voltado contra a ideologia oitocentista.

A voz da autora homenageia o estilo literário de Machado de Assis, mas não adota a postura do contexto e época acentuadamente patriarcais que emanam de obras como *Dom Casmurro*. Contrariamente, ela subverte essa forma de pensar. Analisemos uma das interrupções da fábula, empreendida com a finalidade de travar algumas dessas conversas com o/a leitor/a:

Se isto é um romance, só pode ser um romance no sentido moderno do termo. (...) Talvez seja só um jogo. (...) Ou talvez eu esteja querendo lhe impingir um livro de ensaios disfarçado... o que você quiser. (...) Um personagem ou é “real” ou “imaginário”? Se você acha mesmo isso, *hypocrite lecteur*, só me resta sorrir. Você nem mesmo pensa em seu passado como algo muito real; você o enfeita, o cobre de dourado ou de negro, o censura, faz uns remendos nele... em suma, faz dele uma ficção e o põe na prateleira — é seu livro, sua autobiografia romanceada. Todos estamos o tempo todo fugindo da realidade real. Esta é uma definição básica do *Homo sapiens* (Machado, 1999a, p. 98 e 99).

A autora faz considerações inquietantes sobre o próprio trabalho do/a narrador/a. Será ele/a capaz de ser um jogador/a ingênuo/a no jogo da linguagem, cuja primeira intenção consiste apenas no prazer da construção e divulgação do belo, ou um/a construtor/a de sistemas de pensamento que se disfarçam de romance para adentrar mais facilmente no rol de leituras do/a leitor/a desavisado/a? Ou um misto das duas possibilidades? Ou nenhuma dessas hipóteses?

Nessa conversa com o/a leitor/a sobre o pacto em que consiste a leitura, um fingimento consentido por parte daquele/a que escreve e daquele/a que lê, ainda que a interação entre os/as dois/duas seja efetiva, a autora insinua que suas personagens fazem parte da vida real. Ou seja, estão em lugar de homens e mulheres que existem na realidade, bem como deixa claro que esta mesma realidade é também uma representação.

A “realidade real”, como nomeada pela autora, é também uma criação. E, como tal, é inapreensível em sua origem. O que existem são apenas versões sobre os fatos. A escritora sabe disso, e quer demonstrá-lo. Com sua versão, não procura



“destronar” a anterior, como se pudesse chamar o/a leitor/a à razão, mas expor o caráter puramente discursivo dessas versões. Assim funciona o mecanismo ficcional da representação.

Esse mecanismo é muito parecido com a vivência extra-literária. A roupagem que criamos é tão somente uma versão da realidade empírica. Se reiterada ao longo do tempo por um grupo, transforma-se em cultura. E a cultura tem ditado os lugares que os gêneros — masculino e feminino — devem ocupar, sofrendo alterações ao longo do tempo, de acordo com os grupos sociais envolvidos.

Se há, por um lado, a voz dessa autora que responde ao patriarcalismo de modo tão incisivo, refletindo os problemas de adaptação da sociedade — em particular, a brasileira — em relação aos ganhos do feminismo e a uma ideologia mais igualitária entre os sexos, existe, por outro, a voz de transgressão que se revela na atitude de personagens como Bia, que questiona até mesmo a autoridade da própria escritora, envolvendo-se com um sujeito que comunga com a ideologia patriarcal. As palavras da autora declaram sua “surpresa” com a jornalista:

É muito comum que os romancistas contem como seus personagens os surpreendem, de vez em quando, agindo por conta própria. E é verdade, a gente não manda neles e tem que permitir que sigam por onde queiram ... Eu estava imaginando a Bia meio diferente, mais presa a essa lembrança de Fabrício distante, o homem a quem ela tanto ama e há tanto tempo. Menos vulnerável a ocasionais encantos que cruzassem seu caminho. Ou apenas se permitindo aproveitar a superfície deles. Mas essas coisas surpreendem ... (1999a, p. 97).

Bia é autora da própria história, como se vê. Isso porque, tendo em vista a forma como foi construída, a certa altura de sua trajetória seria inverossímil que lhe fosse conferido outro comportamento, que não o da autonomia. Essa insubmissão se torna ainda mais ampla quando se volta contra critérios que julgam o ser humano a partir de uma cisão da humanidade em categorias consideradas opostas: homem e mulher.

A tentativa de rompimento dessa oposição milenar entre os sexos e a construção de novas relações de gênero, sem regras pré-determinadas, parecem ser o alvo tanto da personagem quanto da autora, pois ambas questionam fortemente códigos de instituição de valores, os quais funcionam como bússolas que orientam o comportamento social.

Ultimamente, a TV tem feito frente à literatura, exercendo um papel fundamental na divulgação de valores e parâmetros quanto às relações de gênero. Nesse ponto podemos observar novamente a intromissão da autora no texto. Com seu olhar crítico, que se dirige a leitores/as e a telespectadores/a, observa o que segue:

Ao que garantem as pesquisas de opinião, a platéia quer mesmo é acompanhar as histórias de amor, saber quem fica com quem. Contenta-se com muito pouco e nem ousa imaginar que merece muito mais. Afinal de contas, numa sociedade que aceita medir tudo em termos de maior ou menor sucesso — uma das faces do valor fundamental, maior ou menor lucro — é claro que quando uma coisa não faz sucesso não tem qualidade, não vale nada.

E antes que este capítulo seja acusado de estar virando ensaio ou discurso, é melhor que se encerre por aqui (Machado, 1999a, p.60 e 61).

A intromissão da autora se dá em forma de séria crítica a uma sociedade consumista, que mede tudo em termos de lucro, na qual os valores reais se perderam em meio a previsões de ganho e de sucesso a qualquer custo. Como sua personagem, a autora também procura se posicionar na contramão da maioria. No prefácio de seu livro *Contracorrente* (1999), Ana Maria Machado afirma essa sua intenção, que nos dá a impressão de ter servido de molde à construção da personagem Beatriz Bueno:

Sou mesmo contra a corrente. Contra toda e qualquer corrente, aliás. Contra os elos de ferro que formam cadeias e servem para impedir o movimento livre. E contra a correnteza que na água tenta nos levar para onde não queremos ir. No fundo, tenho lutado contra a corrente, na maioria das vezes. Quando as maiorias começam a virar uma avassaladora uniformidade de pensamento, tenho um especial prazer em imaginar como aquilo poderia ser diferente. Tenho plena consciência de que poucas vezes me enriqueci tanto intelectualmente quanto nas ocasiões em que ouvi pessoas com quem não concordava ou que abordavam questões a partir de ângulos que nunca me haviam ocorrido, iluminando-as com novas luzes. Se eu me limitasse a deixar que a correnteza me levasse, acabaria acorrentada a idéias recebidas. Assim, aos poucos fui-me convencendo de que para ser contra a corrente, a gente passa pelo processo de pensar contra o corrente e experimenta divagar por algumas considerações que se afastam do corriqueiro (Machado, 1999b, p. 7 e 8).

O que se revela, no decorrer do romance, é que a abertura de Beatriz à diversidade é também a de que se serve Ana Maria Machado para compor seu texto. No prefácio à coletânea de ensaios *Texturas* (2001), ela reafirma: “não penso

em linha reta, mas em meandros e ziguezagues”, bem à moda da personagem. Assim, parece entender que é na arena da palavra que se pode substituir um modo de pensar antigo e se pode construir um novo. E que é de posse da história passada que se pode construir uma outra. Daí Bia ser tão empolgada e interessada em relação à história de suas antepassadas. O resultado da consciência da escritora se vê na forma de atuação da protagonista, que possui interesse e todo um conhecimento sobre as mulheres e suas lutas, seus cerceamentos e ousadias, seus anseios de liberdade.

Daí Bia se perguntar por que a câmera — atitude pretensiosamente neutra, seja do narrador Bentinho em relação à Capitu ou da produção da novela da qual ela participa — não focaliza os flertes praticados pelo homem (Machado, 1999a, p. 90). Provavelmente, porque o olhar da câmera obedece, muitas vezes, ao comando de homens. Portanto, nada tem de neutralidade, a exemplo do ato de narrar. Há sempre um sujeito que se posiciona ideologicamente: assumidamente ou não. Em linha reta ou por meio de curvas e volteios, como Machado de Assis.

Em virtude dessas discussões trazidas pela multiplicidade de vozes — posicionamentos ideológicos — e da exigência que o próprio enredo faz de uma leitura em contraponto com a obra de Machado de Assis para que se alcance seu sentido, o romance *A audácia dessa mulher* é um exemplo das inovações e contribuições que a literatura de autoria feminina trouxe, tanto para o meio literário em geral quanto para a renovação das mentalidades. Surge como um fruto dessa abertura maior conquistada pelas mulheres na sociedade, em decorrência do feminismo e das transformações do século XX.

*A audácia dessa mulher* mostra uma outra possibilidade nessa interação entre os gêneros. Dá uma visibilidade notadamente maior ao sexo feminino, destacando três mulheres e suas experiências que se intercambiam, suas formas de encarar seus conflitos e realidades. Une estética advinda de uma pluralidade de vozes e subversão, por via da reescrita. Desconfia de que possa haver uma neutralidade por parte de quem narra uma história. Por isso, tem uma posição ideológica assumida. Não se esconde atrás de uma objetividade impossível de alcançar.

No entanto, não sugere uma atitude de agressão ao sexo masculino, de vitimização da mulher ou de tentativa de tomar o poder nas relações de gênero. A busca se dá por uma forma de convivência harmônica, que possa satisfazer a

ambos os sexos. O foco principal, portanto, está numa atitude de *inovação quanto à representação da mulher*.

Assim como sua personagem é capaz de um “olhar novo” sobre a vida e os contatos interpessoais, a autora acredita na possibilidade de emergir nas diversas diferenças e, a partir delas, apreender o mundo não mais como portador de um único sentido, mas como produzido por múltiplas formas de interpretação. Escrever, desde este ponto de vista, não é mais encontrar a representação adequada, mas *multiplicar olhares* (Wallerstein, 2004).

#### 4.6 Ana Lúcia: a “audácia” de se tornar sujeito da própria vida

Ao perscrutarmos a trajetória de Ana Lúcia, não podemos deixar de considerar o fato de se tratar da filha da antiga faxineira de Bia, com problemas financeiros os quais dificultaram sobremaneira sua formação e o término de seu curso universitário. Há que se considerar, ainda, seu interesse em passar em um concurso público e, assim, deixar de ser, simplesmente, uma espécie de secretária particular da ex-patroa de sua mãe.

A autora evidencia o contraste financeiro entre Ana Lúcia e Bia, a qual não apresenta preocupações com dinheiro, o que lhe possibilita melhor acesso ao estudo, viagens e a leitura de maior número de livros, ou seja, obter variadas formas de conhecimento. Como explica Foucault (1999), conhecimento é poder. Além disso, ter condições de manter-se economicamente é necessário à manutenção da independência. Portanto, Beatriz tem maior mobilidade para manter seus pontos de vista, se comparada à Ana Lúcia.

O contato com Bia funciona como uma espécie de incentivo à abertura de horizontes, à conquista de crescimento pessoal e profissional diversificados daqueles a que Ana Lúcia fora exposta em seu contexto. Fornece também a possibilidade de identificação com uma mulher já resolvida diante das situações do cotidiano, a qual lhe serviu como inspiração e espelho.

A partir da construção de Ana Lúcia, a autora chama a atenção para o fato de que, apesar dos avanços neste sentido, grande parte das mulheres ainda enfrenta obstáculos consideráveis para alcançar estudo e a consciência crítica, bem como a independência financeira. A escritora parece ecoar a importância, já discutida por

Virgínia Woolf e ainda presente, de a mulher obter meios que garantam a manutenção da própria autonomia.

Diferentemente de mulheres da casta de Bia, os conflitos de Ana Lúcia ainda se encontram no âmbito das relações de gênero, de modo a representar uma parcela maior de mulheres na sociedade brasileira contemporânea, que ainda se debate com tais questões. Ela se vê diante dos cerceamentos obtidos em virtude dos acessos de ciúme do noivo Giba, representante de uma voz autoritária que revela um estilo de vida calcado no machismo, demonstrado em atitudes como não querer que ela trabalhe depois de casada, ou a violência deflagrada a partir do comentário do colega sobre a inteligência da moça e a sugestão de não “deixá-la solta por aí”.

Essa forma de pensar do noivo revela a dicotomia possuidor/possuída que rege a relação amorosa no contexto em que a personagem vive. Ou seja, trata-se de promover a outremização e objetificação da mulher. Da ótica patriarcal, o status feminino pode ser comparado ao de um objeto comum, como uma carteira ou uma bolsa, o que equivale a dizer: é melhor manter sua mulher sob vigilância e cuidado para que ela não seja levada, a exemplo dos itens mencionados.

A reação do noivo expressa raiva, não por sua noiva ter sido tratada com desrespeito, mas por causa da desenvoltura dela diante da pequena platéia. Na verdade, ele compactua do pensamento do colega, daí querer guardá-la para si, como se fosse desprovida de vontade e de poder de decisão sobre sua vida e seu modo de ser e de estar na sociedade.

Expressões usadas por Ana Lúcia, como “ele me arrastou pelo braço ... dizendo que não é palhaço” (Machado, 1999a, p. 69) demonstram isso. Ameaças e violências, além da imposição do silêncio ao *outro*, considerado mais fraco, têm por objetivo assegurar o poder masculino e impossibilitar a resistência feminina. Assim ele procura se impor, outremizá-la, marcar território, como se ela fosse um território a ser conquistado e explorado, sem capacidade de decidir. O tom ameaçador da personagem é relatado por Ana Lúcia: “que mulher dele não faz uma coisa dessas, ... que só não quebrou a cara do sujeito porque os outros não deixaram, que de outra vez ele acaba comigo, e não sei que mais... Tudo aos berros, me mandando calar a boca cada vez que eu queria falar” (Machado, 1999a, p. 69).

Apesar da agressividade de Giba, as famílias faziam gosto no namoro, e Ana Lúcia julgava que os dois estavam apaixonados, enquanto preparava o *enxoval* para

o casamento. Esta expressão à moda antiga, já desgastada na atualidade, indica o preparo que a noiva e a família devotavam ao casamento, tido como destino honroso para o qual a mulher foi talhada. O ritual de preparo do enxoval parece deslocado em relação à época, e dá a impressão de surgir de algum romance romântico, em companhia de fatos raros na atualidade, como donzelas que coram ou amigos que trocam correspondências. Demonstra, como uma espécie de remanescente do passado que insiste em figurar no contexto contemporâneo, o esquema ainda patriarcal que rondava Ana Lúcia, seja por meio de sua família ou das idéias retrógradas e opressivas do noivo inseguro.

Fora de lugar, devido às mudanças de mentalidade operadas no mundo, mas ainda presente, o autoritarismo por parte do sexo masculino ainda tem servido como obstáculo a muitas mulheres. Ele tem encontrado respaldo na atitude não somente de alguns homens, mas também de mulheres e famílias que não concedem espaço para outras formas de viver senão aquelas que herdaram da tradição e do esquema de vida dos próprios antepassados. O poder que serve a todos, negociado, dividido e alternado entre os membros da família e entre os sexos, parece anarquia e desestruturação para aqueles que tiveram como modelo de funcionamento familiar o pai — homem — como centro, talhado para a vida profissional e para a esfera pública, e a mulher e os filhos pequenos como apêndices, confinados à atuação no campo privado.

Esse modelo patriarcal dominador enraizado na cultura tem como base de sua formação a *construção social do sexo* por meio do que Bourdieu (1995) chama de *habitus* seculares. Estes podem ser entendidos como mecanismos e estruturas simbólicas produzidas para diferenciar homens e mulheres. Essas estruturas subjetivas existem como um conhecimento adquirido a respeito do gênero. Elas resistem ao longo do tempo e, por serem perduráveis e transferíveis, se encarnam nas estruturas mentais, funcionando como suportes de uma representação dos sexos que está “de acordo com os princípios da visão falocêntrica de mundo” (Bourdieu, 1995, p. 149).

Isso se dá porque as especificidades culturais e históricas do gênero inculcam normas e valores. A ordem social os representa como sendo “naturais”, ou seja, advindos dos próprios atributos que a natureza concedeu a um e outro sexo. Assim, a arbitrariedade desse processo coercivo é encoberta, e a dominação masculina se constitui como uma violência simbólica. Esse mecanismo opressor é eficaz por conta

da introjeção do gênero, ou seja, da idéia de que homens e mulheres devem exercer determinados papéis, preencher determinadas expectativas (Bourdieu, 1995). Isso equivale a dizer que as atitudes, valores, conceitos e preconceitos que restringem a atuação da mulher, seja no campo social, profissional, afetivo e outros, constituem-se numa forma de mutilação de sua liberdade, ainda que para tanto não se lance mão da força física.

No caso de Ana Lúcia, além de estar exposta à violência simbólica que a cercava, já delimitadora de sua atuação, também sofria as ameaças físicas do noivo. As famílias, a sociedade, e até uma conversa entre amigos influenciavam-na e também faziam parte da própria constituição de sua identidade. Seu modo de pensar, viver e agir estava, até certo ponto, condicionado às suas experiências e à visão de mundo que a rodeava, apreendidas em seu cotidiano.

O gênero é o fundamento do aparato que imprime normas e valores, pois ele funciona como mecanismo regulador, como elo que articula “o social e o psíquico — sexualidade, identidade, reprodução, e liberdade” (Lamas, 2000, p. 22). Sendo assim, o modo de estar e de filtrar a realidade — que vai, por conseguinte, influenciar todas as decisões referentes às mais diversas áreas da vida — está relacionado, também, à idéia que nutrimos e aceitamos a respeito do que é ser homem ou mulher. No entanto, notamos que há uma dinâmica de mutabilidade e multiplicidade de identidades de gênero. Isto é, há muitas possibilidades de mudança e muitas posições podem ser assumidas ao longo da construção da identidade dos sujeitos.

Numa amostra da flutuação de tais idéias acerca dos papéis a serem desempenhados por homem e mulher, consideremos a evolução da personagem. A primeira atitude de Ana Lúcia diante da conversa com Bia foi abraçar o choro e assumir o papel de vítima, à semelhança das donzelas representadas como impotentes em grande parte da literatura anterior ao século XX. Enquadrou-se, portanto, na posição designada pelo namorado para ela, a de fragilidade e dependência. Isso também porque permitiu que seu estado emocional estivesse sendo determinado, naquele momento, pelo modo de agir do noivo.

Logo depois, se sentindo ultrajada, Ana Lúcia muda de atitude. Da posição de vítima, passa para a de indignada, ao expressar raiva pelo comportamento compulsivo do noivo, afinal, ela só havia demonstrado que não era uma “panaca qualquer, mas uma profissional, com uma vida interessante” (Machado, 1999a, p.

70). Essa mudança de comportamento aliviou Beatriz, como se vê no trecho: “o papel de vítima chorosa, na verdade, era meio irritante. E indigno de alguém com as qualidades de Ana Lúcia” (Machado, 1999a, p. 70).

Da mesma forma, o feminismo que envereda pelo caminho da vitimização da mulher, colocando o sexo masculino sempre na posição de opressor, e delimitando o feminino na incapacidade de se defender, menospreza a si mesmo e às possibilidades intelectuais de que dispõe para exigir uma equivalência maior de oportunidades, privilégios e deveres entre os gêneros (Badinter, 2005).

Longe de estar orgulhoso da namorada, o sujeito patriarcal em questão desfila suas exigências, como se ela precisasse cumprir alguns requisitos que a tornassem digna de se unir a ele. O primeiro deles é que ela pare de trabalhar. Que não preste o concurso — oportunidade de melhoria na vida — e que fique em casa quando eles se casarem.

Dessa forma, Ana Lúcia se encontra numa bifurcação da estrada: entre mergulhar numa atitude firme e assumir o comando do próprio destino e, junto com isso, moldar a própria vida, tendo em conta os riscos e prazeres de uma identidade construída com as próprias mãos; ou se deixar levar pelo senso comum e pela ideologia da sociedade patriarcal e deixar-se guiar pela consciência machista do noivo temperamental.

O dilema é resultado dos fatos que marcaram sua trajetória até essa altura da narrativa: a adolescente educada para se enquadrar no “destino de mulher”, referido por Beauvoir (1980) sofre a influência de uma mulher esclarecida. O contato com uma forma diferente de viver e lidar com as questões de gênero transforma sua forma de encarar o mundo. Essa experiência lhe impulsiona para a busca da realização pessoal e profissional e disposição para o aprendizado e para a vivência de experiências novas. No entanto, oscila, mais de uma vez, entre um e outro caminho. Note-se no fragmento abaixo:

Bia... obrigada pela força... Não pense que eu não estou vendo a situação, mas é difícil... Eu adoro o Giba, sabe? Eu sei que esse ciúme dele ainda vai me fazer sofrer muito mais. Mas eu entendo ele ser assim. Eu também sou ciumenta, não gosto nada de saber que ele está a toda hora se metendo com outras mulheres... A gente tem ciúme porque se gosta... É natural, um tempero do amor, como dizem. Você sabe disso. Com você e o Fabrício foi a mesma coisa...

“Não foi!”, quis gritar Bia. “Era completamente diferente!” (Machado, 1999a, p. 73).



Há que se observar aí o fato de Ana Lúcia recorrer ao senso comum, que privilegia o sexo masculino. Lembremos que essas estruturas discursivas não se formam por acaso, mas ao longo do tempo e de acordo com o interesse daqueles que detém maior poder. Ao consentir com a idéia de que o ciúme é o “tempero do amor”, ingrediente necessário para provar a existência deste, marca passo junto da tradição sob a qual cresceu, aceitando o comportamento machista e autoritário do noivo.

Isso nos leva à conclusão de que, neste momento da narrativa, ela ainda não se encontra agindo como sujeito, pois se posiciona como objeto da ação de *outro*. Esse *outro* agente é representado pelo noivo, pelas famílias de ambos, pela pressão dos costumes sociais do meio, em suma, pelo discurso de uma sociedade alicerçada em padrões patriarcais.

Veiga-Neto explica esse papel dos discursos no funcionamento da pressão cultural sobre os indivíduos. Segundo ele, tais discursos podem ser vistos como enredos que, entrelaçados, “se complementam, se completam, se justificam e se impõem a nós como regimes de verdade, e, sobre, os quais, não só nos posicionamos como sujeitos, mas nos tornamos sujeitos desses conjuntos de significados que dão sentido às nossas vidas” (apud Bernardes e Guareschi, 2004, p. 205). Ou seja, sem perceber, o indivíduo assume como sua a identidade que lhe é imposta culturalmente, e termina por fazer parte da construção desses próprios mecanismos de cerceamento. É o que acontece com Ana Lúcia no momento em que a flagramos tentando justificar o comportamento opressor do namorado.

A personagem também compara seu conformismo e submissão com a atitude de aceitação voluntária de Bia referente ao comportamento de Fabrício. No entanto, as ações dela mostram-se bastante diferenciadas daquelas praticadas pela amiga. Beatriz *escolheu* um tipo de relacionamento no qual os *dois* envolvidos estivessem abertos para outras relações, o que pressupõe uma via de mão dupla. No caso de Giba, mesmo exigindo da noiva um comportamento irrepreensível, envolvia-se com outras mulheres.

Há que se considerar também que Bia tinha outros interesses que não deixavam com que ela se desviasse de seus objetivos. Mesmo que os sentimentos fossem dolorosos, sua vida seguia em frente, já Ana Lúcia estava suspensa entre

duas decisões que foram apresentadas a ela como contraditórias, excludentes. A realização pessoal só seria possível por meio do casamento *ou* da profissão: em algum momento, ela teria que se decidir entre um ou outro. Assumir os dois pólos seria inviável, visto que uma opção anularia a outra, de acordo com o discurso dominante. Já a personagem Beatriz tem consciência de que pode conciliar independência e amor, ou seja, pode ter autonomia para agir e cumplicidade com um parceiro.

Dessa forma, o proceder de Ana Lúcia e a dominação que Giba exerce sobre ela, em determinado momento da narrativa, consiste em um exemplo do modo como a linguagem e o discurso podem atender a uma maneira de representar a realidade que corresponda aos interesses daqueles que a forjaram. A linguagem não apenas metaforiza o real, como também o falseia. A existência humana não tem em si significados fixos e universais. Esses significados são atribuídos pela cultura, em função do discurso de gênero por ela construído. O “molde”, que se construiu como possuidor do significado do que é ser homem ou mulher faz com que o sujeito experimente esse significado como verdade. Ele assume a posição de sujeito masculino ou feminino, internalizando formas de ser específicas, pelas quais as pessoas se reconhecem e se observam de determinadas maneiras e não de outras.

Na relação de Ana Lúcia e Giba, o poder do discurso utilizado em causa própria dividiu a realidade em dois pólos opostos, ou duas forças contrárias: aquele que atua (sujeito agente, isto é, que possui habilidade para atuar ou executar uma ação, o *Outro*, o homem, no caso) e aquele que recebe o resultado dessa atuação (objeto, o *outro*, aqui, a mulher). Os termos privilegiados são os primeiros e constituem-se como centro, em detrimento da periferia, os termos listados por último. Isso se dá em contraste com o envolvimento de Bia e Fabrício, no qual não há o embate entre dominador e dominado, pois o poder é negociado.

Lauretis (1994) apresenta como alternativas a essa representação androcêntrica do gênero os pontos cegos não focalizados nesse discurso dominante. Ou seja, ao lançar mão do espaço não representado, mas implícito — não visto — nesses discursos, as práticas feministas assumem um outro lugar, denominado por ela como *space-off*, o qual abre espaço para outras formas de pensamento que não sejam obrigatoriamente bipolares (como a dominação que Giba impõe à Ana Lúcia). A pluralidade é assumida e fornece novas alternativas para mudanças de mentalidades. São trazidos à tona diferentes modos de

apreender a realidade e representá-la, bem como orientar em relação às diversas possibilidades de atuação da mulher em qualquer campo.

Essas brechas e o espaço do discurso dominante não se opõem nem seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. "O movimento entre eles, portanto, não é o da dialética, integração, combinatória, ou o da *differánce*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia" (Lauretis, 1994, p. 238).

Desse modo, a diversidade ganha terreno. E é com essa atitude que Ana Lúcia entra em contato através de sua amizade com Bia. O que resulta numa tensão crescente entre a identidade dela até ali — moldada de acordo com os ditames da sociedade patriarcal — e a emergência de uma nova identidade, advinda da influência do contato com Bia e das escolhas que vão sendo feitas.

Butler, em seu texto "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo' " (2001), declara que o gênero consiste em assumir um certo estilo ativo de viver o corpo no mundo, um processo de interpretação da realidade cultural, imbuída de sansões, tabus e prescrições. Estes funcionam como participantes dos processos de identificação. Ao comentar o assunto, Safiotti (1992) acrescenta que, para a autora mencionada, "cada ser humano escolhe seu gênero lançando mão dos termos sociais disponíveis, gênero este que pode estar em uma cômica ou trágica oposição àquele a ele ou a ela atribuído por outros, já que todo o ser humano é permanentemente constituído por outros" (p. 188).

É o processo pelo qual passa Ana Lúcia: de revisão e contestação dos papéis de gênero. Tendo sido afetada pela forma patriarcal como sua identidade foi construída, ela agora absorve novas maneiras através das quais pode reorganizar sua existência e reconstruir sua identidade. Bia agiu como uma espécie de sinalizador que chamou a atenção da personagem para o fato de ela poder tomar a agência em suas mãos e tornar-se sujeito. Diante da "oferta" do noivo, que agora "aceitava" que Ana Lúcia trabalhasse num banco onde ele lhe arrumaria emprego — no intento de controlar e não ser controlado —, a jornalista sugere ser o momento de ela dar um basta na situação, e pensa que "ele não tem nada que deixar, você não precisa de licença dele" (Machado, 1999a, p. 172).

A conversa entre as duas diz respeito à possibilidade de exercer a *agência*, de atuar ou executar uma ação. Isso depende de um fator: se os indivíduos podem livre e autonomamente iniciar a ação, ou se as coisas que eles fazem estão de

alguma forma sendo determinadas pelos meios através dos quais a identidade deles tem sido construída. Embora possa ser difícil para o sujeito escapar aos efeitos das forças que o "constroem", não é impossível. O próprio fato de que tais forças podem ser reconhecidas sugere que elas também podem ser contornadas.

Sendo assim, a palavra final pode pertencer ao indivíduo. Mesmo sendo constituído de normas preexistentes a ele, ainda assim possui o poder de se fazer. O ser humano molda-se e é moldado ao assumir, viver e usar o corpo. Portanto, ele não é tão somente objeto, mas também sujeito da própria identidade. Tem em suas mãos a possibilidade de exercer a agência. As variáveis de sua construção identitária não são simplesmente ditadas pelo meio e contexto que o cercam.

É dessa forma que Butler (2001) compreende as identidades de gênero: em seu caráter mutável, em construção. Por conseguinte, notamos que essas identidades não são fixas, mas voláteis e sujeitas a interações. Conseqüentemente, afirma-se a existência de uma dinâmica de mutabilidade e multiplicidade de identidades de gênero. Visto que os diferentes significados de gêneros são moldados não só pela estrutura social como também pelo fluxo e processos históricos que acontecem em buscas individuais por identidade e significados, os sistemas de gênero são constestados cotidianamente, e negociados pelos sujeitos em seus contextos locais, como ocorre no romance *A audácia dessa mulher*.

Ana Lúcia passa por esse processo. Em seu contexto, ela revisa os papéis de gênero e questiona a construção da própria identidade. Além do contato com Bia, a aproximação com Juliano, um dos redatores da novela *Ousadia* e amigo de Beatriz, também influencia a personagem. Diferentemente do noivo dela, ele a anima a prosseguir e a experimentar, olhar a vida por outro ângulo, o que a incentiva a assumir as idéias que já vinham amadurecendo em seus planos. Queria abrir espaço para suas vontades, e agir como realmente quisesse, sem se pautar pelo que esperavam dela. Sair da casa dos pais. Distanciar-se da pressão cotidiana do meio em que vivia, ficar mais longe de parentes, amigos, vizinhos. E talvez interromper o noivado. Nas suas palavras, isso serviria

para ver como pode ser a vida de cada um sem o outro. A gente namora há tanto tempo, estamos tão acostumados ... mas a verdade é que eu não sei. Pode ser que uma daquelas mulheres combine muito mais com ele, seja muito mais como ele quer, menos teimosa que eu. E pode ser — eu tenho mesmo esperança de que seja assim, sabe? — que eu descubra que sem ele não estou perdendo tanta coisa como eu tenho medo (Machado, 1999a, p.

176).

Ana Lúcia passa a ter um novo olhar, que cada vez mais se aproxima da subjetividade feminina na contemporaneidade, na qual "a busca do amor e reconhecimento no olhar de *um* homem já não é mais o único projeto buscado pelas mulheres nem o mais socialmente aceitável" (Cabeda, 2004, p. 162 e 163).

Além disso, ela se dá conta de que o discurso que sustenta a cultura fabrica os objetos dos quais fala, incluindo-se aí os sujeitos, numa luta por imposição de determinados sentidos e não de outros. E se conscientiza do impacto que os sujeitos exercem sobre sua vida, bem como o meio cultural no qual se insere, o qual move os indivíduos a serem como dizem que são, os torna governáveis por meio de jogos de força, de imposição e contestação de significados.

Sendo assim, os sujeitos surgem da confluência, da oposição de discursos, lutando e negociando as próprias posições e as que lhe são atribuídas. Portanto, o que existe efetivamente são formações discursivas nas quais alguém pode se incluir. De acordo com essas formações, os indivíduos se reconhecem de determinadas formas e não de outras, dão sentido às suas vidas e, por conta disso, tornam-se sujeitos. Isso equivale a dizer que eles se tornam sujeitos de modos de existência. Tendo em vista que as práticas sociais são históricas e, portanto, dão vazão ao nascimento de novas formas de sujeito, ele nunca é idêntico a si mesmo por todo o sempre. Está vulnerável às mudanças advindas com o tempo, que o vão posicionar na diferença e não no mesmo (Bernardes e Guareschi, 2004).

É o que acontece com Ana Lúcia. A evolução da história — lembramos que a personagem está exposta não somente à cultura patriarcal, mas a toda a contestação oriunda do movimento feminista e da modernidade — e a possibilidade de mirar-se em uma mulher já resolvida em termos de posições de gênero despertam a possibilidade de ação e de controle da própria vida. Para se constituir na posição de sujeito com a qual aquiesceu e almejou, qual seja, o lugar de mulher independente e autônoma, livre para tomar as próprias decisões e fazer valer sua vontade, a personagem precisou passar da reflexão e consentimento para a prática, para o rompimento com os velhos padrões. Bernardes e Guareschi explicam a necessidade dessa atuação:

a consciência de um eu constituído através da história e da cultura não é um

mero ato de pensamento, de cognição: envolve antes de mais nada ações, práticas, exercícios sobre as próprias ações, e as ações alheias modificam não somente idéias e representações, mas formas de viver. Instituir sentidos produz sujeitos se exercido no nível da vida ou das formas do viver (2004, p. 209).

Assumir uma nova posição como sujeito exigiu de Ana Lúcia determinadas atitudes, posicionamentos. Quando ela finalmente consegue se libertar das amarras patriarcais, Beatriz comemora com um brinde à amiga: "— ao atrevimento dessa moça, que teve garra para enfrentar o noivo, driblar a ignorância e ficar firme, caminhando com os próprios pés para longe do seu gueto" (Machado, 1999a, p. 223).

#### 4.7 Diversos olhares sobre Capitu

Tendo em vista nossa análise da Capitu reinventada por Ana Maria Machado no romance *A audácia dessa mulher*, passemos a uma breve retomada do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

É notório que a obra desse autor é de grande peso na literatura brasileira. Seus textos, descompromissados com as tendências literárias pós-românticas, não permitem uma classificação em bloco, superando os limites das rotulações e os modismos. Tratam-se não de um espelho do Brasil em que vive, mas são fruto de suas reflexões sobre a realidade.

Numa linguagem multissignificativa, a obra machadiana assume sua permanência e atualidade ao ultrapassar os limites do meramente individual, histórico ou conjuntural e lançar questões que têm permeado o ser humano ao longo das épocas. A perspicaz visão de mundo desse escritor aprofunda o mergulho desse ser diante de si mesmo, ao tratar de questões nas quais a tônica é a relatividade do comportamento humano. Questões como as oscilações entre o bem e o mal, entre o absoluto e o relativo, a verdade e a mentira, o ser e o parecer, a cobiça, a vaidade, a afirmação pessoal, o ciúme, o amor, a morte, entre outros.

*Dom Casmurro*, uma de suas obras-primas, tem uma trama aparentemente simples. Uma história de amor no Rio de Janeiro do século passado; uma família de classe média, outra de classe alta, suas éticas e valores. Um duvidoso adultério deflagra o desequilíbrio familiar. Nesse aspecto, o romance teria pouco a revelar. Mas visto pelo prisma da revisão existencial do personagem-narrador, buscando

“atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (Machado de Assis, 2005, p. 10), quando o encaramos como um estudo minucioso do ciúme e do comportamento psicológico do ser humano, o romance ganha uma outra significação e representatividade. Proença Filho diz que “nesse contar de vidas, o autor consegue ...[fazer com que] suas personagens ultrapassem os próprios limites individuais, para se converterem em metonímias do homem ocidental” (2007, p. 2).

A singularidade da obra machadiana tem, ainda hoje, desafiado e dividido os especialistas, além de gerar numerosas composições intertextuais, apropriações e reescritas. Uma das figuras femininas mais lembradas e retomadas na atualidade continua sendo Capitu, mulher racional, objetiva, possuidora — até o ponto possível em sua época — de independência de pensamento e atitudes.

Ela destoa, nesses aspectos, das outras personagens femininas de Machado de Assis. Este, embora atribua inteligência e cultura a elas, dando-lhes destaque nas ações, em geral acentua-lhes traços de mau caráter, como falta de firmeza, dubiedade, interesse, frivolidade. Se atentarmos para o marido Bentinho em sua visão nublada pelo ciúme, Capitu será, em seu âmago, uma mulher tão casadoura, interesseira e frívola como Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e Sofia, de *Quincas Borba*. Além disso, quando casada, perde a autonomia diante do marido (Proença Filho, 2007, p. 2).

Ainda assim, Capitu pode ser vista representando um esboço das primeiras formas sutis de resistência, uma espécie de insubordinação ao domínio machista cultivado pela rígida sociedade de seu tempo. Seu posicionamento revela a ruptura com os valores que foram internalizados nas mulheres suas contemporâneas e que só muitos anos mais tarde começaram a ser substituídos.

Tal o impacto de Capitolina na literatura brasileira, que alguns críticos chegam a dizer que ela foi a personagem feminina mais intrigante de sua história. Como fruto da influência da obra machadiana e do fascínio da “cigana oblíqua e dissimulada”, podemos citar vários textos que se aproximaram de *Dom Casmurro* para tecer uma espécie de conversa com este. Nos mais diversos níveis e das mais diversas maneiras, tanto assemelhando-se com o original quanto dele distanciando-se.

Conforme explica Harmuch (2003), já se tentou chegar a um consenso quanto ao nome que se deveria dar a essas obras. Essa nomenclatura oscila entre o que seriam paródias, paráfrases, pastiches, alusões, sátiras, citações, plágios, e outras denominações. Segundo a estudiosa, os bons textos estão sempre fugindo aos

engavetamentos, por isso a dificuldade de chegar a categorias estanques. Arriscamos dizer que a reescrita, com seu caráter especificamente subversivo, também se constitui numa modalidade de apropriação de um texto, como se dá em *A audácia dessa mulher*, e tem lugar entre as diferentes possibilidades de estabelecimento da intertextualidade.

#### 4.8 As diferentes faces de Capitu

É sintomático o fato de haver uma produção significativa de textos cujos autores de diferentes modos recolocam Machado de Assis, cânone indiscutível, no centro de suas criações. Dentre as mais atuais, estão algumas a seguir citadas:

- ✓ a novela *O bom ladrão*, publicada por Fernando Sabino em 1985;
- ✓ o texto que oscila entre conto e crítica, “Capitu sem enigma” (1993), de Dalton Trevisan, no qual uma voz em *off*, irônica e debochada, toma a defesa dos primeiros críticos que opinaram pela infidelidade de Capitu. O conto afirma ser impróprio e empobrecedor colocar-se em dúvida que Capitu tenha sido infiel;
- ✓ o polêmico *Enquanto isso em Dom Casmurro*, que José Endoença Martins lançou em 1993;
- ✓ “Carta ao Seixas”, exercício de criação que Antonio Carlos Secchin (1998) anexou a um texto crítico. Assinado por Bento de Assis e endereçado ao marido de Aurélia, refere-se à constatação de que seu suposto filho com a esposa Lina é, na verdade, fruto de “um tal Machado”, presente nas gazetas antigas;
- ✓ *Capitu: memórias póstumas*, romance que opera como uma reescrita da obra original de Machado. Publicado por Domício Proença Filho, escritor e crítico literário, em 1998;
- ✓ *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino, livro que pretende se espelhar na obra de Machado com objetividade através da eliminação do narrador em primeira pessoa;
- ✓ “Capitu sou eu”, conto de Dalton Trevisan que dá título a uma coletânea de contos, de 2001;
- ✓ por fim, a obra escolhida para análise no presente trabalho, *A audácia*



*dessa mulher*, lançada em 1999 pela ocasião do centenário da publicação de *Dom Casmurro*.

Nas propostas culturais pós-modernas, o romance não afigura mais como espelho da realidade do mundo exterior. É criação de mundo, ou seja, mundo de palavras que se reconhece como tal e em diálogo com outros mundos de palavras. Segundo Connor, “os relatos mais aceitos da ficção pós-moderna acentuam a prevalência da ‘metaficção’ paródica, ou a exploração pelos textos literários de sua própria natureza de condição de ficção” (2000, p. 103 e 104). Esses textos são chamados por Lotterman de “metalivros que canibalizam outros livros” (2003, p. 357), e são presença constante na literatura contemporânea. Em relação ao texto de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, temos alguns exemplos.

Um deles é a novela *O bom ladrão*. Esse título ocorre em virtude de que seu autor, Fernando Sabino, coloca-se logo de início como um meticuloso “ladrão”, garimpando *Dom Casmurro*, reaproveitando climas, situações, jogos de estilo. O escritor trata logo de frisar o caráter intertextual da obra. A história se inicia com uma referência ao romance de Machado: “ultimamente ando de novo intrigado com o enigma de Capitu” (Sabino, 1991, p. 11). E, a partir desse enigma — a personagem teria traído ou não seu esposo? — se insinua a infidelidade da mulher, Isabel, amada pelo narrador.

Sabino (1991) se apropria do tema e da personagem de *Dom Casmurro*, não fazendo nenhum esforço para esconder de ninguém ou camuflar a semelhança entre o enigma de Isabel e o de Capitu. Do contrário, num bem tramado jogo intertextual o autor vai deixando pistas do seu “roubo” por toda a narrativa, aguçando a curiosidade do leitor que conhece a personagem machadiana.

A moderna Capitu de Sabino atende pelo nome de Isabel, misteriosa moça por quem Dimas, o narrador, se apaixona à primeira vista. Sobre ela, ele diz que era adorável seu ar de menina, na mulher segura de si. Além disso, Isabel parece ter o estranho hábito de apoderar-se de objetos alheios, mania que parece concordar com a impressão de alpinismo social praticado pela personagem de Machado aos olhos do narrador daquele romance. Comportamento muito semelhante entre as duas, como entre os dois autores. E a intertextualidade continua: a exemplo de Bentinho, o narrador relata sua história vivendo sozinho numa chácara, depois de velho. Assim também Garcia, o estranho primo de Isabel, tem uma função parecida, na trama,

com a de Escobar, desenhada pelo mestre Machado (Sabino, 1991).

O texto de Sabino se refere ao de Machado. A relação entre as duas obras é, portanto, de intertextualidade, visto que esta pode ser definida como uma relação intencional entre o texto que se escreve em determinado momento e os outros que o antecederam na história cultural. Isto é, um diálogo do qual participam um texto do presente e um texto do passado.

Diante dessa retomada de um tema bastante explorado no universo literário — o adultério —, Carlos Faraco escreve o prefácio para a novela *O bom ladrão*, ressaltando o intento do autor ao discorrer sobre uma “fascinante mulher que parece viver um caso de amor fora do casamento, traindo o marido com um amigo da família” (apud Sabino, 1991, p. 4). E dirigindo-se ao leitor, acrescenta:

Você perguntaria: “Como... parece? Depois de ler o romance, a gente não fica sabendo se Capitu traiu ou não o marido?”

Não, não fica. Se traiu, ninguém sabe, ninguém viu. O enigma de Capitu é um capítulo da literatura brasileira que desafia todos os estudiosos e leitores da obra de Machado de Assis. Tudo porque a história é narrada em primeira pessoa pelo maior interessado em desvendar o mistério: Bentinho, o marido de Capitu.

No fundo, no fundo, ambos [os narradores] procuram rever o seu passado para tentar entendê-lo: ambos procuram desvendar o mistério maior de suas vidas: foram ou não traídos pela esposa? (Faraco apud Sabino, 1991, p. 4 e 5).

Enfim, parece que o objetivo maior, a real intenção dos narradores nas duas obras, prende-se ao olhar patriarcal gerado pelo sentimento de posse da mulher. A questão não é saber até que ponto foram amados, se suas decisões foram acertadas ao escolherem viver ao lado de determinada companheira, ou mesmo se a vida valeu a pena. Tudo resume-se a uma única questão: ter sido ou não traído. Ter tido ou não assegurada a posse de outro ser. Ter se imposto como sujeito ou não. Como se esse fosse o termômetro de uma vida com ou sem significado, e resumisse a divisão binária na qual se encontra a realidade — entre dominadores e dominados.

Não somente os autores estiveram imbuídos de um discurso patriarcal — a crítica literária também atuou de forma semelhante. Considerando-se que a literatura é um discurso que, em maior ou menor grau, se volta — também — sobre si mesma, ou seja, é auto-reflexiva, podemos inferir que, ao produzir uma obra, o/a autor/a tenta fazer avançar, mudar, renovar a literatura.

Os/as críticos/as, por seu lado, quando analisam essa criação, a relacionam com outros textos, com a forma como estes tentaram fazer sentido, ou seja, como representaram o mundo. Além do arquivo literário há também o acervo cultural, no qual predomina a ideologia dominante, que impõe seus modelos referentes às práticas cotidianas, afirmando através do discurso seus valores, pressupostos e conceitos. Esse acervo cultural encontra-se arraigado na literatura, pois esta é produzida — e os discursos em torno dela também o são — numa determinada época e contextos, com suas características determinadas historicamente.

Portanto, ao voltar-se para *Dom Casmurro* de forma a salientar a questão do enigma “traição ou não”, o texto *O bom ladrão* deixa transparecer algo da ideologia oitocentista apegada à rigidez em torno da moralidade referente à mulher, oriunda de uma sociedade regida por princípios patriarcais.

Assim também a crítica, ao se deter no mesmo ponto, demonstra que o modo de abordagem de uma obra literária pode colocá-la numa posição autoritária, ao ressaltar tais aspectos latentes nessa ou, de outro modo, despertar o potencial de resistência à dominação ideológica que possa estar nela embutido. No caso, a primeira possibilidade ocorreu, visto que foi enfatizada apenas a relação de posse assegurada pela traição ou não — ênfase tanto dos autores dos respectivos livros quanto da crítica.

Continuando esse breve panorama sobre alguns textos espelhados na obra machadiana, chegamos ao romance *Enquanto isso em Dom Casmurro*, de José Endoença Martins. Nesta obra a personagem Capitu é negra e veste-se à moda de Sula Miranda. Recorre à cocaína com desenvoltura e não recusa nenhuma forma de experiência sexual, inclusive com sua empregada branca.

Capitu encontra-se no século XX porque, tendo saído de *Dom Casmurro*, chega em Blumenau em plena Oktoberfest, com o objetivo de requerer que Machado de Assis, agora professor de literatura na universidade local, reescreva sua história afirmando sua posição feminina, sua dignidade. No entanto, o romance muito pouco trabalha neste sentido, tanto que o livro se encerra e Machado não modificou nada na personagem original.

Zibordi, autor do artigo “Machado redivivo ou ai se ele soubesse o que fizeram com Capitu”, sustenta que a obra consiste numa intertextualidade mal-sucedida. Ele argumenta que

a tentativa intertextual moderninha de Endoença não se sustenta ... A forma como a nova Capitu se coloca no mundo é de uma grosseria constrangedora. Qualquer mulher que esperasse do livro alguma espécie de redenção de classe, detestaria o estado puta-lésbico-louca ao qual o nosso estreante romancista a reduziu (2003, p. 2).

O último capítulo de *Enquanto isso em Dom Casmurro* promove uma espécie de interrupção do tom irreverente predominante na narrativa, optando sem subterfúgios por um discurso de dignificação de minorias, no qual mulheres negras, pobres ou nem tanto, são santificadas. Ainda assim, o que prevalece é a idéia de distorção da personagem principal, sobre a qual Zibordi (2003) comentou. A radicalização do distanciamento parece ter sido a opção de José Endoença Martins ao dialogar com a obra de Machado.

Por outro lado, *Capitu: memórias póstumas*, de Proença Filho, professor, escritor e crítico literário, é um livro que se caracteriza pela tomada de voz por parte da mulher. Nele, ao contrário do narrador masculino de Machado de Assis em *Dom Casmurro*, tem-se uma narradora: a própria Capitu. Esse objetivo de dar o poder discursivo à personagem é explícito desde o prólogo, no qual o autor esclarece seu intento: “por que não dar voz plena àquela mulher, brasileira do século XIX ... [com] seu discurso e sua verdade [?]. Com a palavra, Capitu.” (1998, p. 11)

Desse modo, a fábula segue o roteiro de *Dom Casmurro*, mas a narração é deixada ao encargo da personagem. Escrevendo do além-túmulo, Capitu conta com a vantagem não só de ter convivido com o marido ressentido, mas também de conhecê-lo pelo discurso, e ter em seu favor a distância temporal maior em relação aos fatos narrados, bem como o fato de ter à sua disposição a ajuda de outras personagens ficcionais ao analisar o marido ciumento.

Além disso, o tempo da narração é o atual, e o/a narrador/a conta com uma espécie de consciência feminista ausente de seu tempo, e com o aparato de recursos analíticos buscados na psicanálise, que lhe permitem definir Bento Santiago como “autocentrado”, perceber seu caráter possessivo e apresentá-lo como filho fraco da matriarca castradora (Weinhardt, 2003).

Dessa posição de defunta com acesso ao mundo dos vivos, Capitu pode ainda recorrer à fortuna crítica machadiana, reforçando as leituras que imputam ao modo de ser e ao comportamento de Bento Santiago os motivos do fracasso da união.

Ao se apropriar do discurso, a narradora mostra-se advogada de defesa à altura daquele promotor que figura em *Dom Casmurro* e a condena ao exílio. A réplica tem peso de verdade equivalente à da acusação. Zibordi (2003) refere-se ao caráter da Capitu de Proença Filho como uma mulher emancipada, mas “anja”, com a bagagem secular do feminismo e a fortuna crítica machadiana municiando sua defesa em estilo de tribunal. A personagem sublinha, em vários momentos, a legitimidade de sua defesa:

Não me julgo, exponho-me. Tenho esse direito ... Longo foi o tempo em que fui sendo julgada sem direito de defesa. E apenas pela palavra do outro. Por isso, tenho por legítimo valer-me dela para melhor dilucidá-la (...) Se você, que pacientemente acompanha o que relato, leu o texto do Dr. Santiago, deverá estar percebendo que, efetivamente, tenho procurado ser fiel ao que realmente aconteceu ... Mais do que as filigranas do estilo me interessa a restauração da verdade (Proença Filho, 1998, p. 16 e 47).

Ao procurar restaurar a verdade, acontece a subversão do texto de *Dom Casmurro*. Aproveitando-se das brechas e da característica sugestiva que a obra possui, Capitu vai tecendo seu depoimento. Se, na primeira obra, o retrato dela é construído pelo narrador-personagem, no texto de Proença Filho o inverso se dá, ou seja, enxerga-se a figura de Bento através dos óculos fornecidos por sua esposa. A personagem chega a explorar a ambigüidade do relacionamento de Bentinho com Escobar desde que eram seminaristas, o que insinua a possibilidade de inclinação homossexual do filho de dona Glória. Também declara sem pudores o desempenho sexual insatisfatório do marido.

No entanto, a Capitu de Proença Filho está bem próxima das características da personagem machadiana. Ao comentar as feições que ela assume no romance *Capitu: memórias póstumas*, Weinhardt (2003) ressalta a proximidade entre as duas:

A Capitu de Domício sai inteira, ou melhor, é a Capitu de Machado, ou quase. Os recursos a que recorre são resultado da leitura atenta e perspicaz das potencialidades do texto machadiano e da produção crítica. A discreta restrição presente no “quase” acima deriva de uma dose algo excessiva de discurso feminista de dicção de final do século XX que soa deslocada. Produz efeito anacrônico neste espírito ficcional, se tal denominação é possível, fiel, nos demais aspectos, ao tempo e ao modo da criação da personagem original (p. 320).

Dessa forma, o diferencial da Capitu retratada por Proença Filho ocorre em

função da bagagem histórica da qual ela se reveste e com a qual conta em seu discurso, um respaldo histórico ausente na personagem de Machado de Assis, que só contou com a experiência contida no seu tempo.

A intertextualidade criada por Proença Filho com o texto machadiano mantém a fidelidade com a protagonista original, inclusive ao fazer ressoar a velha questão: “Capitu traiu Bentinho?”. Zibordi (2003) chama a atenção para esse ponto, concluindo que, enquanto perdurar a afirmação machista subjacente a essa insistência na traição ou não por parte da personagem, não há avanço ou passo crítico na confecção de uma nova versão.

Dessa maneira, o crítico (2003) questiona a legitimidade da posição advocatícia assumida pela recriação feita por Proença Filho, e acrescenta a interrogação: inverter ou alterar o ponto de vista da obra originária seria realmente reescrever a história? De acordo com a posição do crítico, “o que está em jogo em *Dom Casmurro* não é a explicação dos fatos, mas a estética resultante de um caso de lógica perfeita arquitetada e materializada pelo narrador” (p. 403). Sendo assim, *Capitu: memórias póstumas* seria “um romance metaficcional que responde ao que não havia sido perguntado e faz da resposta uma defesa jurídica utilmente preconceituosa” (p. 405).

Outro ponto ressaltado por Zibordi (2003) relaciona-se ao didatismo de que se reveste *Capitu: memórias póstumas*, ao tentar explicar a obra original. Essa posição autoritária funciona em restrição ao texto-base. Sem o conhecimento prévio de seu antecessor, o livro quase não poderia ser lido. Portanto, ele estaria numa relação de dependência parasitária com *Dom Casmurro*, servindo ao objetivo de proporcionar aut-defesa à *Capitu*, o que feriria o princípio de gratuidade da literatura, que diz respeito à idéia de que não é preciso haver uma utilidade prática para motivar a existência de uma manifestação artística, defendida por algumas vertentes críticas.

Enfim, a *Capitu* de Proença Filho é bastante parecida com sua antecessora, com uma roupagem de contemporaneidade em função de conhecimentos e atitudes modernas. No entanto, isso não a impediu de sofrer as mesmas desventuras que a protagonista de Machado de Assis. A consciência da personagem parece ter despertado somente depois de sua estadia no mundo dos vivos ter chegado ao fim, o que não altera significativamente o papel da mulher na obra, embora o objetivo do autor da recriação tenha sido o de fornecer a voz que o narrador não concedeu à personagem, ou seja, apresentar a versão feminina da história narrada em *Dom*

### *Casmurro.*

Diferentemente da intenção assinalada por Proença Filho, Sabino compôs *Amor de Capitu* em outros moldes. Dizendo primar pela objetividade, o escritor deu à obra o subtítulo de “leitura fiel do romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”. O que, pretensamente, minimizaria o caráter tendencioso da obra original, seria a alteração do foco narrativo, da primeira pessoa impressionista de Machado de Assis para o/a narrador/a objetivo/a em terceira pessoa, tarefa a que se dedicou Sabino.

No entanto, a transposição da narrativa não concorre para a imparcialidade; antes, torna a obra ainda mais partidária, visto que não concede à personagem feminina o benefício da dúvida, advindo da visão implicitamente distorcida de Bentinho, narrador e principal envolvido nos acontecimentos. Franco, autor do artigo “Fernando Sabino: tradutor de Dom Casmurro” explica que a objetividade pregada pela recriação de Sabino é, na verdade, tendenciosa, pois elimina justamente o elemento de dúvida que paira sobre a veracidade dos fatos apontados pelo narrador-personagem de Machado de Assis. Segundo Franco,

o que Machado nega a Bentinho que Fernando Sabino concede a este mesmo personagem? O sonho de qualquer causídico: a vitória de seu cliente não pela imposição de sua opinião pessoal mas, sim, e antes de tudo, pela demonstração de uma verdade objetiva e irrefutável, diante da qual a dama cega não possa oferecer hesitações (2003, p. 369).

A neutralidade implícita numa narrativa em terceira pessoa seria mais condenatória do que a primeira quando se tem em vista a personagem Capitu. Afinal, o que subsiste nessa espécie de simulacro criado por Sabino é, ainda, o ponto de vista de Bentinho, pois não se cria outro observador, onisciente ou não, para a história. A ordem tanto dos acontecimentos quanto a interpretação destes não é alterada nem questionada. Dessa forma, “o narrador em terceira pessoa pode se tornar um enganador muito mais sutil que o de primeira pessoa, justamente por criar uma ilusória noção de distanciamento (...) a mudança do narrador, pura e simples, é de uma ingenuidade muito grande, se não for má fé” (Franco, 2003, p. 406).

A prerrogativa de Sabino ao escrever seu livro seria pensar até que ponto a dúvida sobre a lisura da versão apresentada em *Dom Casmurro* teria sido prevista

pelo autor, através da escolha do narrador. Entretanto, não há muitas discussões acerca de que a dúvida tenha sido premeditada por Machado até o máximo grau.

Colocando a questão de outra forma: seria possível que Sabino pudesse empreender uma leitura fiel de *Dom Casmurro* sem passar pela visão de Bentinho? Afinal, todos os fatos arrolados surgem do discurso do narrador-protagonista. Ou ainda: é possível existir aquela que se possa determinar de leitura fiel?

Ao tomarmos como ponto de partida a teoria de Derrida (2002), a realidade, inapreensível em termos de origem, possuiria apenas versões, das quais dispomos para representá-la. É justamente na dúvida que paira sobre a cabeça do narrador em *Dom Casmurro* que repousa a fina trama de suspeitas, insinuações e inverdades urdida por Machado de Assis. E esta dúvida é eliminada em Sabino, pela supressão desse. A narrativa em terceira pessoa não deixa margem para dúvidas.

Essa neutralidade inexistente, imposta por Sabino, foi chamada por Franco (2003) de uma tentativa desastrada de tradução, visto que a objetividade que o escritor tentou oferecer aos seus leitores em *Amor de Capitu* foi conseguida às custas do sacrifício do elemento de intangibilidade da obra de Machado de Assis.

A leitura de Weinhardt (2003) do romance de Sabino aponta para o fato de que, para o autor de *Amor de Capitu*, “a infidelidade de Capitu é óbvia” (p. 320). No capítulo “E bem, e o resto?”, o escritor do romance confirma sua crença no adultério da personagem. Ele levanta questões sobre a impropriedade da crítica que põe em questão a certeza do adultério. Uma das provas que levanta contra a personagem é a de que, se ela fosse inocente, era pouco provável que elogiasse tanto, para o filho, um marido que a repudiasse injustamente. No entanto, com base na obra de Machado de Assis, seria mais provável que ela elogiasse o marido, levando-se em conta a postura digna, altiva e resignada com que a personagem vive sua história.

Enfim, *Amor de Capitu* não acrescenta, propriamente, uma reescrita ao texto machadiano. Antes, torna-o mais autoritário, menos maleável. Segundo Franco (2003) “é a recriação mais rasa e menos criativa ... quer provar, e não prova, que o narrador em terceira pessoa pode elucidar o mistério que não existe. E é até estranho um esforço tamanho para quem a traição de Capitu é inegável. Seria melhor ter escrito um arrazoado com suas razões” (p. 408).

Outro texto que retoma a personagem de Machado é o conto “Capitu sou eu”, de Dalton Trevisan. Nele, há um diálogo áspero, paródico, em que o modelo originário é distorcido de maneira grotesca, e a identidade da personagem é



fragmentada em outras identidades ficcionais, adúlteras e/ou sedutoras. O que está em jogo é a condição feminina e o desgaste das relações amorosas e sociais numa sociedade em que a mulher é duplamente objetificada, outremizada — no geral, pela estrutura machista que a mantém e subjuga, no particular pela relação a dois.

O percurso aqui traçado em torno dos textos surgidos a partir de *Dom Casmurro* mostra que, por vezes, não somente a realidade passa pelo processo da ficção, mas ficcionaliza-se a própria história literária.

Esse processo não é novidade, embora venha aparecendo com mais frequência e de modo mais assumido em período recente, quando a noção de originalidade herdada do Romantismo deixou de ser exigência.

Nesse percurso de transpor para a ficção a história da literatura, o discurso literário volta-se sobre si mesmo, torna-se auto-reflexivo. Quando um crítico estuda um texto, ele o relaciona com outros, com o modo como outras práticas tentaram fazer sentido, de que forma procuraram representar o mundo. Quando um escritor se volta para a ficcionalização da própria tradição ao compor uma obra, quer para confirmá-la, quer para questioná-la, ele tenta fazer avançar, mudar, renovar a literatura.

Nesta ação de interdiscursividade, de espelhamento na tradição e diálogo com o passado, em que a literatura é apenas um discurso entre outros, Machado de Assis tem sido um dos autores mais buscados, mais debatidos e questionados, ocupando lugar de destaque.

Esse jogo intertextual só se realiza porque a linguagem — meio através do qual a literatura se faz — apresenta essa possibilidade. Ela se refere ao modo como apreendemos e organizamos a realidade. Sendo simbólica, a linguagem se constitui num jogo de diferenças e representações, e não de relações inequívocas entre signos e seus referenciais no mundo “real”. É através da linguagem que construímos a realidade. Esta última é, portanto, inapreensível em termos de origem, não tem um ponto de partida absoluto, senão a visão de cada sujeito sobre ela. Por isso são possíveis diferentes versões sobre um fato, uma história ou mesmo sobre uma personagem.

Um exemplo dessa atitude intertextual e dialógica assumida pelo autor de *Capitu*: memórias póstumas se dá no momento em que a personagem-título expõe o caráter puramente discursivo das acusações de Bento sobre sua pessoa: “somos todos na linguagem. Ao assenhorar-se de minha fala ele me atribuiu tal laconismo e

contenção, pintou-me de tal forma que me converteu num mito, num enigma, numa figura sedutora. E mais: tinha por trás dele a arte daquele senhor” (Proença Filho, p. 201).

Essas palavras da Capitu de Proença Filho são uma espécie de resposta ao silenciamento a que foi submetida a personagem de Machado de Assis. Dessa forma, ela questiona a validade da condenação sumária a que foi submetida e expõe o processo da criação de estereótipos referentes à mulher na literatura, pois ambos se baseiam no poder da linguagem, isto é, do discurso, para produzir significados.

#### 4.9 O discurso crítico e as apropriações em torno de *Dom Casmurro*

Apresentamos algumas das apropriações da obra de Machado de Assis e de sua personagem Capitu através de uma breve análise das seguintes obras:

- o romance *Enquanto isso em Dom Casmurro*, o qual traz Capitu para o século XX — um caso de citação em que se busca o contraste, a acentuação do distanciamento;
- *Capitu: memórias póstumas*, uma paródia irreverente que constrói seu sentido na operação de síntese bitextual, investindo o *outro* (inferiorizado, sem poder discursivo na obra originária) de autoridade e de um valor de troca em relação às normas literárias;
- *Amor de Capitu*, construção textual que opera pela semelhança e pela repetição, sem que se realize a reapropriação.

Esses trabalhos retomam elementos e formas de composições anteriores para recodificá-los, o que é um modo de assimilar o peso do passado.

Todas essas obras dependem, para se efetivar como leitura, de que o leitor transite do texto primeiro para o atual. Os autores dessas recriações estão, dessa forma, reafirmando o tributo, pagando o preço do prestígio do texto base, ainda que sob o risco de serem esmagados pela tradição. Conforme explica Weinhardt (2003), o lugar de obras como essas na história literária pode ser o de atestar a permanência de Machado de Assis.

No entanto, a assimilação não se faz necessariamente pela semelhança, mas também pela diferença. Talvez tenha sido essa uma das chaves de leitura com a qual o autor dotou *Dom Casmurro*, pois o romance pede que não se perca de vista que, o tempo todo, é ele — amante, namorado, marido, viúvo — quem olha para

Capitu, e não o contrário.

Na verdade, para o narrador-personagem, ao final de seu relato, não restam dúvidas sobre a esposa e sobre o ocorrido: “a minha primeira amiga e o meu melhor amigo ... quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve!” (Machado de Assis, 2005, p. 148).

Contudo, essa conclusão “indiscutível” do protagonista afigura-se justamente como o ponto de dúvida do romance. A crítica colocou em xeque sua certeza, exatamente como parece ter sido o objetivo do autor. A interpretação cada vez mais ampla das obras literárias alcançou o desmascaramento do narrador. A composição de *Dom Casmurro* tratou-se e trata-se de tornar nós, leitores, e não só de literatura, de livros e de textos escritos, menos ingênuos, diante de quem profere um discurso. Convida-nos para o exercício da criticidade sob vários aspectos. Alerta-nos quanto à posição supostamente autorizada para comandar o relato, e quanto às implicações decorrentes de certos posicionamentos.

Sendo assim, desconfiar do/a narrador/a implica desconfiar da história. Entretanto, *Dom Casmurro* não se trata, simplesmente, de um livro sobre traição. É um profundo mergulho numa sofisticada vida repressiva, exemplificando do começo ao fim como ela pôde prejudicar o filho de dona Glória em suas relações, especialmente afetivas, e de como esse fardo foi particularmente decisivo para seu desencontro total, esboçado ao longo da obra. A obra trata de um conflito que transcende a barreira factual para alcançar o contraste psicológico numa história contada pelo protagonista retrospectivo, um doentio frustrado, lembrando de sua acanhada juventude, julgando desde lá sua decidida e atrevida vizinha. Essa odisséia psicológica é construída e sustentada principalmente em relação à dúvida que se transformou em certeza — a traição de Capitu.

Porém, esse potencial de resistência inscrito no texto machadiano tem sido, muitas vezes, abafado pelas leituras que insistem na questão do adultério. Sob a ótica da ideologia dominante não seria vantajosa uma leitura que desvendasse seu funcionamento, na medida em que compreendesse como o texto de Machado elenca as diversas formas de opressão, de outremização praticadas em seu meio.

Ao eleger o adultério como ponto central da discussão em torno da obra, ficariam encobertas, por exemplo, questões como a distância social existente entre Bentinho e Capitu, ainda que fossem vizinhos. Lançando mão desse aspecto, o autor tratou do paradoxo entre proximidade e distanciamento existente na

convivência entre as classes sociais. Longe de ser pacífica, essa interação é marcada por preconceitos, distanciamentos, desconfianças e barreiras, que acabam impedindo o rapaz, ao longo de sua vida, de se desvencilhar da idéia de mulher interesseira e fatal construída acerca de sua vizinha. Capitu sempre foi vista como o *outro*, aquele que representa perigo, pois carrega um potencial de revide à dominação e conseqüente tomada do poder.

Levando em consideração que o ato de suscitar discussões sobre um ângulo ou outro de visão a respeito de determinado texto repousa, em grande parte, nas mãos dos chamados formadores de opinião — os compositores da fortuna crítica — notamos que o aspecto do embate social no romance não tem sido abordado com tanta insistência quanto a questão amorosa.

Conseqüentemente, compreende-se que a questão da interpretação de uma obra literária não diz respeito somente ao que um texto significa, mas *ao que a crítica o faz significar*. Ela pode ressaltar os posicionamentos autoritários do texto ou salientar aspectos transformadores, fazendo prevalecer um dos dois lados em suas análises. Sob esse aspecto, a ideologia dominante tem, também, a crítica literária como um de seus instrumentos para impor sua “verdade” no campo dos saberes cristalizados, confirmando seus valores, pressupostos, preconceitos e interpretações sobre o significado de fidelidade, justiça, razão e outros, inculcando seus conceitos como sendo universais, inquestionáveis e absolutos.

Portanto, concentrar-se unicamente na dúvida sobre o suposto adultério reduz o poder de alcance de *Dom Casmurro*. A incerteza pendente da narrativa se reverteu na pergunta persistente se Capitu traiu ou não, o que desmantela o romance. Afinal, como explica a escritora e professora de literatura Noemi Jaffe, “não se pode nem se deve, sob pena de grande estrago, decifrar os mistérios machadianos” (2006, p. E5).

Do ponto de vista de sua estrutura interna, questionar somente este ângulo é destruir o texto, justamente porque ele se sustenta na dúvida. Poderíamos dizer que é um texto certamente duvidoso. Conforme esclarece Zibordi, “desfazer a dúvida, extrair o ponto de vista, é acabar com o mote e com a mira. E, portanto, esclarecer se o narrador tinha ou não razão é simplesmente desmontar o romance, não de uma maneira produtiva criativamente, mas inútil do ponto de vista crítico-criativo” (2003, p. 401).

#### 4.10 Capitu: a audácia de reescrever a própria história

Os textos que circulam em torno da obra machadiana acabam por reforçá-la e, de certo modo, perpetuá-la. Os discursos que a envolvem enraízam sua importância na cultura, ainda que procurem subvertê-lo.

Para verificarmos a posição discursiva ocupada pela versão que Ana Maria Machado impinge à trajetória de Capitu, é preciso relacioná-la com as outras duas personagens femininas de destaque: Bia e Ana Lúcia, no intuito de entender seu funcionamento conjunto, do modo como indicado por Said (1995), ou seja, numa leitura em contraponto.

Tal análise pretende englobar aspectos mais extensivos, especialmente no que se refere à evolução do papel social da mulher nos períodos abrangidos pelas obras. Não só as personagens carecem desse olhar mais amplo, em contraponto, como também a própria totalidade das obras, tendo em vista seus respectivos contextos históricos. Tal horizonte abrange desde a Capitu de Machado, no século XIX, à mulher contemporânea, representada por Bia e por Ana Lúcia, passando pelos conflitos — ainda atuais, em sua maior parte — vividos pela última, em plena luta por uma igualdade real de direitos.

A própria Ana Maria Machado reconhece o papel da intertextualidade e da bagagem cultural que um povo acumula, e se declara como participante de uma literatura construída em conjunto — ao longo do tempo. Para a autora, os livros continuam uns aos outros. Daí sentir-se à vontade em apropriar-se do texto de Machado para escrever sua continuação. Segundo ela,

os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente. Não fui eu quem disse isso, foi Virginia Woolf. Limite-me a lembrar e concordar ... a experiência coletiva está sempre por trás da voz individual. Mais que isso, porém: a leitura aproxima livros diversos. O que o autor leu está embebido nele e passa para sua escrita. Acontece o mesmo com aquilo que cada leitor já leu antes e vai fazer *dialogar* com o que está lendo agora. ... Livros que continuam uns aos outros (1999a, p. 185 — itálico acrescentado).

Ana Maria Machado contraria o senso comum e até mesmo uma parte da crítica, que julga os livros como se não coexistissem e não fossem interdependentes, mas objetos isolados na história literária. Segundo ela, os livros seguem a partir do ponto de onde pararam seus antecessores, pois todos têm

participação, de uma forma ou de outra, na construção da cultura de uma sociedade. E o livro que o leitor tem em mãos no presente certamente vai estabelecer um diálogo com o anterior, com o passado. Essa conversa não é necessariamente explícita, mas pode estar nas influências recebidas pelo autor, pois as leituras feitas por ele também afetam o que diz, e a forma como o faz.

Se levarmos em conta o pensamento de Ana Maria Machado, chegaremos à conclusão de que não existe um ponto final definitivo numa obra, visto que ela é apenas um intervalo na história literária. Tampouco há um início que não tenha sido influenciado por outras leituras. “O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer; de modo que nada há novo debaixo do sol”, disse Salomão, o autor de *Eclesiastes* (1:9), antes mesmo da era cristã.

Sendo assim, é possível e mesmo desejável a liberdade de que a autora usufrui para prosseguir o que outro iniciou, e o ato de apropriação se torna natural, para que se construa uma tradição literária, pois esta também traz consigo seus questionamentos e subversões, que são sua outra face.

E é apresentada exatamente a outra face de Capitu na versão de Ana Maria Machado. O caderno de receitas da personagem chega às mãos de Bia, que acompanha a trajetória da mesma. Esse servia como uma espécie de diário de Capitolina. Em *A audácia dessa mulher*, ela existe como uma mulher real, que inicialmente vive presa pelos laços da conveniência, como tantas de suas companheiras. Esse fato reforça o caráter abrangente da vivência da personagem, que reflete a experiência das mulheres de sua época, visto que todas viviam sob as mesmas imposições e valores.

Daí a surpresa de Bia em reconhecer a autora do diário como a própria personagem de Machado de Assis, um ser real que vivera, efetivamente, no século XIX. Esta relação se constrói como uma figura da indignação de que seriam tomadas as mulheres do século XX ao se depararem com a condição dos papéis de gênero que vigoravam no século XIX. Essa posição do passado seria descabida para mulheres que conquistaram tanto, uma vivência que causaria indignação para estas, tendo em vista o funcionamento dos papéis de gênero na sociedade atual.

A autora também deixa clara a estreita relação entre história e literatura, entre representação e realidade empírica. Ali estava Bia, o resultado das décadas de luta e superação vividas pela mulher, espantada diante do poder da história de Capitu e de sua estreita ligação com a história real das mulheres: “mesmo se não tivesse

existido, se fosse apenas um personagem de ficção, se todo aquele diário fosse apenas o produto da imaginação e da palavra de um autor que o tivesse inventado, para Bia a menina tinha força de verdade” (Machado, 1999a, p. 146).

A ficção, enraizada no real, apresenta um simulacro dos conflitos existentes. Ao dizer que Bia ficara ligada à narrativa do caderno como se fosse um romance, e tudo fosse uma grande história inventada e emocionante, ela acrescenta que, por outro lado, a mentalidade da personagem “sempre soubera que era tudo real — o registro escrito por uma mulher carioca do século XIX ... Algo que, no fundo, ... tinha valor documental e histórico” (Machado, 1999a, p. 186).

Para mostrar o quanto a “realidade” é construída similarmente à ficção, e como a ficção, por sua vez, retrata os acontecimentos, Capitu é retratada como tendo vivido em carne e osso na história de Ana Maria Machado. Sua existência se confunde com a da personagem Bia, construída como um “exemplar” das mulheres emancipadas na vida real. Faz-se um jogo entre personagem de existência real e mulheres reais retratadas pela ficção.

Essas duas formas de existência se entrecruzam. A estreiteza entre representação e realidade é trazida à tona, deixando à mostra que não só a ficção é uma representação, como o próprio real é ficcional, visto que funciona como uma representação, pois os discursos ganham força como se fossem verdades. A realidade empírica é, portanto, inapreensível. Existentes são os lugares de onde se proferem os discursos.

A personagem Beatriz conhece a história das mulheres e o contexto no qual estava imersa a época de Capitulina. Além de outras imposições e restrições, o acesso ao conhecimento era limitado — Capitu podia aprender renda com a prima Justina, mas não o latim, pois era coisa “de homem”.

Entretanto, com a ausência de sua mãe, ela tornara-se a administradora dos negócios da casa. Porém, isso se deveu à necessidade e não ao reconhecimento de suas capacidades. Somente na “ausência” do pai, que não sabia lidar com o dinheiro, a moça pode assumir tal posição. Ainda assim, nota-se que o papel da personagem — que confunde-se com o papel real das mulheres — excedia o que era relativo às prendas domésticas, pois a mãe de Capitu, antes de morrer, era a responsável por impedir que a família passasse por necessidades, ao assumir o controle das transações comerciais.

Como demonstra o percurso feminino na realidade extra-literária, as mulheres

atuavam em muitos setores. Seu trabalho não se restringia aos cuidados domésticos. Auxiliavam seus maridos no comércio, geriam os negócios da casa, costuravam para fora, trabalhavam em fábricas e fazendas. Porém, como comenta Lemaire, houve e ainda persiste em muitos setores uma atitude de desprezo para com o talento delas, que “foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres ‘normais’” (1994, p. 58).

Do ápice do século XX, a indignação de Bia se reveste de uma certa condescendência com aquela que considerava “menina”, pois compreendia o abismo existente entre as duas, devido à alteração de contextos causada pelo grande avanço da causa feminista e pelo próprio caminhar dos tempos, da história que se foi construindo. A partir dessa nova mentalidade é construída a obra de Ana Maria Machado. Nela, o/a leitor/a chega aos “fatos ... desde outro ponto de vista, narrados no caderno de receitas da Lina” (Machado, 1999a, p. 196).

Essa segunda metade do nome de Capitolina, assumido por ela quando parte para a Suíça, além de se relacionar com a nova identidade construída pela personagem no exterior, demonstra também a distância real entre o tempo de construção das duas personagens: a Capitu de Machado de Assis, e Lina, a Capitu de Ana Maria Machado. Enquanto Capitu seria, como o início do nome, o ponto de partida da história, isto é, apenas o que estava visível no primeiro relato — no caso, em *Dom Casmurro* —, Lina seria identificada com a história posterior, com o advento da segunda narrativa, *A audácia dessa mulher*.

Nessa versão subterrânea criada pela autora, surge o que estava encoberto pelo uso do apelido “Capitu”, ou seja, a nova mulher, escondida dentro da casca de alguém subjugado/a pela época repressora em que viveu. No entanto, sua personalidade é a mesma, contida desde sempre no mesmo ser, mas eclodindo com expressão acentuada somente a partir da continuação empreendida pela autora.

Dessa forma, a reescrita da personagem Capitu a reconstrói a partir do desnudamento de sua identidade. O ponto de partida são as brechas deixadas no discurso machadiano. Como se a verdadeira Capitu estivesse implícita na obra de Machado, e se tornasse explícita na de Ana Maria Machado. Explícitas sua coragem e determinação, sua inconformidade com as regras estabelecidas pelos padrões sociais de uma época obscura para o sexo feminino.

O ponto crucial da obra, no intento de recriar a história de *Dom Casmurro* por



meio da reinvenção da protagonista, é a mudança de perspectiva, de posse da palavra — esta passa das mãos de Bento Santiago para sua mulher, Capitolina. É posta em xeque a lisura deste “homem que, no fim da vida, chamando a si mesmo de Dom Casmurro, brilhantemente a condenara aos olhos dos leitores pela pena de Machado de Assis ... Não podia ser verdade. Mas era” (Machado, 1999a, p. 197)

No mundo ficcional de Ana Maria Machado, Capitu viveu no século XIX, em “carne e osso”. Nessa nova versão, que consome a primeira, a mulher que está encoberta em *Dom Casmurro* é desnudada pela escritora contemporânea, que escreve a partir de um outro tempo e de um outro lugar. Portanto, sabe que muita coisa mudou desde que as artimanhas do “bruxo do Cosme Velho” intrigaram os/as leitores/as. Sua visão da mulher é diferente da época em que o autor viveu. E é com este olhar que a autora questiona os padrões relacionados ao gênero que transpiram da obra do escritor oitocentista, desde as atitudes de Bento até ao modo de o autor se dirigir à provável leitora.

Em determinados momentos de *Dom Casmurro* assomam conceitos sobre a mulher que denotam o caráter estereotipado da visão da época. É o que notamos no seguinte trecho: “a leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (Machado de Assis, 2005, p. 180).

Nesse trecho transparece a imagem corrente acerca do feminino, pois é mostrado como “natural” o fato de a mulher agir com frivolidade, pensando somente em valsas, divertimentos, e futilidades; bem como estaria em conformidade com a “natureza” feminina o ato de recuar diante de algum perigo. O discurso patriarcal imputa à natureza feminina a sua ideologia, transformando características impostas pelo poder da palavra em características inerentes à mulher. O mesmo acontece no trecho em que o narrador se exime de qualquer culpa pelo rumo que tomou sua vida, ao desembocar na solidão na qual se encontra. A culpa seria do sexo feminino, que carrega a maldição de Eva, a tentadora, ou, mais especificamente, de Capitu: “tudo isso é obscuro, dona leitora, mas a *culpa* é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um *pobre seminarista*” (Machado de Assis, 2005, p. 104 — itálico acrescentado).

Diferentemente, Ana Maria Machado tem convicção de que o discurso do narrador em *Dom Casmurro* é somente um discurso entre outros. Ela escreve para

“as leitoras de hoje [que] não usam o livro para se distrair entre festas e bailes, nem são tão delicadinhas a ponto de se assustar com abismos ou vertigens latentes — *se é que algum dia o foram*” (1999a, p. 186 — itálico acrescentado). Eis o desafio ao conceito de delicadeza e fragilidade ditas femininas.

Apesar de o contexto oitocentista indicar a maioria de leitores/as como sendo feminina, fica clara na construção do texto de Machado de Assis não só a direção da palavra a uma mulher, mas a explicitação do preconceito sobre o sexo de quem lê literatura: mulher desocupada que supre sua necessidade de fantasia através de romances. Em decorrência, mostra-se também o preconceito quanto à possibilidade de um leitor masculino. Esse se dedicaria a matérias mais racionais, que estariam “acima” das leituras de mulheres. O que não deixa — num olhar atual sobre o texto — de ser um estereótipo do homem como alguém inculto, ou rude demais para a dedicação às letras.

Como forma de se contrapor tanto às afirmações preconceituosas advindas da ideologia patriarcal que permeia *Dom Casmurro*, quanto aos resquícios dessa mesma que ainda vigoram no presente, Ana Maria Machado apresenta o revide às prerrogativas da classe dominante. No que se refere à atitude dos sexos frente à leitura, ela comenta: “garantem os especialistas que alguns leitores homens (aliás, cada vez em menor proporção estatística frente ao número de mulheres que lêem literatura), sim, é que com frequência fecham os livros às pressas, quando se trata de poesia, romance ou conto — se é que se aventuram a abri-los” (Machado, 1999a, p. 186 e 187).

A autora não restringe sua subversão somente à imagem da mulher construída no século XIX e ainda persistente muitas vezes na sociedade atual. Ela também busca eliminar estereótipos através da reconstrução da identidade de Capitu. Afinal, uma das características e atribuições da teoria literária contemporânea é a de que o autor não é senhor de todas as interpretações que possam decorrer de sua obra ou de suas personagens. A partir do momento que os cria, eles saem de suas mãos para serem acompanhados por outras leituras, e o sentido da obra é construído em conjunto com estas leituras.

O próprio Machado de Assis, à frente de sua época, tinha consciência disso, como demonstrou através de *Dom Casmurro*, dando como que um aval para a apropriação e reescrita empreendidas por Ana Maria Machado:

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e *evocar todas as coisas que não achei nele* ... É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; *assim podes também preencher as minhas* (Machado de Assis, 2005, p. 98. Itálico acrescentado).

Ana Maria Machado aceita o desafio e aproveita-se para preencher as lacunas e trazer à mostra o que está de fora do livro do autor do século XIX, reconstruindo a obra para dar voz ao que havia sido silenciado. Operando nas entrelinhas, ela não somente pratica uma releitura de *Dom Casmurro* a partir de seu ponto de vista, mas uma subversão da obra, assumindo que seu discurso também não é a verdade absoluta, senão uma das variáveis nas formas de representação literária da realidade. Dessa maneira, ela dá visibilidade ao sujeito outremizado, isto é, colocado na diferença, na alteridade, e à sua versão diferenciada da história. Em *a audácia dessa mulher*, esse *outro*, que esteve impedido de falar, é Capitu, representante do sexo feminino silenciado.

Com isso, não desmerece o clássico de Machado de Assis. Do contrário, coloca-o novamente como matéria de discussões, ainda que para trazer seu outro lado à tona. Essa subversão dos paradigmas da obra canônica é uma apropriação para outros fins, por meio de um discurso outro, que procura se desvencilhar do autoritarismo e da idéia de que possa existir uma versão definitiva. Há um questionamento da ideologia dominante, com o objetivo de levar o/a leitor/a à conscientização do funcionamento dos mecanismos e instituições nela contidas e por ela representados.

A finalidade da autora não consiste em substituir um texto por outro, mas operar com a visão do sujeito que foi outremizado, excluído e impossibilitado de proferir o próprio discurso. O que acontece não é somente uma readequação de hierarquias de valores no interior do texto clássico, mas também uma reconstrução do texto canônico por meio de práticas de leitura alternativas, às quais se refere Ashcroft (1991).

Esta prática de leitura alternativa diz respeito, no texto de Ana Maria Machado, à forma como é escrito o romance, ou seja, com uma mentalidade que já superou a dualidade das construções de gênero e se abre para novas possibilidades, o que se dá através da personagem Bia.

A autora parece se coadunar com a teoria de Derrida (2002), no sentido de

afirmar a não existência de um centro a partir do qual os significados sejam estáveis, englobando a realidade pura, sem nenhum tipo de distorção. Ela reconhece que todo lugar a partir de onde se fala é demarcado social e ideologicamente. Portanto, se dedica a reescrever esse texto canônico de um determinado ponto de vista, um lugar específico, delimitado por ela e exposto para o/a leitor/a — como uma mulher do finalzinho do século XX, com toda a bagagem cultural e feminista que lhe é peculiar.

E isso ela o faz através de insinuações, como se vê no trecho que se refere ao diário de Capitu e, implicitamente, à narração de Bento:

“— Pois talvez os comentários [o que está implícito] sejam melhores...

— Engraçado você dizer isso... Minha mãe também acha. ... Ela mesma me disse, uma vez, que era quase um livro” (Machado, 1999a, p. 138). Porém, o/a narrador/a de *A audácia dessa mulher* também expressa sua crítica de forma explícita, ao referir-se aos/às leitores/as a quem se dirige, ou seja, aqueles que não se satisfazem com a versão de Bento para o destino de Capitu, que discordam de que a personalidade dela se coadune com a situação de abandono e desterro sugeridos pelo desfecho que lhe é dado na obra oitocentista.

O/a narrador/a também se dirige àqueles/as que não questionam a “versão oficial”. Porém, não para convencê-los/as, e sim para explicar que o texto a seguir — no caso, a carta mais esclarecedora de Capitu acerca dos fatos narrados em *Dom Casmurro* — destina-se a um tipo específico de interlocutor/a. Não se endereça àqueles/as aos quais nada disso interessa ou lhes parece levemente vertiginoso, que fogem ao debate e às diversas possibilidades,

não por meio de abismos, mas por horror a delicadezas ou outros labores sutis, de linguagem ou observação ... Preferem os chamados “fatos duros” jornalísticos ou científicos, os manuais de instruções para vencer na vida, os intelectualismos abstratos e eruditos embalados em jargões que excluem os mortais comuns. Ou então, em matéria de narrativa, tão necessária à consciência da espécie humana, contentam-se com o que lhes fornecem os efeitos especiais nos filmes de ação em que o trabalho dos técnicos pesa mais que a interpretação dos atores ou a palavra do autor. A esses leitores, não peço que fiquem nem prometo mudar de rumo. Aceito que nossas escolhas são diversas e não tenho qualquer pretensão de me esforçar para retê-los. Talvez seja melhor mesmo despedirmo-nos por aqui, se é que já não se foram há muito tempo.

Aos outros, agradeço pela companhia e faço um convite. Venham comigo ler a carta de Lina ... onde se cruzam ficção e realidade, no contínuo fluxo de livros que se esparramam por nossa vida e a fecundam (Machado, 1999a, p. 187).

O/a narrador/a faz questão, aqui, de demarcar sua posição ideológica, deixando claro quais os/as leitores/as que, provavelmente, se identificarão com sua escrita. Faz questão de não falsear ou fingir um distanciamento impossível, renegando a idéia ilusória de neutralidade. Também insiste em sublinhar a realidade do contato do/a autor/a com o/a leitor/a, bem ao estilo machadiano. Porém, não oculta que os/as dois/duas têm consciência de que a linguagem é um jogo, e de que as personagens das histórias são peças dele, tendo seu sentido oscilando entre as mãos de ambos.

Embora delimite seu público, isso não significa que não os quer como interlocutores, visto que lança um convite aos demais leitores para um exercício de curiosidade, de possibilidades, de ampliação de horizontes. Utiliza-se, portanto, de persuasão, como o autor de *Dom Casmurro*.

Ao mesmo tempo, afirma que suas idéias e seu texto estão sendo constantemente semeados por outras leituras, outras hipóteses. Seu interesse é justamente na diversidade e na idéia de que existem tantas realidades quantos os sujeitos que as enunciam. Por isso, seu lugar é assumido com clareza.

O contraponto é veiculado por Virgílio. Ele acredita que, no texto de Machado de Assis, fica evidentemente claro que Capitu foi amante do melhor amigo do narrador. Tradicionalista e de comportamento orientado por uma aparência de modernidade, porém fundado no patriarcalismo, Virgílio, na contramão do pensamento de Bia, tem uma tendência a aceitar estereótipos e repetir idéias feitas. Eis o comentário dela:

o que o Machado conta é como o Bentinho achava isso... É só uma versão, e de uma parte interessada. Não há um único elemento de certeza, só desconfianças... Daí que até hoje as pessoas discutem essa questão — às vezes demais, para o meu gosto. Traiu? Não traiu? Não tem a menor importância. O importante é ver como o Bentinho desconfia que ela traiu e depois passa a ter certeza. E é ele quem conta a história, assumidamente em primeira pessoa, e vai passando magistralmente suas impressões para o leitor, como se fossem fatos. Mas a gente só tem a versão dele. Ninguém garante que é verdade. E você acreditou (Machado, 1999a, p. 24).

Por meio dessa intervenção de Bia, Ana Maria Machado não somente põe em xeque a certeza de uma parcela de leitores e críticos — a traição de Capitu — como também justifica sua operação de reescrita do texto machadiano, tendo como argumento a falta de confiabilidade do narrador.

Tanto o foco narrativo tendencioso compromete a versão de Bentinho quanto a existência de lacunas planejadas pelo autor. Essas brechas deixam margem a uma continuidade, a possíveis contestações como que autorizadas por ele, embora *Dom Casmurro* por vezes demonstre a intenção de persuadir o/a leitor/a de que o texto do doutor Bento Santiago é o único necessário a uma plena compreensão da história narrada.

O poder de narrar de que se reveste o narrador-personagem — homem, branco, ocidental, abastado — abre um espaço para a leitura inversa, ou seja, onde está a possibilidade de Capitu, mulher e pobre, proferir seu discurso? Como seu silenciamento reflete a cultura de uma sociedade patriarcal e preconceituosa?

Guimarães (2004, p. 215) explica que, embora recorra a uma nostalgia melancólica que apela à empatia do/a leitor/a, o narrador Bento Santiago, ao mesmo tempo em que procura convencer-nos da sua versão do ocorrido, vai deixando pelo caminho falsas pistas que possibilitam explicações divergentes das suas. Uma delas encontra-se no modo como Bento se inscreve na história. Ele lida, na verdade, com uma *representação* de si mesmo, e para a construção desta, escolhe o que lhe convém: “há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, *à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução* de mim mesmo” (Machado de Assis, 2005, p. 112 — itálico acrescentado).

Num primeiro momento, o narrador se quer imparcial, porém, logo depois, reconhece que está *reconstruindo* a si mesmo, ou seja, criando uma *imagem*, da forma como lhe convém. Este é um exemplo das brechas do texto de Machado de Assis. Talvez uma forma de dizer às avessas que não se deve acreditar em tudo que se lê.

Exemplo da importância de uma leitura acurada é o fato de que o próprio Bento Santiago, como pretendo guardador e comunicador da “verdade” sobre sua história, revela-se um mau leitor. Veja-se a comparação tendenciosa que faz de Capitu — a qual considera culpada, irrevogavelmente — com Desdêmona, personagem da peça *Otelo*, de Shakespeare. O narrador passa por alto o fato de que Desdêmona é inocente, o que pode apontar para a correlata inocência de sua esposa.

Ampliadas nas diferentes formas de releituras do texto, as já referidas brechas em *Dom Casmurro* centralizam-se expressivamente na figura do/a leitor/a.

Ele/a tem também um lugar delimitado de onde enxerga a obra, preenchendo-a com a própria identidade. Esta, por sua vez, foi formada por diversos discursos. A posição prevista para este/a leitor/a se mostra extremamente ambígua porque, como vimos, os sujeitos que lêem, como Bia e Virgílio, têm posturas ideológicas bastante diversificadas.

Daí ser fundamental o papel desse/a interlocutor/a da obra, explicitamente convocado/a a participar do processo literário — tanto por Machado de Assis quanto por Ana Maria Machado — completando lacunas, tirando conclusões e julgando o que lhe é narrado. Nesse processo há o risco da interpretação, dependente dos sujeitos que participam da leitura.

Uma das diferenças entre as obras reside em que, na obra machadiana, o narrador, de ideologia patriarcal e elitista, membro de uma sociedade de igual parecer, aproveita-se do fato de que sua identidade reflete a ideologia dominante. Ele “não quer fazer com que o leitor evolua no seu modo de pensar ou de encarar os problemas, mas sim fornecer-lhe matéria para que ele se convença a si próprio, a partir dos seus próprios conceitos e preconceitos” (Guimarães, 2004, p. 215). É o que se dá com Virgílio e, no entender de Ana Maria Machado, com parte da crítica, presa ao pensamento da elite androcêntrica.

Por outro lado, na empreitada de dar novos contornos à *Dom Casmurro*, apropriando-se do texto canônico para problematizar-lhe a fábula, as personagens e sua estrutura, criando um novo texto que apresenta uma resposta, um revide à ideologia contida no primeiro, a autora põe de lado a leitura reducionista feita por muitos críticos, presos à idéia da possível traição, em prol de uma releitura que se instalou nos espaços vazios do clássico para contestá-lo. Trata-se da estratégia da reescrita, utilizada na literatura para subverter um texto específico e desnudar de que modo funciona a ideologia nele expressa.

Algumas autoras, a exemplo de Ana Maria Machado, tecem obras que trazem à tona figuras femininas libertárias, conforme esclarece Zolin (2005). O processo da reescrita difere dos outros gêneros por ser construído a partir de narrativas do passado, nas quais suas protagonistas oprimidas pelo sistema patriarcal tomavam rumos bem diferentes.

A possibilidade da reescrita, concretizada pela autora de *A audácia dessa mulher*, é instaurada no sentido de operar uma releitura do texto para a posterior reconstrução do mesmo. A reescrita é empregada a fim de dar poder discursivo a

uma mulher que narra a própria história, como no caso de Bia e Capitu. Dessa forma, a mulher seria autora de sua própria história, sem que esse papel seja traçado pela tradição masculina.

Na narrativa de Capitu veiculada por seu diário, nota-se que o ciúme de Bentinho era sufocante. Ela se aborrece com a desconfiança do marido e sabe que, no fundo, o desejo deste é sobremodo opressor, pois ele ficaria satisfeito se ela jamais aparecesse à janela ou em público. Ressente-se da desconfiança daquele a quem entregara seu amor e seus votos de fidelidade.

Além disso, a nova versão demonstra que ela, sim, teria motivos para suspeitar da fidelidade do namorado, primeiramente, com os assomos de seus dezessete anos em resposta a meias e anáguas que se mostram, bem como a vizinhas que o acham lindo; depois do marido, a achar que Sanha lhe demonstrava mais que afeto de amigos, sempre ausente em reuniões das quais ela não mais participava para não dar-lhe motivos para rugas.

Nessa espécie de contra-leitura praticada por Ana Maria Machado, o/a leitor/a é instigado/a pela autora a questionar os paradigmas da ideologia dominante, presentes no texto canônico. Dentre outras coisas, ele/a é incitado/a a notar a inexistência de trechos que revelem algum motivo que Bento tenha dado para que Capitu sentisse ciúmes, e não o contrário. Insinuações de que a mulher olhara para alguém, rira alto demais, deixara o xale escorregar ou levava os ombros nus a um baile para seduzir a outros homens voltavam-se sempre, na obra *Dom Casmurro*, contra a esposa do doutor Santiago.

Sendo assim, o centro da construção, da história contada em *Dom Casmurro*, é o homem, pois tudo se relaciona a ele, todo o relato está subordinado à sua visão. A mulher é um apêndice, ocupa a periferia tanto dos fatos quanto no próprio ato de narrar. As ações são reveladas sob o ponto de vista de um interessado na condenação de Capitu, deixando a interpretação das intenções para o espectador. A representação da realidade é construída como sendo devidamente mostrada por uma espécie de câmera, um narrador que, embora fale em primeira pessoa, se quer objetivo. Contudo, a neutralidade é completamente questionável nesse discurso, o que abre espaços para as interrogações presentes em *A audácia dessa mulher*, como vemos no trecho: “e ele? Por que a câmera nunca [lhe] mostra passeando o binóculo pela platéia de um teatro ... lançando uma piada maliciosa para uma caixeira que o atende ou ainda demorando seus lábios sobre uns dedos mais tempo



que o necessário, ao beijar a mão de uma mulher?” (Machado, 1999a, p. 90).

Dessa maneira, a escritora expõe o outro lado: a existência dos salões que Bento certamente freqüentava, nos quais as mulheres se insinuavam, homens iam de sala em sala e de mulher em mulher, um segredinho com cada uma, toques, olhares ardentes em meio ao ambiente reprimido. E Capitu também poderia tirar suas conclusões, captar cada flerte.

Posteriormente, quando Bia lê a carta de Capitu destinada a Sancha, anexada ao diário e enviada quarenta anos após Capitolina ter partido para a Suíça, comprova-se que a suspeita dessa provinha de fatos realmente acontecidos. Ela presenciara, na véspera da morte de Escobar, a comprometedor troca de olhares entre o marido e a melhor amiga. Essa revelação inverte a situação básica do romance de Machado de Assis, pois a esposa de Bento passa de adúltera à mulher traída pelo ardiloso Dr. Bento Santiago; também desencadeia uma série de outras situações que funcionam como respostas às lacunas deixadas na obra primeira em relação ao comportamento da protagonista.

Essa estratégia mostra a crítica resultante de uma contra-leitura subversiva, uma resistência no campo da linguagem, do discurso, do simbólico. No mesmo campo do autor da obra do século XIX — o da representação — se dá a resistência à outremização da mulher e o revide, a resposta à ideologia dominante, patriarcal e paternalista. Portanto, a autora produz um contra-discurso que, ao subverter o texto canônico, o reinterpreta, resultando numa reescrita, que é a redescoberta, releitura e reinvenção do texto base, de maneira a resistir à dominação imposta.

Visto encontrar-se no terreno da linguagem, essa subversão apresentada pela autora também pode ser questionada. Parece não ser sua intenção estabelecer uma versão definitiva, dogmática, mas sim apresentar uma versão possível, antes encoberta, para a história. Uma possibilidade tão verossímil quanto aquela defendida por *Dom Casmurro*, possibilidade esta que revela a natureza discursiva do que é narrado. Ana Maria Machado lembra, com sua versão, que o campo no qual se encontra é representacional, e seu ponto de vista pode ser desconstruído tanto quanto o anterior — patriarcal —, pois é baseado no simbólico. Não se trata de saber “quem traiu quem”, visto que, sendo tais construções ambientadas no campo da linguagem, exorbitam a realidade.

No campo dos estudos pós-colonialistas, a reescrita é bastante recorrente como maneira de se construir uma visão crítica com relação à determinada obra e à

ideologia que subjaz a ela. Na literatura brasileira de autoria feminina, a estratégia da reescrita tem sido empregada com a finalidade de reinvenção, que destaca o modo de construção e representação do universo da mulher (Zolin, 2005).

É dessa forma que se desenvolve a estrutura do romance *A audácia dessa mulher*, que descentraliza o sujeito masculino e salienta uma outra possibilidade de visão. A intenção é anular a tentativa de outremização do sujeito feminino imposta pelo texto canônico, seja quando este encobre o discurso de Capitu, seja quando põe em relevo determinado sujeito — Bento, homem rico e portador do discurso condenatório, formado e embuído do discurso do Direito e do poder de julgar — e sua ideologia sexista apoiada numa espécie de divisão em castas.

Do jogo intertextual proposto pela escritora surge uma polifonia — a existência de várias vozes ideológicas discordantes, dissonantes e delimitadas. A orquestração e o funcionamento, o arranjo das vozes, ficam ao encargo da escritora, que as expõe e rege. Não se promove o abafamento de outros posicionamentos contrários, como praticado pelo narrador em *Dom Casmurro*. Tal narrador relata a história buscando constantemente dar credibilidade somente à própria voz, enquanto que no romance de Ana Maria Machado se promove a existência simultânea de diversas posições discursivas.

Contrariamente à via de mão única da tradição, apoiada no autoritarismo, a escritora apresenta a variedade como possibilidade. Seu texto possui diversas posições ideológicas, na existência de suas personagens, no modo de vida escolhido por elas e no próprio ato de não ignorar tais posicionamentos, mas veiculá-los e discuti-los, incitando a polemização, o debate, o diálogo entre eles.

Exemplo de tal independência das personagens é o fato de que Bia surpreende a autora ao se envolver com Virgílio. A escritora comenta sobre a criação de personagens autônomos, e declara que eles agem por conta própria, seguem por onde querem. Nessa criação de vidas alheias, ela mesma confessa não impor suas ordens.

Talvez as personagens mais interessantes, autênticas e representativas não sejam as criadas para defender o ponto de vista do/a autor/a, mas aquelas arquitetadas com personalidade própria, com capacidade de escolher seu destino. Saídas das mãos de seus respectivos/as autores/as, ficam nas mãos não apenas da interpretação do público como possuem uma personalidade e independência de movimentos, o que faz com que seus criadores não tenham mais controle total sobre

elas, sem o risco de distorcer-lhes a referida personalidade.

Há na Capitu de Ana Maria Machado e em Bia uma superação da representação de papéis tradicionais. Tais papéis, baseados no gênero, não têm o poder de ditar o comportamento dessas mulheres. Assim são elas: imagens da mulher que ultrapassam os estereótipos e o *script* básico das representações mais recorrentes do feminino.

As construções de gênero a que nos referimos no parágrafo anterior não são resultado somente da diferença sexual. O gênero, conforme Lauretis (1994) é produto e processo da sua representação. Uma criança, quando nasce, é um gênero neutro, só se torna menino ou menina quando lhe dão o significado como sendo. Ou seja, a representação, nas suas diversas formas — demarca os limites das relações de gênero.

A representação é uma construção discursiva, ou seja, se apóia no poder da linguagem de construir significados. Significar, conforme Bernardes e Guareschi (2004, p. 214), é fazer prevalecer os sentidos de um grupo social sobre os outros. A ideologia dominante no que diz respeito ao gênero, isto é, a patriarcal, utilizou-se de instituições como a família, a escola, a religião, a sexualidade, a ciência, a classe social e outras para produzir as práticas de significação envolvidas na formação de identidades femininas. Através dessas instituições e da apropriação que faz delas, o sujeito se torna o que é, se define, se conhece.

Essas práticas de significação privilegiaram constantemente, ao longo da história, as idéias de inferioridade e fragilidade da mulher, inculcando a idéia de que, devido à sua “natural” inclinação para o cuidado dos outros e para o amor, ela deveria estar circunscrita ao lar. Esforçar-se por cultivar uma “beleza física e moral” deveriam ser seus objetivos.

Ambas as Capitus esforçaram-se, enquanto mulheres casadas, por corresponder a essa imagem considerada positiva. O discurso religioso e, em especial, a vontade de cumprir com as expectativas do marido, a levaram a procurar manter uma virtude. A mulher virtuosa teria sua imagem associada ao bem — à Virgem Maria — e corresponderia à cuidadora, à mulher-anjo que se sacrifica em prol dos outros, ou à indefesa, incapaz, que confia naquele que a salvará. No entanto, o funcionamento dessa ideologia na vida das mulheres fazia com que elas fossem, na maior parte das vezes, o *objeto* da ação de outro, não obtendo controle sobre a própria vida.

Ao transformar Capitu numa viajante, após a separação, anotando em seu diário as descobertas que fazia num país estrangeiro e os passos que deu ao assumir o comando da própria vida, Ana Maria Machado contraria tanto a idéia da mulher confinada ao espaço doméstico, privado, quanto a coloca num papel que seria inadmissível para uma mulher da sociedade oitocentista — a de conquistadora, desbravadora, imagem que só era admitida quando associada ao homem, mas que teve suas representantes reais.

O comportamento assumido por Capitu é reflexo de um movimento de resistência à hegemonia dominante e de produção de novos sentidos, que se faz quando a personagem não se deixa inscrever em determinadas posições de sujeito, mas assume e produz novos lugares de atuação, novas práticas de significação. Os objetivos de Ana Maria Machado ao produzir uma reescrita do texto de Machado de Assis podem resumir-se a três principais:

1. a *desestabilização ininterrupta desses marcadores identitários* utilizados pelo poder, através da exposição das fraturas e contradições do próprio discurso no qual se apóiam e da desestabilização da identidade de seu representante que se quer uno e estável — Bento Santiago;
2. a *produção contínua da diferença*, concretizada no modo de vida e na nova identidade híbrida de Capitu;
3. a *criação de um espaço alternativo*, representado principalmente através da construção e atuação da personagem Bia. Um espaço no qual as relações de gênero baseadas na oposição binária homem/mulher sejam descentralizadas e já estejam superadas.

No que se refere à questão do ciúme, tão amplamente presente em ambos os romances, é, também, retomada e discutida no romance de Ana Maria Machado. Ela desnuda o fato de que, no século XIX, o homem se situa como o centro de referência, outorgando-se o direito de sentir ciúme por considerar a mulher como objeto seu, enquanto que esta não possuía abertura para questionar a fidelidade do marido. No entanto, a resposta de Capitu a tal situação não busca silenciar ou oprimir o marido, tampouco é dada ao estilo tradicional, como também não é patriarcal a reescrita promovida pela autora.

Embora o senso comum espere que a mulher aposte tudo em seu casamento aparentemente estável, cogitando que a mesma “ia acumular dentro dela todo aquele ciúme e depois fazer uma grande cena, chorar, se descabelar, gritar ...

protestar e não se sujeitar a ver um marido mulherengo agindo debaixo de seu próprio teto, em público, na frente de todo mundo” (Machado, 1999a, p. 144), há que se considerar, como a autora, o contexto da mulher oitocentista, que não possuía “seu próprio teto”. Woolf (1985) já chamara a atenção para a necessidade desta de ter meios para ter “um teto todo seu”, prover a própria subsistência, ter meios de se manter para poder fazer valer suas idéias e vontades, o que anularia a necessidade de ter que se submeter a qualquer tipo de comportamento que lhe fosse imposto.

Como reagir então à afronta de ver o marido se insinuar para a melhor amiga? Como lidar com o assédio do ciúme? Capitu é quem toma as rédeas da situação. Ela abandona Bentinho, porém, não se mantém às custas de uma possível pensão do marido, o que seria provável, tendo em vista que ela levava o filho consigo. A personagem vai em busca de seus próprios meios de sobrevivência, de “um teto todo seu”. Sua resistência à dominação e seu revide se fazem na medida em que ela reconstrói sua vida, e não procura culpá-lo, como ele a ela.

Capitu não tenta se matar, não reage com histeria ao ciúme que, no primeiro momento, a enche de dor, o que contraria o senso comum, certo de que ela ia “ameaçar se matar, acabar com ele, desesperada” (Machado, 1999, p. 144). O modo de Capitu lidar com o ciúme envolve reconstrução de identidade.

Quanto à personagem Bia, livre dos conflitos relacionados aos papéis de gênero, não dá importância significativa ao ciúme de Virgílio, que ocorre bem ao estilo de Bento. Ela não aposta numa relação duradoura com alguém tão preso a estereótipos e idéias feitas. Beatriz é uma mulher que já possui o próprio teto, os próprios meios de se manter e seus interesses. Conseqüentemente, está segura de que não depende de uma relação a dois para alcançar a realização.

Em questões de ciúme, Ana Lúcia coloca-se, a princípio, na defensiva, no papel de vítima, contra o qual Badinter (2005) chama a atenção. Mas sua identidade vai sendo moldada pelo contato com Bia e por sua escolha por adotar um novo estilo de vida, no qual possa viver independentemente do noivo.

Dessa forma, Ana Maria Machado dá lugar a várias vozes em seu romance. Ela se posiciona como uma voz autoral que interfere no texto, assume uma posição ideológica como sujeito do feminismo, insere sua atitude crítica e uma personagem de igual maneira questionadora: Bia. Já Capitu se constitui como símbolo da contestação, do revide, da resistência à dominação, não somente através da refacção da história pela versão da personagem, mas pela forma como esta reage,

ou seja, através da reconstrução da própria identidade, vindo então a ocupar um lugar entre aquelas que assumiram o controle da própria história e o poder de narrar. Ana Lúcia assume um novo papel como sujeito, e embora por vezes se encontre enredada em papéis de gênero, ao final do processo de reorganização de sua vida e identidade, encontra satisfação em assumir os riscos da própria independência no que se refere aos padrões instituídos.

Dessa forma, embora as personagens femininas engendradas por Ana Maria Machado nesse curioso romance contemporâneo apresentem atitudes diversas durante a narrativa, respeitando o contexto no qual se inserem, elas, por fim, tomam nas mãos a responsabilidade por si mesmas, não se submetem a conceitos sobre o que é ser homem ou mulher, isto é, não pautam suas relações em questões de gênero, em papéis pré-concebidos, e não se esquivam do enfrentamento de seus problemas.

#### 4.11 A produção contínua da diferença

Um dos intentos — acima enumerados — de Ana Maria Machado ao produzir a desestabilização dos valores patriarcais de *Dom Casmurro* e a reconstrução de *Capitu* através de sua reescrita é a produção contínua da diferença, exemplificada no modo de a personagem recriar sua identidade, reorganizar sua vida fora dos padrões da classe dominante.

Um dos comentários da autora a esse respeito tem como tema uma espécie de veto ao hibridismo, às variações no interior do mesmo, que paira nas construções teóricas do passado e até da atualidade. A autora refere-se à questão do foco narrativo não admitir misturas na construção de um texto:

... a história continua mesmo é com uma roupagem mais atual, uma convenção tão rígida quanto as de épocas anteriores — agora, trata-se da regra não-escrita que exige coerência ... não gosta de misturas. Considera que um livro que começou com um narrador impessoal não pode de repente trazer essas intromissões em primeira pessoa. Ainda mais quando não fica claro se quem está falando é o autor (ou a autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens. Dá um certo mal-estar que não pega bem. Como, aliás, essa própria expressão, *pegar bem*. Fica uma espécie de interferência de uma linguagem cotidiana vulgar, quase de chavão, para a qual os puristas torcem o nariz. Embora jamais admitam que estão se portando como puristas. Ou mesmo que tenham um nariz a meter onde não são chamados (Machado, 1999a, p. 19 e 20).

Esta posição trazida à tona pela autora demonstra a unilateralidade como uma espécie de silenciamento da multiplicidade, levando leitores/as e autores/as a restrições que, em sua opinião, não têm razão de ser. A opção de Ana Maria Machado é pelo hibridismo, exatamente a mistura tão mal vista. Daí ela optar pelo dialogismo das diversas vozes ideológicas em seu romance, pela convivência da linguagem informal ao lado de expressões e referências eruditas do século XIX, pelo/a narrador/a impessoal juntamente com as intromissões explícitas por parte da autora.

Tais recursos funcionam como forma de discutir autoritarismo e resistência, univocidade e pluralidade de vozes, independência de pensamento e ideologia dominante por meio de modelos narrativos. A autora questiona a idéia de neutralidade e objetividade e não deixa de assumir seu lugar ideológico. Diz e desdiz, sem preconceito quanto a refazer o que foi dito. Rompe com o sistema de pensamento oitocentista e concomitantemente homenageia um de seus representantes mais ilustres. E o faz sem concordar com a ideologia patriarcal ultrapassada pela história, a qual não desconhece, mas questiona.

Mas o tom de revide no qual se dá a reescrita da personagem Capitu demonstra que, ao mesmo tempo em que determinados grupos sociais visam impor permanentemente práticas de significação particulares, como é o caso da ideologia dominante presente em *Dom Casmurro*, os movimentos de contestação também serão permanentes, como Foucault (1999) alerta, ao afirmar que, onde há poder, há resistências.

A reescrita de Capitu é uma forma de resistência à dominação imposta à mulher, uma espécie de recuperação de sua voz. Essa prática contra-argumentativa busca trazer à tona as formas como os implícitos que subjazem ao texto canônico contradizem os pressupostos nos quais ele pretende se apoiar, quais sejam, de democracia, igualdade, justiça e outros.

Ao desautorizar os paradigmas anteriores, tradicionais, Ana Maria Machado re-faz, reinventa, por meio de outras bases, a história, isto é, a fábula do livro, e, por meio desta reinvenção, levanta a hipótese de que a história oficial tenha suprimido de seus relatos os movimentos de resistência empreendidos pelas mulheres. Essa atitude faz um paralelo com o ocultamento da versão da mulher em *Dom Casmurro*; com o apagamento, quase total, da existência de uma resistência feminina na história oficial das mulheres.

Essa desconstrução dos paradigmas patriarcais e reconstrução da narrativa em termos outros acontece sem negar a influência do texto machadiano e de sua ideologia, justamente porque não se pode apagar as marcas do escrito e seus efeitos. A nova escrita é feita *por cima* do texto originário, como num palimpsesto, transformando o já existente. Nesse processo de reescrita, o sujeito é a própria mulher, a exemplo de Bia e Capitu, autoras da própria narrativa, e de Ana Lúcia, que retomou o poder de escrever o próprio destino.

A tomada de voz por parte da mulher revela a disputa pelo poder de narrar. Ela quer retomar para si o direito de representar-se como lhe convier, visto que reside no discurso a possibilidade de produzir idéias sobre o que significa ser homem ou mulher. Afinal, “está tudo no papel” (Machado, 1999a, p. 198), numa referência ao poder da linguagem para criar realidades e torná-las ainda mais representativas quando compiladas num texto canônico, por exemplo.

A Capitu de Machado de Assis sentira essa ânsia pelo que lhe fora negado, ao desejar aprender o latim, desde o dia em que o padre lhe dissera que latim não é língua de meninas. É uma demonstração de que o domínio da língua, e do discurso, estava de posse do homem. Essa vontade de transgredir, incitada cada vez que alguém determina que algo não é permitido para o sexo feminino, assemelha-se ao fascínio pela leitura dos clássicos, vetada às mulheres. Em geral, elas eram analfabetas. Virgínia Woolf (1985) mencionara esses textos muitas vezes, ansiando por estudar grego.

Imbuída do poder de narrar, Capitu vai tecendo seus comentários e explicando atitudes, na carta que escreve à Sancha e no próprio diário. Um dos esclarecimentos refere-se à reação que teve logo após o episódio do beijo, em *Dom Casmurro*. Ao desatar a rir e falar perante sua mãe, que quase os surpreendera, ela ressalta o fato de ter que responder por ambos, visto que faltaram palavras a Bentinho. O que seria mais um indício da arte de enganar da moça, na visão do doutor Santiago, revela-se como flexibilidade diante de um revés inesperado, capacidade de adaptação e habilidade com as palavras. O próprio Bento diz: “éramos *dois e contrários*, ela encobrendo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio” (Machado de Assis, 2005, p. 34 — itálico acrescentado).

Esse comentário torna-se interessante pelo jogo de palavras. Além de revelar a visão binária do mundo — que é a da classe dominante representada pelo narrador — na qual o mesmo é dividido em dois pólos opostos, demonstra como a



identidade da Capitu de Machado de Assis é mostrada ao leitor. Isso se dá, basicamente, através de três instrumentos, ou seja, do que *não é dito* pelo narrador *sobre ela*, do silenciamento de sua versão da história, e pela *palavra* do narrador, que mostra somente sua visão dos fatos. Contudo, é dito que Capitu sabia manejar bem as palavras, o que abre uma lacuna. É através da apropriação dessas brechas, no texto canônico, que Ana Maria Machado constrói a identidade de sua Capitu, trazendo à tona todo o potencial de resistência latente na primeira.

Em *A audácia dessa mulher*, Capitu menciona como sempre tomara a dianteira da situação, diante da indecisão e insegurança do filho de Dona Glória. Não são ardis de uma “Eva” enganadora, como em *Dom Casmurro*, mas a atitude de uma mulher que age como sujeito, que sabe o que quer e usa de inteligência e das armas ao seu alcance para consegui-lo. É ela quem age de forma racional e calculada, com estratégia, enquanto ele fantasia e promete, respondendo de forma emocional aos conflitos. A clareza de espírito da moça parece não corresponder às idéias tradicionais e estereotipadas de mulher sonhadora. Por seu turno, o rapaz não apresenta resolução e destemor, características que seriam pertencentes ao homem, de acordo com a ideologia patriarcal.

Mesmo depois de casado, as ações de Bento são movidas com base no ciúme que sente da mulher, ou seja, nos sentimentos e impressões. A personagem feminina é quem planeja e executa, quem consegue os objetivos propostos. Ela também foi a responsável por livrar o amado do seminário indesejado e do destino como padre, o que também é mostrado no livro originário. Eis algumas das palavras de Capitu que mostram um ângulo de visão diferenciado, presentes no livro de Ana Maria Machado:

Eu é que padeço de dor de cabeça, de tanto refletir sobre como haveremos de fazer para que ela [a mãe de Bentinho] não nos afaste. Ele faz juras de casamento, promete-me uma casa no arrabalde para uma vida sossegada e bela, com flores, móveis e alfaias, uma sege e um oratório de jacarandá. Mas segue todos os ditames maternos, ou apenas ameaça com rompantes de emoção que seriam inúteis. É sempre incapaz de agir com reflexão e método. Quando lhe exponho minhas idéias, acha-as atrevidas. Custa-me convencê-lo que é necessário agir com inteligência — coisa que, às vezes, lhe *parece dissimulação* (1999a, p. 93. Itálico acrescentado).

Além de explicar que seu comportamento parece dissimulado ao companheiro simplesmente porque ele, talvez, o considere estranho a uma mulher, Capitu

também inverte as acusações de que se aproximara dele por interesse financeiro. Sobre parentes como prima Justina, que insinuavam isso, ela esclarece: “pensa que sou igual a ela, que vive de favores, como tantos outros parasitas naquela casa” (Machado, 1999a, p. 94).

Ainda assim, Capitu parece ter maior mobilidade e autonomia antes de casada, como na narrativa de Machado de Assis. Até o momento em que decide viver separada de Bento — é ela quem toma a decisão da separação, na versão de Ana Maria Machado — tenta conciliar sua maneira de ser e as imposições do marido. Mas acaba cedendo. Só consegue realizar um pouco do que quer através de caminhos sinuosos, convencimentos e muita diplomacia. Sua resistência ainda é tímida.

Por outro lado, Bento mostra-se voluntarioso e desrespeita seu modo de ser, sua identidade latente e oprimida que só desperta quando ela decide viver por conta própria. Em determinado momento, Capitu desabafa com o diário, relatando os cuidados que os ciúmes dele causam a ela: “como Santiago não aprova, [que ela leve braços nus aos bailes] agora só os levo cobertos, ou meio vestidos de escumilha. Não me apraz provocar-lhe críticas. Já basta as que faz constantemente ao que chama de minhas afoutezas e nada mais são que *minha própria maneira de ser* (Machado, 1999a, p. 128. Itálico acrescentado).

Capitolina narra o ciúmes do marido, a opressão em que vive e o desrespeito dele pela personalidade dela, que a priva do sentimento de prazer de ir a um baile, um passeio, enfim, de aproveitar a vida:

às vezes, basta-lhe que eu pareça indiferente e seus ciúmes se manifestam. Chega a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, o enche de terror e desconfiança. Só saio em sua companhia, mas mesmo assim se enche de preocupações (Machado, 1999a, p. 151 e 152).

Dessas restrições, surge a famosa cena em que Capitu deixa de ir ao teatro, alegando mal estar, insistindo para que o marido fosse sozinho. Na versão de Bento Santiago, ela estaria, na verdade, se desvencilhando dele para esperar pela visita do amante Escobar. Sequer cogita outra possibilidade também plausível: a companhia do marido não lhe era mais agradável. Mais que isso, em *A audácia dessa mulher* há uma inversão da situação básica do romance oitocentista machadiano — Capitu é quem surpreende Bento e Sancha, numa noite de festa, a trocar segredos ao

canto da janela. Ela nota os suspiros, os olhares a se buscar durante toda a noite, e relata: “o gesto de Santiago a ponto de beijar a testa de Sancha quando os surpreendi, o modo como ele mirava seus braços, a despedida lânguida, num aperto de mão demorado e esquecido...” (Machado, 1999a, p. 153).

Diferentemente das suspeitas de Bento, não confirmadas por não haver um flagrante efetivo, no seu caso, Capitu afirma: “não foram intrigas, ninguém me contou. Eu mesma vi, de repente”. A personagem reflete: “não sei há quanto tempo isso já ocorre, sem que eu visse ou suspeitasse”. E lembra-se de Escobar, também traído: “quem sabe, se ambos morrêssemos, os outros dois consolariam a viuvez nos braços um do outro... No momento, só logro sentir. Raiva, desespero. Vontade de matar, de morrer” (Machado, 1999a, p. 153). Nesse ponto, Ana Maria Machado deixa aberta, novamente, a possibilidade de tudo ser uma questão de interpretação — ou seja, de linguagem —, afinal, a versão de Capitu também é construída discursivamente.

Nessa possibilidade, Capitu esboça uma reação normal — ira, revolta, vontade de fazer um escândalo, de acabar com a própria vida. A suspensão das anotações no diário parece sugerir o suicídio dela. Mas esse seria um final semelhante ao do romance do século XIX — abrupto, pouco elucidativo, nebuloso e, mais uma vez, confirmador da idéia de punição de uma mulher culpada, imagem recorrente na ideologia dominante.

Enquanto Virgílio se apegava a esse final, identificando-se com os arquivos de padrões que lhe são oferecidos por uma variedade de discursos, Bia reage contra. Para ela, *a história não terminara naquele ponto nem daquele jeito*. Não poderia ter acabado, pois isso seria contrário à lógica da construção de Capitu até ali — essa atitude não condizia com a moça do caderno, uma pessoa curiosa, cheia de iniciativa, corajosa, que enfrentava as situações. Ela não desistiria assim.

A solução desse impasse, nessa audaciosa reescrita, vem em forma de montagem de um quebra-cabeça: o nome cortado na primeira página do caderno não destruído acabara com a possibilidade de a protagonista ser identificada, mas salvaguardara as receitas para uso futuro. Uma marca de que ela estava seguindo em frente. Além disso, uma receita não conhecida no Brasil, com o nome de “batatas à moda daqui” indicava que, em algum lugar, ela tocava a vida. A carta, afinal, esclarece o enigma.

#### 4.12 Uma nova versão: a carta de Capitu

A subversão do primeiro texto (*Dom Casmurro*) é feita, como, explica Ashcroft (1991) em termos outros, diferenciados. O próprio tom com que é escrita o demonstra. A carta de Capitu à Sancha, diferentemente da escrita de Bento, não guarda rancores. Também não se apóia nos sentimentos — imprecisos — mas procura se guiar pelo raciocínio, dar conta das razões que lhe moveram. O contraste é evidente. Ao escrever à amiga quarenta anos depois de abandonar o marido, pouco antes de sua morte, revelando que sabia da traição, o tom e as palavras não guardam ressentimentos.

Capitu se despede da amiga e fala em saudades e doces memórias. Sua mente guardou lembranças de uma preciosa amizade, tanto que diz ter interrompido a correspondência com Sancha por não saber como revelar-lhe a verdade sem magoá-la. Porém, não leva consigo ao túmulo o segredo, expõe a verdade e pede que a amiga lhe perdoe, como diz já tê-lo feito em relação à ela.

A carta revela que Capitu vivera até os 68 anos de idade. Estivera por quase quarenta anos na Suíça, onde decretara a morte daquela moça “alegre e feliz que gostava de bailes no Rio de Janeiro e levava uma vida tão mais leve” (Machado, 1999a, p. 194) para deixar surgir de dentro de si uma mulher corajosa, que assumiu o comando da própria vida e começou a trabalhar como ajudante de cozinha, logo depois como camareira e então como governanta, passando à dona de pensão — comprada com o dinheiro que juntara, fruto de seu esforço. O trabalho lhe proporcionava seus rendimentos e garantia que ela não precisaria tocar no dinheiro que Santiago lhe mandava para sustentar a si e ao filho.

Ao dizer que sempre amara o marido, Capitu esclarece que, se seu comportamento fora mal interpretado, foi em função de uma opressão que a obrigara a atuar sempre de forma sinuosa, nas entrelinhas. Dirigindo-se a Sancha, sabe que esta entende as limitações em que vivera, isto é, os “momentos que bem conheces, em que nossa condição de mulher nos obriga a agir com discrição e cautela, por vezes até com dissimulação” (Machado, 1999a, p. 189).

Ao rememorar sua vida, a personagem recorda quando, logo depois de seu casamento, o esposo Bento lhe dissera que ela estava feliz como um pássaro que saíra da gaiola. Ou seja, ele se colocava numa posição de libertador, afinal, “livrara” Capitu de seus cuidados com o pai, de suas aflições. No entanto, com o tempo, ela

reflete e põe em palavras o que notara: “mal suspeitava eu que saíra apenas para dentro de um quarto cheio de espelhos, que me fazia supor estar entre as árvores e o céu aberto, mas se limitava a me prender, num vertiginoso jogo de ilusões que se repetiam ao infinito” (Machado, 1999a, p. 192).

Esse jogo de ilusões guarda uma referência ao jogo discursivo no qual ela estava presa. A ilusão de proteção guardava em si o controle total do homem. Capitu entende sua situação. Ela vivia dentro dos limites da representação de papéis, que tinha por objetivo repetir os estereótipos e perpetuar a dominação. Sua relação com Bento fora estabelecida por ele — e pela sociedade patriarcal — numa base de troca, na qual ele lhe dava proteção, e ela, por sua vez, lhe entregaria sua liberdade.

Capitu reconhecia agora que a segurança com que tanto sonhara ao lado do esposo era também sua prisão. A atitude paternalista dele a tornava dependente. Essa era a situação de inúmeras mulheres que, sem ter como se sustentar, tinham que se submeter às vontades do marido, que queria delas a mesma funcionalidade de um objeto. Embora o sexo feminino tenha alcançado várias conquistas, há relações que ainda são regidas pelo mesmo princípio.

A mulher internalizara em si a necessidade de desempenhar os papéis dela exigidos, como esposa e mãe, e representar a imagem referente à docilidade, submissão, ausência de questionamentos. Era cumprir o estereótipo da dona de casa ou correr o risco de ser identificada com outros estereótipos, ser vista como megera, histérica, ou mesmo como a mulher perigosa, fatal, objeto barato e descartável. Sem muitas opções, o enquadramento na ordem vigente se fazia necessário.

No contexto dessa sociedade opressora, pede que Sancha reze por ela, para que seja perdoada — talvez por ter transgredido, ter sido “uma mulher que ... um dia teve a audácia de crer que poderia se valer da reflexão e das idéias para convencer um rapaz a ir contra as ordens da mãe, os planos da família e desrespeitar uma promessa feita a Deus” (Machado, 1999a, p. 195 e 196).

Sem poder assumir inteiramente sua posição como sujeito, e não querendo se submeter a viver apenas no papel de objeto da atuação do marido, ela só dispunha dos meandros da insinuação, pois combatê-lo explicitamente seria entrar numa relação de poder desigual, o que seria imprudente, pois ela possivelmente seria ainda mais reprimida e silenciada.

Vemos esse embate melhor ilustrado numa espécie de metáfora da necessidade de ser flexível, maleável, em certas ocasiões, justamente para manter a resistência à dominação de maneira mais eficiente e produtiva. Nela, a autora talvez se refira à restrição da capacidade de atuação da mulher em determinados contextos. Mas também ressalta que esta mesma restrição pode se transformar em arma de sobrevivência e revide, se usada em benefício próprio de maneira inteligente. Estas reflexões são tecidas pelo/a narrador/a em outro momento da obra, de forma sutil, porém, são reveladoras, como se vê no trecho a seguir:

[A ventania] arrancava folhas, agitava galhos, curvava as árvores mais flexíveis. As mais rígidas resistiam, fortes. Mas se o vento aumentasse muito, virasse um daqueles vendavais tropicais que às vezes chegavam até ali, essa resistência podia se converter em fraqueza e a rigidez talvez trouxesse a morte. As árvores que não se curvavam seriam arrancadas, enquanto o bambu seria soprado até o chão mas depois se levantaria de novo, invencível. E outras folhas nasceriam (Machado, 1999a, p. 214).

Capitu se apegava à forma de resistência que seu contexto permitia. Ainda assim, agia de maneira ousada. Sabia o que era atuar de acordo com a circunstância que se lhe apresentasse. Sabia identificar o momento de agir com cautela e o de se opor. E o século XX lhe possibilita ter voz, e ela o faz. Sua resistência agora se faz invertendo o discurso que a condenara e trazendo à tona sua visão. A protagonista passa de adúltera à mulher traída. Dessa inversão surgem diante do/a leitor/a situações que funcionam como respostas às lacunas encontradas no texto primeiro, no que diz respeito ao comportamento da protagonista. Um desses momentos se concretiza quando ela explica o motivo de seu choro diante do corpo inerte de Escobar, por ocasião de sua morte. Longe de serem lágrimas de amante, as que derramara eram lágrimas de tristeza.

Tendo visto, no dia anterior, que era traída pelo marido e por Sancha, ela chegara a pedir aos céus a morte dos dois ou mesmo a dos ofendidos pela traição, pensando ironicamente que então o casal de amantes poderia se consolar um nos braços do outro. Sentiu-se então culpada, como se o incidente trágico, o afogamento do outro, tivesse sido por ela invocado. Tamanho o remorso que ela chega a ponto de querer também morrer — donde o narrador de *Dom Casmurro* tira suas conclusões precipitadas.

Capitu também esclarece ter visto o marido forçar o filho a tomar uma xícara

de café, que posteriormente ela descobrira ser veneno. Diante da acusação de traição, ela pedira a separação. Na subversão que a autora constrói, é importante ressaltar que o pedido partira dela, e não dele. E a indisposição para se defender se dera não só em função da inutilidade de tal defesa diante da convicção de Bento, mas principalmente pela falta de desejo, por parte dela, em fazê-lo. Não era mais preciso provar nada a ele; não valia à pena fazê-lo, já que se tratava de um homem que, para ela, tornara-se estranho. Tanto que passa a chamá-lo pelo sobrenome, talvez para diferenciar esse homem desconhecido do rapaz por quem se apaixonara.

Sendo assim, pode-se questionar: não seria Bento que se transformara, de um menino um tanto sonhador, num homem duro, insensível e rude, capaz de tratar a mulher com tamanha indiferença e até mesmo de tentar matar o próprio filho? Estaria a fruta do cínico doutor Santiago dentro da casca do menino Bentinho? Nesse ponto, a mudança sugerida pelo narrador de *Dom Casmurro*, pela qual Capitu teria passado — ou não, se o germen da “traidora” já estivesse escondido dentro da casca da menina — tem seu lado avesso exposto.

O doutor Santiago mesmo reconheceu, quando quis voltar para a casa onde nascera, por ocasião da morte de sua mãe, que toda a casa o desconheceu. As árvores nada sabiam dele, lhe demonstravam um ponto de interrogação, pasmavam do *intruso*. Ao buscar algum pensamento remanescente daquela época, não encontrou nenhum. Tudo lhe era *estranho* e *adverso*. Por isso deixou que demolissem a casa, fazendo dela uma outra reprodução que, no entanto, não soara como a primeira (Machado de Assis, 2005, p. 204).

As atitudes de Bento são, para Capitu, a comprovação de que ele era outro. Era ele o dissimulado. Dele partira o intento de encobrir de todos a separação, fingindo uma viagem a passeio para a Europa. Dele partiam as ocasionais visitas à Europa, simulando encontrar Capitu que lá ficara, sem nunca tê-la procurado. E mesmo assim chegava com notícias fictícias dela.

Enquanto ele assim procedia, Capitu recebia apoio de Eugênia, a professora que encontraram no navio de ida à Europa. O contato com ela significava para Capitu o papel que Bia tivera em relação à Ana Lúcia, ou seja, uma espécie de guia por novos caminhos.

A princípio, o desfecho que Capitu parece ter repete a mesma sina de adúltera que, após ser desmascarada, morre sozinha e abandonada como forma de

pagar por seus pecados. Porém, a aparência de cumprir esse estereótipo da mulher traidora, tão repetido na literatura do século XIX, se desfaz. Seguindo em direção oposta, Capitu ignora o rótulo de “fêmea infiel”. Ela reage ao sofrimento com a “audácia de se parir novamente” (Machado, 1999a, p. 199). E parte para a realização de um projeto pessoal, abrindo-se para novos horizontes e novas formas de encarar a vida. Por fim, constrói uma vida digna a partir de seus próprios métodos.

É de suma importância, nessa reescrita, a capacidade de Capitu, de reinventar, a partir do nada, uma nova vida e dar sentido a ela, de engendrar a própria história, independentemente das adversidades impostas a seu sexo pelo pensamento patriarcal, de “parir-se novamente” (Zolin, 2005).

Bia, a princípio, reagira com surpresa à situação, logo depois corrigiu o próprio pensamento. Afinal, todos devem ter o direito de ousar livrar-se de pressões e reagir com uma reconstrução de si mesmos, se julgarem necessário. Eis suas reflexões a respeito da reviravolta da personagem:

...mas que ela ia responder àquela situação com uma vida nova e ter a audácia de se parir de novo, isso era impensável ... Não há impensável, concluiu. Há só quem abdique do prazer de pensar, como se fugisse de um trabalho árduo. Coisa até compreensível, diante da oferta de idéias feitas despejadas sobre as cabeças pela força da indústria de comunicação de massas. Fácil fartura.

Mas ela ficou pensando. E quis pensar mais, muito mais. Para isso, precisava de tempo e silêncio (Machado, 1999a, p. 199).

Os limites estabelecidos pela sociedade foram transgredidos. Capitu construiu uma nova forma de pensar e de viver. E para que ela conseguisse renascer, segundo Zolin (2005), dois pilares fundamentais foram necessários: a *conquista da vida profissional* e o *desejo de mulher de redefinir os papéis sociais que representa*.

Quanto ao primeiro, a vida profissional que ela vai conquistando lhe viabiliza a independência definitiva, libertando-a de uma verdadeira escravidão branca, a que estava submetida a mulher de sua época. No que se refere ao segundo pilar, não se pode deixar de considerar que, embora a reescrita da trajetória de Capitu lhe preserve a ambientação no século XIX, ela se concretiza dentro de um outro contexto. Trata-se de um momento em que é visível na literatura, sobretudo na literatura de autoria feminina, a representação da nova situação da mulher na



sociedade, viabilizada pelo feminismo. É dentro dessa perspectiva que a reescrita da personagem é feita.

Outro ponto que é esclarecido quando Capitu toma a palavra, diz respeito às cartas que ela mandara para Bentinho. Convencida de que ele estaria doente para ter pensado o que pensou, e acreditando que um dia pudesse se curar, ela as escreve como uma tentativa de aproximar pai e filho. Seu desejo era de que o filho fosse feliz, sabendo que era querido. Por causa desse intento, mostrava-se submissa, afetuosa, até sinceramente saudosa. No entanto, suas tentativas não surtiram nenhum efeito.

Contudo, a visão positiva de Ezequiel a respeito do pai fora preservada, tanto que o rapaz, depois de completar seus estudos, quis vê-lo, ao que Capitu assentiu. Além do mais, com o tempo, a semelhança entre Ezequiel e Escobar desaparecera, dissipando assim as dúvidas sobre o parentesco com ele.

Capitu somente impusera uma condição para que o filho fosse ao Brasil visitar o pai. O rapaz teria que escrever a ele, contando que ela estava morta e enterrada, já que não desejava mais contato com Santiago; considerava-o morto e enterrado, como ele a ela. Não queria mais nenhum laço com a vida anterior.

Completamente imersa no mundo exterior para o qual abrira caminho, em meio a provas e recomeços, ela já não mais caberia no espaço restrito do mundo privado que imputavam à mulher como seu por natureza, o lar. A vida fora do cercado, os negócios, o contato com outras pessoas faziam agora parte de sua vida, de sua segunda vida. A necessidade de ocupar-se com um mundo exterior a seus tormentos fizera com que ela tivesse uma vida produtiva e lhe dera um senso de realização.

Dessa forma, Capitu rompe com o estereótipo da mulher que definha por amor e até mesmo morre por ele, em razão do insucesso deste ou de haver sido mal interpretada pelo ser amado. O lugar de vítima sem possibilidade de defesa, seja da acusação que sofreu, seja dos reveses da vida, fora por ela abandonado, e em seu lugar ela plantara o controle do próprio destino. Longe de ser representada como alguém cuja existência está inteiramente na dependência do outro, ela criou condições de sobreviver. E bem. Agora independente, não mais estaria à mercê das decisões de outro, dos sentimentos deste ou da imagem que possa ter dela. Seus rumos pertencem somente a ela mesma.

Sendo assim, Capitu tem o poder de representar, na obra de Ana Maria

Machado, uma versão que havia sido ocultada da história das mulheres. A versão do revide à dominação. Quando nos reportamos à essa história, verificamos o sofrimento e as injustiças a que muitas delas foram submetidas. Entretanto, poucas nos são apresentadas como oferecendo algum tipo de resistência possível à imposição do poder. Conseqüentemente, verificamos que a história, feita por indivíduos que se encontram na cadeia do poder, também se encarregou de ocultar a força feminina, seja quando em conjunto, seja dos sujeitos em particular.

Construída e representada sempre como vítima, a mulher veria a si mesma de igual forma, sendo levada a agir com base nesta imagem que recebeu e acabou por internalizar, perpetuando a ideologia dominante na posição de controle. Contrariamente, a identidade de Capitu, sua forma de se posicionar no mundo, nos remete a um “não” à vitimização feminina.

## 5 (IN)CONCLUSÃO E DESDOBRAMENTOS

A construção de Capitu como sujeito ativo se deu a partir de uma visão feminista que, tendo como bagagem cultural as conquistas do sexo feminino, atuou em contraste com o modo de vida reprimido imposto às mulheres do século XIX. Para que Ana Maria Machado fosse bem sucedida nesse seu intento, era preciso dismantellar a estrutura de pensamento ao qual Capitu se opõe, o patriarcalismo.

As possibilidades para tal desconstrução foram encontradas pela escritora justamente num dos textos canônicos que mais espelha a posição ideológica que pretende contrariar, no intuito de desautorizar os paradigmas anteriores, promovidos por ele, e subvertê-los. Seu objetivo é promover uma crítica da ideologia patriarcal a partir das próprias incoerências e contradições desta, ou seja, operar a resistência do modo como fala Ashcroft (2001), isto é, no interior do discurso, em alguns de seus próprios termos. Isso foi possível porque nenhum discurso é imune à dúvida e reflexão. No próprio ato de se expor, ele já abre brechas para a contestação.

No entanto, muitas dessas brechas parecem ter sido calculadamente planejadas por Machado de Assis. Ele parece construir seu texto justamente para que seja questionado, lido pelo lado avesso. O foco narrativo tendencioso, a pouca perícia de Bentinho como leitor de comportamentos e textos, a distância temporal do narrador-personagem em relação aos fatos narrados, a ausência de contestação de Capitu, ilustrando sua impossibilidade e inutilidade de defesa *naquele momento*, naquele contexto, o final abrupto e pouco consistente, parecem todos atestar essa necessidade de uma leitura em contraponto.

Ao indicar essa necessidade, abre-se uma lacuna no próprio discurso veiculado pelo livro. O sujeito desse discurso parece não ser uno, mas cindido, contraditório, híbrido. Há um outro atuando como que à revelia do narrador. A forma como Ana Maria Machado o identifica é expressa por ela da seguinte maneira:

de quem era a palavra masculina que acusava Capitu no romance? De quem a outra, que não conseguia evitar seu fascínio diante de uma mulher daquelas? Seria a ambigüidade de *Dom Casmurro* um sintoma da existência de uma dupla de homens a narrar em conjunto? (Machado, 1999a, p. 212).

Através desse questionamento, a escritora levanta a hipótese de que a voz autoral em *Dom Casmurro* discorde da voz do narrador, regida pela ideologia

patriarcal. Esse seria um dos motivos para que a composição da obra tenha deixado tantas incoerências, tantos indícios que levariam o leitor atento a duvidar da versão do narrador-personagem.

Esse proceder na composição de *Dom Casmurro* indica que Machado de Assis também usou de polifonia, o que demonstra sua abertura para a multiplicidade de idéias contraditórias.

Daí a homenagem de Ana Maria Machado ao modo sinuoso de o autor se expressar, modo este que parece compactuar da ideologia dominante, mas que torna sua crítica cada vez mais mordaz na própria medida em que reafirma o discurso dominante. Este ato afirmativo vai se tornando cada vez mais insustentável, e o descrédito vai se apoderando dessa forma de representação da realidade.

Ana Maria Machado não somente aponta esta dualidade em *Dom Casmurro* como a utiliza em sua reescrita. Ela demonstra concordar com o autor em sua forma de construir o texto. Por outro lado, discorda da ideologia embutida na posição autoritária do narrador. E isso se dá porque, conforme explica Ashcroft (1998), os textos literários têm um caráter duplo, ou seja, são constituídos tanto através *do que nos dizem* quanto pelo *seu processo de escrita*. Em outras palavras, não só a fábula faz parte de sua constituição, mas também os meios de construção do texto, ou seja, *o que se diz e como se diz* devem ser levados em conta.

Daí que a reescrita de Ana Maria Machado subverte o texto canônico no que ele diz; entretanto, aproveita-se das brechas que o processo de escrita deste legou. A subversão se volta contra a ideologia dominante espelhada por *Dom Casmurro*, imersa no patriarcalismo, bem como na aceitação da obra sem questionamentos. A escritora não se dispõe contra o fato de a obra ser considerada canônica. Se assim o fosse, ela não homenagearia Machado de Assis, nem chamaria a atenção para sua obra com a reconstrução da trajetória de Capitu. O que ela procura minar é a ideologia dominante de que ele se reveste, devido ao contexto que reflete, de opressão e objetificação da mulher.

Para Ana Maria Machado, o texto de Machado de Assis ainda tem poder de incitar o questionamento porque, dentre outras coisas, deixa lacunas para serem preenchidas por outras obras e também por autores futuros, num tempo que permitiria uma crítica mais contundente, menos dissimulada.

Esse é o tempo da escritora, que dá um novo tratamento ao assunto, chamando a atenção para uma idéia também compartilhada por Machado de Assis:

a necessidade de ler os clássicos de forma crítica, e não somente eles, mas todo o mundo que nos cerca, seja através de manifestações de teatro, textos publicitários, novelas, filmes, pinturas, imagens, formas, cores, sons, ritmos, nas conversas do dia-a-dia, nas práticas cotidianas.

Como vimos, a exposição de uma só visão em *Dom Casmurro* abre brechas para outras versões. Assim, poderia haver a versão de Escobar, de José Dias e de outros personagens da fábula, cada uma da posição sócio-cultural que ocupa. Ana Maria Machado dá sua resposta ao texto do ponto de vista feminista, quando faz com que Capitu tome a palavra e revide a ideologia patriarcal, e também de um ponto de vista que parece alcançar um terceiro lugar no que se refere à dicotomia entre os gêneros masculino e feminino, ao construir a personagem Bia com base num outro contexto, no qual esta dicotomia já foi superada.

Dessa forma, ela também dá sua resposta para a questão “Capitu traiu ou não?”. Porém, não é essa sua única maneira de abordar o texto canônico. Seu principal investimento está num outro modo de encarar as relações de gênero, livre de basear-se na dicotomia homem/mulher. Tanto que, a exemplo da questão da traição, uma das perguntas que algumas leituras podem privilegiar é se Bia se reconciliou com Fabrício. No entanto, isso não é respondido no romance, bem como não ocupa lugar proeminente. O importante não é repetir os clichês de “final feliz” ou quaisquer outros, não é “quem ficou com quem”, mas a *maneira de viver* da personagem, sua liberdade de atuação.

A reescrita de Ana Maria Machado promove uma retomada de voz por parte da mulher, um processo de apoderação do discurso, seja através de Capitu, com a reinvenção de si mesma e de sua história, seja através da autora, expressando seu ponto de vista multicultural, seja através de Bia, dona de seu destino, ou de Ana Lúcia, que sai de seu reduto para alcançar a independência. Como se nota, juntamente com esta possibilidade de fala as personagens conseguem também a retomada do controle de suas próprias vidas, são capazes de produzir a própria história, atuar como sujeitos, ou seja, como autoras de suas narrativas.

Ao dar voz à Capitu e elaborar por meio desta uma resposta à ideologia patriarcal dominante no contexto da personagem — século XIX — Ana Maria Machado lida com a resistência possível de uma mulher naquele ambiente inóspito à independência feminina, no qual os gêneros masculino e feminino tinham papéis limitadores, rígidos e pré-definidos. Elas tinham que “casar, parir, criar filhos, esperar

e os homens precisavam prover para que nada lhes faltasse” (Machado, 1999a, p. 218).

Esse recorte na narrativa, que trata da reestruturação dos caminhos de Capitu, ainda orbita em torno da dicotomia homem/mulher, na idéia de tomada de poder de reação através do discurso. Como tem por objetivo desnudar os pressupostos patriarcais, volta-se contra a versão masculina da história. Portanto, fica dentro dos limites das oposições binárias de que fala Derrida (2002), pois, para não ser outremizado, isto é, relegado à inferioridade, o indivíduo que se encontra na posição de subalterno precisa fazer prevalecer sua versão, reagindo dentro do próprio esquema de dominação. Ou seja, para o momento histórico ao qual a narrativa se volta, a necessidade feminina real de oferecer resistência a uma opressão tão arraigada na sociedade, isto é, o patriarcalismo, fazia crer que a existência dos indivíduos só poderia ocorrer em duas posições: a de sujeito (dominador) ou a de objeto da ação de alguém (dominado). Reverter os papéis seria a resistência natural possível.

Todavia, Capitu não assume o lugar de opressor em *A audácia dessa mulher*. Seu revide se faz no sentido de quebrar os padrões, os estereótipos e papéis sociais prescritos para a mulher. Isso se faz por meio da reconstrução da própria vida, operada pela personagem.

Capitu assumira a posição de sujeito, e uma nova identidade, baseada na independência adquirida com a conquista da vida profissional, nas escolhas que fizera, nos projetos que desejara levar adiante. E Bia, fascinada com a história da nova amiga, que conheceu à distância de um século, brinda à atitude peculiar de Capitu, reconhecendo a ousadia que a mulher precisara: “à petulância daquela menina, que teve o desplante de desafiar ordens maternas, planos familiares e a gula da Igreja por novos padres — até ganhar o namorado que seu coração escolhera. E depois de mulher feita, ainda teve a coragem de se arrancar a fórceps das próprias entranhas e nascer nova” (Machado, 1999a, p. 223).

Ao contrariar a ideologia patriarcal através da construção de sua Capitu, Ana Maria Machado demonstra que tem os olhos bastante atentos às novas formas que esta ideologia tem assumido na atualidade. Embora a mulher tenha avançado muito em suas conquistas, particularmente no século passado, ainda há formas de dominação e preconceitos que refletem a idéia de inferioridade da mulher, seja nos salários mais baixos que, em geral, são pagos a mulheres em cargos semelhantes

ao de homens, seja na jornada tripla de trabalho que muitas delas têm assumido para alcançar independência financeira, ocupando seus lugares como profissionais, mães e donas-de-casa.

A escritora de *A audácia dessa mulher* chama a atenção da sociedade para a existência de comportamentos como o do personagem Virgílio. Ele parece ser moderno, ter uma mentalidade livre de estereótipos, mas ao longo da narrativa acaba mostrando seus preconceitos patriarcais e suas idéias apoiadas numa atitude de objetificação da mulher. A autora alerta para que tais condutas não venham a tornar aceitáveis novas formas da dominação masculina, mais veladas, menos aparentes, mas igualmente opressoras.

De um lado, a reescrita subversiva de *Capitu* desperta a atenção para a necessidade que a literatura feita por mulheres teve de oferecer resistência a estereótipos femininos no campo da representação literária; de outro, a criação da personagem Ana Lúcia vem a confirmar que a necessidade de resistência à dominação do patriarcalismo ainda é uma experiência vivenciada por muitas mulheres, mesmo no contexto atual. A moça teve que enfrentar a própria família para priorizar seu crescimento profissional e conseguir sair das garras do noivado. Ela é uma amostra de que o tempo presente mascara as relações de gênero, ainda desiguais. Apesar de muitos avanços na área do Direito, a igualdade de condições entre homens e mulheres ainda carece de uma renovação das mentalidades, especialmente no campo das práticas cotidianas.

Por outro lado, a personagem Bia parece refletir uma tendência que a autora, por sua história de lutas contra o autoritarismo, gostaria de ver concretizada, isto é, o caminhar da sociedade para uma cultura não baseada na dominação, na qual as diferenças não sirvam de pretexto para exercer o poder, e as pessoas possam ser aceitas independentemente de seu sexo.

A autora parece vislumbrar a aproximação de novos tempos, já vividos por algumas, porém, distante para outras mulheres. Sua personagem contemporânea representaria a reinvenção do próprio modo de pensar as relações de gênero. Bia está no papel de sujeito, de onde governa sua vida nas diversas ramificações que esta assume. Dona de um comportamento novo, inventado, que cria as próprias regras ao longo do processo de relacionamento com o sexo oposto, sem se prender a papéis pré-estabelecidos culturalmente, ela tem a audácia de ser independente e livre sem, com isso, abrir mão de amar.

Bia, diferentemente de Capitu, não precisa revidar, pois já se encontra no comando da própria vida. Portanto, suas ações não ocorrem em resposta à ideologia patriarcal predominante. Seu procedimento descentraliza o sujeito masculino do foco. Nesse ponto, a narrativa de Ana Maria Machado opera a desconstrução dos papéis de gênero, desautorizando as categorias autoritárias nas quais se baseiam. Por isso a trajetória da personagem promove alternativas, possibilidades, revezamentos de posições e atitudes, apontando para a multiplicidade.

Dessa forma, o referencial androcêntrico é deslocado, perdendo seu status de centro. A autora não “troca” uma ideologia por outra, não elege a mulher como centro e o homem como periferia. A própria oposição centro/periferia, homem/mulher é posta de lado, para que seja promovida uma proposta de construção diferente do gênero, da qual Bia e sua relação com Fabrício são emblemas.

Tiffin fala a respeito deste outro lugar, que encerra uma visão transformadora e se encontra nas margens dos discursos hegemônicos. Este contra-discurso, segundo ela, “it does not seek to subvert the dominant with a view to taking its place, but ... to evolve textual strategies which continually ‘consume’ their ‘own biases’ at the same time as they expose and erode those of the dominant discourse”<sup>14</sup>

O romance *A audácia dessa mulher* poderia sofrer críticas quanto à sua coerência, visto que, ao mesmo tempo que promove a tomada de poder discursivo da mulher — como demonstrado em *Capitu* — procura se posicionar contra a dominação nas relações de gênero — através de Bia —, o que equivale a dizer que se coloca contra o revezamento de homem e mulher nas únicas posições “possíveis” no esquema da dominação, que repousa no binarismo, ou seja, como sujeito ou objeto.

No entanto, à luz das palavras de Tiffin (1995) acima citadas, compreendemos que é justamente nesta pluralidade de posições que reside o caráter de desconstrução das verdades prontas e acabadas de que a obra se reveste, alojando-se no interior do discurso dominante para subvertê-lo e assumindo um posicionamento crítico e de revisão de suas próprias influências feministas e não-autoritárias.

Além disso, em cada contexto com que o romance lida é necessária uma

---

<sup>14</sup> “não procura subverter a dominação com uma visão que toma seu lugar, mas desenvolver estratégias textuais que continuamente ‘consumam’ suas próprias influências, ao mesmo tempo em que expõem e corroem aquelas do discurso dominante” (Tiffin, 1995, p. 96 — tradução nossa).



posição, bem como, nas relações entre seres humanos (e na literatura, por que não?) as afirmações e os papéis que assumimos são instáveis, efeitos do discurso construído pela linguagem. Esta é, por sua vez, “coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo” (Foucault, 1999, p. 47).

Para levar o leitor a uma des-identificação com o discurso dominante, Ana Maria Machado promove tanto uma desconstrução deste discurso, expondo a contradição de seus próprios termos, quanto uma construção diferente do gênero a partir dos pontos cegos não focalizados nele. Ela transita entre os séculos XIX e XX, entre as afirmações da ideologia patriarcal contida em *Dom Casmurro* e um pensamento que diz respeito à visão de uma mulher moderna sobre como as relações de gênero poderiam ser refeitas em outros termos.

Dessa forma, a escritora não aponta para fórmulas feitas. Ela desnuda o espaço não representado, mas implícito, na ideologia dominante — patriarcal — e desmistifica o jogo dominador/dominado, sujeito/objeto, da maneira como nos explica Lauretis (1994), ou seja, num movimento de vaivém entre a representação do gênero — dentro do seu referencial androcêntrico, isto é, no que tange à *Capitu* — e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável — a emancipação feminina e a reconstrução do gênero em outros termos, o que acontece somente no final do século XX, com Bia. Conforme explica Lauretis,

é um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou “nas entrelinhas”, ou “ao revés”) dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou o da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia (1994, p. 238).

Essa espécie de terceiro lugar que Ana Maria Machado assume não se trata de um processo dialético em que dois termos antagônicos são combinados e sintetizados em um terceiro termo. Trata-se de um “entre-lugar”, nas palavras de Anita Bernardes e Neuza Guareschi (2004), um lugar que se faz a partir de um movimento de hibridização cultural, um espaço de articulação que engloba uma

polifonia de sentidos. E nesse jogo intertextual em que se cruzam ideologias, regras são quebradas e estereótipos são desfeitos, a coragem de reescrever a Capitu de Machado de Assis se deve à audácia dessa mulher — Ana Maria Machado.

## 6 REFERÊNCIAS

AHMAD, A. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALTHUSSER, L. *Essays on ideology*. Londres: Verso, 1984.

\_\_\_\_\_. *Lenin and Philosophy and other essays*. London: New Left Books, 1977.

ALVES, B. M. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

A MENSAGEIRA: Revista Literária Dedicada à Mulher Brasileira, 1897-1900. São Paulo: Secretaria de Estado e Cultura, v. 1, 1987.

ASHCROFT, B. *Post-colonial transformation*. Londres: Routledge, 2001.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. Londres: Routledge, 1991.

\_\_\_\_\_. *Key concepts in post-colonial studies*. Londres: Routledge, 1998.

AUSTEN, J. *Mansfield Park*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

AVELAR, L. Mulheres na elite política brasileira: canais de acesso ao poder. *Revista Pesquisas*. São Paulo: Centro de Estudos Konrad Adenauer-Stifung, vol. 6, 1996.

BADINTER, E. *Rumo equivocado*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERNARDES, A. G.; GUARESCHI, N. A cultura como constituinte do sujeito e do conhecimento. In: STREY, M. N.; CABEDA, S. T. L.; PREHN, D. R. (Org.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BÍBLIA Sagrada. *Eclesiastes*. Edição Revista e Corrigida. Tradução: João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

\_\_\_\_\_. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005a.

\_\_\_\_\_. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005b, p. 223-239.

BOURDIEU, P. A dominação masculina. In: *Educação e realidade*. Porto Alegre: Faculdade de Educação/UFRGS, 1995.

BOWLBY, R. *Feminist destinations and further essays on Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991.

BRANDÃO, I. Virgínia Woolf e o ensaio sob o olhar feminista. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo” In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado — pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

CABEDA, S. T. L. A ilusão do corpo perfeito: o discurso médico na mídia. In: STREY, M. N.; CABEDA, S. T. L.; PREHN, D. R. (Org.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, J. L. *Palavras de crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CHAUÍ, M. Participando do debate sobre mulher e violência. In: *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

COELHO, C. C. Gênero e políticas públicas. In: SILVA, A. L.; LAGO, M. C. S.; RAMOS, T. R. O. (Org.). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.

COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLLING, A. A construção histórica do masculino e do feminino. In: STREY, M. N.; CABEDA, S. T. L.; PREHN, D. R. (Org.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: uma introdução às teorias do contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

D'ANDREA, M. S. Capitu sou eu ou é ela? Afinal, quem é Capitu? *Graphos* Revista de Pós-Graduação em Letras – UFPB. João Pessoa, ano VI, n. 2/1, jun./dez., 2004, p. 17-22.

DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003.

\_\_\_\_\_. Literatura feminina e crítica literária. In: A MULHER NA LITERATURA, vol. 1, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FISCHER, R. *Televisão & Educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FLAX, J. Mother-daughter relationships: psychodynamics, politics, and philosophy. In: EINSTEIN, H.; JARDIN, A. (Org.). *The future of difference*. Boston: G. K. Hall, 1980.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCO, J. L. Fernando Sabino: tradutor de Dom Casmurro. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, especial: UFPR, 2003, p. 367-375.

FREUD, S. Femininity. In: FREUD, S. *The standard edition of complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. XXI. London: Hogarth Press, 1953, p. 132-134.

FUNCK, S. B. A sexualidade nas utopias feministas dos anos 70 na literatura norte-americana. In: BRUSCHINI, C. & SORJ, B. (Orgs.). *Novos olhares: mulheres e relações de gênero no Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GUERRA, K. Em busca das igualdades. *Correio Brasiliense*, Brasília, 26 de abril de 1998.

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: EDUSP — Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HAHNER, J. E. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940*. Florianópolis: Mulheres, 2003.

\_\_\_\_\_. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo. *Educação & Realidade*. Porto Alegre: UFRGS/FACED, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul/dez., 1997.

HARMUCH, R. A. Quando chapéus turbam percursos. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, especial: UFPR, 2003, p. 387-395.

HOLLANDA, H. B. Os estudos de gênero e a mágica da globalização. In: X SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA. II SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2004.

JAFFE, N. "Teresa" tem edição dedicada a enigmas de Machado de Assis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de junho de 2006. Folha Ilustrada, p. E5.

KRISTEVA, J. Le temps des femmes. In: *Cahiers de Recherche en Sciences des Textes et Documents*. Paris, n. 5, 1979, p. 33-44.

\_\_\_\_\_. *Revolution in poetic language*. Traducer: M. Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. Women's time. In: MOI, T. (Org.). *The Kristeva reader*. London: Basil Blackwell, 1986.

LAGO, M. C. S. Identidade: a fragmentação do conceito. In: SILVA, A. L.; LAGO, M. C. S.; RAMOS, T. R. O.; (Orgs.). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.

LAMAS, M. Gênero: os conflitos e desafios do novo paradigma. *Revista Proposta*. Rio de Janeiro, n. 84/85, mar./ago. 2000.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LEMAIRE, R. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

LEME, P. C. Todas as mulheres do mundo. 2006. Disponível em <<http://www.guiadasemana.com.br/noticias>>. Acesso em 17 de junho de 2006 às 17:58.

LOBO, L. Literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Mulher e Literatura*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Disponível em <<http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>> Acesso em: 17 jun. 1999a.

\_\_\_\_\_. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999b, p. 41-50.

LOMBARDI, A. M. Caça às bruxas. *Revista Scientific American*. Edição especial Gênios da Ciência: Kepler. São Paulo, Duetto, n. 8, 2006, p. 60-67.

LOOMBA, A. *Colonialism / Post-colonialism*. Londres: Routledge, 1998.

LOTTERMANN, C. Amor de Capitu? *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, especial: UFPR, 2003, p. 355-366.



MACHADO, A. M. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo, Ática, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Texturas: sobre leitura e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MACHADO, L. Z. Feminismo, academia e interdisciplinaridade. In: COSTA, A.; BRUSCHINI, C. (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

MackINNON, C. Feminism, marxism, method and the state: an agenda for theory. In: KEOHANE, N.; ROSALDO, M. Z.; GELPI, B.C. (Org.). *Feminism theory: a critique of ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 1-30.

MARTINS, J. E. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis: Paralelo 27, 1993.

MILLET, K. *Sexual politics*. Garden City: Doubleday, 1970.

MITCHELL, J. *Psychoanalysis and feminism*. New York: Pantheon Books, 1974.

MOI, T. *Teoria literária feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.

MOREIRA, N. M. B. Da margem para o centro: a autoria feminina e o discurso feminista do século XIX. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E.; BEZERRA, K. C. (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MURARO, R. M. *Um mundo novo em gestação*. Campinas: Verus, 2003.

MUZART, Z. L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

NYE, A. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

OFFEN, K. Defining feminism: a comparative historical approach. In: *Signs*, n. 14, out. 1988, p. 119-157.

PAULINO, G. et. al. *Intertextualidades: teoria e prática*. 2. ed. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROENÇA FILHO, D. As memórias de Capitu. 2002. Disponível em <<http://www.machadodeassis.org.br/academica13.htm>>. Acesso em 03 de jan. de 2007 às 15:43 h.

\_\_\_\_\_. *Capitu: memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

RAGO, M. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. *Revista Estudos feministas*, n. 3, jan./julho de 2003.

REIS, R. Cânon. In JOBIM, J. L. *Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

RHYS, J. *Wide sargasso sea*. Harmondsworth: Penguin, 1968.

ROUSSEAU, J. J. *Emílio ou da educação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

SABINO, F. *Amor de Capitu: leitura fiel do romane de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro*. *Recriação literária*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. *O bom ladrão*. São Paulo: Ática, 1991.

SAFFIOTI, H. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A. e BRUSCHINI, C. (Orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SAID, E. W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, J-P. *Being and nothingness*. London: Methuen, 1957.

SAPIR, G. *A linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SCHMIDT, R. T. Recortes de uma história: a construção de um saber / fazer. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e Realidade*, Porto Alegre: Faculdade de Educação/UFRGS, v. 6, n. 2, jul./dez., 1990.

SCHOLZE, L. A mulher na literatura: gênero e representação. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E.; BEZERRA, K. C. (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SECCHIN, A. C. Carta ao Seixas. IN: SECCHIN, A. C. et al. (Orgs.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: IN-Fólio, 1998. p. 131-134.

SHAKESPEARE, W. *A tempestade*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Brasília: UnB, 1982.

SHOWALTER, E. *A literature of their own*. New Jersey: Princeton UP, 1985.

\_\_\_\_\_. Feminism and literature. In: COLLIER, P; GEYER-RYAN, H. (Eds.). *Literary theory today*. Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 179-202.

SORJ, B. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, A.; BRUSCHINI, C. (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

SOUZA, L. M. T. M. O fragmento quântico: identidade e alteridade no sujeito pós-colonial. Revista *Letras: "Alteridade e heterogeneidade"*, Santo Amaro: UFSM, jan./jun., 1997, p. 65-81.

TELES, M. A. A. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TIFFIN, H. Post-colonial literatures and counter discourse. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Org.). *The post-colonial studies reader*. Londres: Routledge, 1995, p. 95-103.

TREVISAN, D. Capitu sem enigma. *Gazeta do Povo*, 23 maio 1993. Caderno G, p. 2.

WALLERSTEIN, V. Feminismo como pensamento da diferença. Revista *Estudos Feministas*, n. 5, jan./julho de 2004.

WEINHARDT, M. Retornos de Capitu. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, especial: UFPR, 2003, p. 315-323.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, E. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: DUARTE, C.; DUARTE, E. de A.; BEZERRA, K. da C. (Org.) *Gênero e representação na literatura brasileira*. Coleção Mulher & Literatura. Vol. II. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras — Estudos Literários: UFMG, 2002.

ZIBORDI, M. Machado redivivo ou ai se ele soubesse o que fizeram com Capitu. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, especial: UFPR, 2003, p. 397-413.

ZOLIN, L. O. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos sonhos*, de Nélide Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

\_\_\_\_\_. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005a, p. 181-203.

\_\_\_\_\_. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005b, p. 275-283.

\_\_\_\_\_. A personagem feminina na literatura brasileira escrita por mulheres: de objeto a sujeito. In: XI SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA. II SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA. **Anais...** Rio de Janeiro, UERJ, 2005, p. 1291-1302.