



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS



Elenir Vilharva de Lima

**A configuração da mulher em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e
A audácia dessa mulher, de Ana Maria Machado**

Campo Grande, MS.
Setembro/2016

Elenir Vilharva de Lima

**A configuração da mulher em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e
A audácia dessa mulher, de Ana Maria Machado**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação do Prof^o Dr^o José Alonso Tôrres Freire.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande, MS.
Setembro/2016

*Ao meu irmão Edinei Vilharva de Lima (in memoriam), que sempre foi
mais que um irmão,
mais que um pai, um amigo verdadeiro,
com todo meu amor e saudade.*

AGRADECIMENTOS

O processo de construção de uma pesquisa é difícil e às vezes solitário. Porém, requer toda uma estrutura e pessoas que de alguma forma auxiliam e apoiam o pesquisador. Sendo assim, esta pesquisa jamais seria possível sem aqueles que de alguma forma contribuíram e me incentivaram a aproveitar a oportunidade de realizar um sonho tão grandioso quanto este. Portanto, meus agradecimentos,

A Deus por me dar condições de ingressar neste projeto e por me manter firme sempre.

À minha família que estava sempre a minha espera, aos meus queridos irmãos em especial às mulheres audaciosas da minha vida: mãe, tias, cunhadas, sobrinhas e amigas.

Ao meu orientador Professor Dr. Alonso Tôrres Freire, por aceitar o desafio e pelo aprendizado que levarei para vida.

Aos professores Angela Guida, Maria Adélia Menegazzo, Rosana Zanelatto, Elisabete Aparecida Marques, Vânia Maria Lescano Guerra e Edgar Cezar Nolasco, com os quais aprendi muito no decorrer das aulas ministradas.

Agradeço carinhosamente a todos os meus colegas de Literatura, em especial Dani Nachif, Rayssa, Fernanda e Edu, pelas contribuições que recebi, sabendo que meus conhecimentos eram superficiais com relação à literatura brasileira e todos me ajudaram de alguma forma.

Às queridas colegas de Linguística (Fraseologia), que me receberam com carinho e me auxiliaram muito.

Agradeço aos meus amigos de Aquidauana, Rêne do Carmo, Daniela Arruda, Luana Santos, Iury Feitosa e Elisangela Cintra, pelo apoio e carinho.

À CAPES, pela oportunidade da bolsa.

Aos componentes da banca de qualificação pela leitura e indicações.

Aos componentes da banca (final), pela atenção e respeito que dedicaram a esta pesquisa.

*Essa mulher, flor de melancolia
Que se ri dos meus pálidos receios
A única entre todas a quem dei
Os carinhos que nunca a outra daria.
Essa mulher que a cada amor proclama
A miséria e a grandeza de quem ama
Essa mulher é um mundo!*

Vinicius de Moraes

SUMÁRIO

RESUMO.....	07
ABSTRACT.....	08
INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I- UM PERCURSO TEÓRICO E CRÍTICO.....	13
1.1 Literatura Comparada.....	13
1.2 A questão da Representação.....	25
1.3 Literatura Contemporânea Brasileira: Alguns apontamentos.....	29
1.4 Metaficção e Intertextualidade em <i>A audácia dessa mulher</i>	32
CAPÍTULO II- CAPITU E AS MULHERES DO SÉCULO XIX.....	36
2.1 Outro <i>Esquema de um certo Machado</i>	37
2.2 Mulher brasileira do século XIX: do cotidiano á posição social.....	44
2.3 Capitu uma mulher brasileira na ficção.....	52
2.3.1 As faces de Capitu.....	56
CAPÍTULO III-ANA MARIA MACHADO E A <i>AUDÁCIA DESSA MULHER</i>	65
3.1 Ana Maria Machado: a audácia de uma autora contemporânea.....	66
3.2 Beatriz: uma mulher contemporânea da ficção.....	72
3.3 <i>A audácia dessa mulher</i> : uma leitura contemporânea de Capitu.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	99

RESUMO

Esta dissertação objetiva investigar como se constroem as personagens femininas em dois romances, *Dom Casmurro*, de 1899, de Machado de Assis, e *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, especialmente Capitu, personagem da primeira obra que é retomada na seguinte. Considerando que a obra de Ana Maria Machado estabelece diálogos explícitos com a obra de Machado de Assis, os temas do amor e do ciúme são recorrentes ao longo das duas narrativas, além da presença marcante da mulher, seja por sua submissão ou não aos costumes de sua época, seja pela busca do seu lugar na sociedade, o que é fundamental para a análise dos romances escolhidos para este estudo. As personagens citadas fazem referências a construções sociais e nos interessam pela forma como foram configuradas por seus respectivos autores. Selecionamos esses romances dentre as extensas produções de Machado de Assis e de Ana Maria Machado pela ligação estabelecida por esta última autora com uma história clássica da Literatura Brasileira, o que nos possibilita investigar a forma como a figura feminina é colocada nos romances, publicados com intervalo de cem anos. Com base nas análises, podemos afirmar que a transformação pela qual a figura feminina passou ao longo do século fica evidente entre os dois romances, pois em *A audácia dessa mulher* há a retomada da personagem de Machado, porém essa nova Capitu aparece como uma mulher ousada, capaz de narrar sua própria história na obra da autora contemporânea. Para a realização da pesquisa, em um primeiro momento, o foco está voltado para questões teóricas que são a base das análises, tais como conceitos de literatura comparada, representação e aspectos da literatura contemporânea, sem esquecermos a metaficção e a intertextualidade. No segundo capítulo, a discussão focaliza o contexto histórico da mulher do século XIX, Machado de Assis e a configuração de Capitu e, por fim, no terceiro capítulo, as discussões focalizam Ana Maria Machado e suas personagens Bia e Capitu. Como aporte teórico, para realização da pesquisa, contamos com Aristóteles, René Wellek, Antonio Candido, Leyla Perrone-Moisés, Karl Erik Schollhammer, Antoine Compagnon, Giorgio Agamben, Lipovetsky e Quintaneiro, entre outros autores. Dessa forma, buscamos realizar um estudo comparativo entre os dois romances, recorrendo aos teóricos para corroborar ou refutar elementos levantados nas narrativas selecionadas.

Palavras-chave: Ficção brasileira; Machado de Assis; Ana Maria Machado; Representação; Metaficção; Personagem feminina.

ABSTRACT

This dissertation intends to investigate how the feminine representations are built up in the novels Dom Casmurro novels, *Dom Casmurro*, 1899, Machado de Assis, and the *Audácia dessa mulher* (1999), Ana Maria Machado, especially Capitu, the first book character is recovery on following. Whereas the book of Ana Maria Machado establishes explicit dialogue with the novel of Machado de Assis, the themes of love and jealousy are recurrent throughout the two narratives, as well as the striking presence of woman, either by their submission or not the customs of his time, is the search for his place in society, which is essential for the analysis of the novels chosen for this study. The characters mentioned are references to social constructions and interest in the way they were configured by their respective authors. We selected these novels from the extensive productions of Machado de Assis and Ana Maria Machado by the connection made by that author with a classic history of Brazilian Literature, which enables us to investigate how the feminine figure is placed in the novels published with an interval a hundred years. Based on the analysis, we can say that the transformation that the feminine figure went over the century is evident between the two novels, because in *A audácia dessa mulher* there is resumption of Machado character, but this new Capitu appears as a bold women, able to narrate their own history in the novel of contemporary author. For the research, at first, the focus is on theoretical issues that are the basis of the analysis, such as concepts comparative literature, representation and aspects of contemporary literature, without forgetting the metafiction and intertextuality. In the second chapter, the discussion focuses on the historical context of women of the nineteenth century, Machado de Assis and Capitu configuration and, finally, in the third chapter, the discussions focus Ana Maria Machado and its Bia and Capitu characters. As a theoretical framework to carry out the research, we have Aristóteles, Rene Wellek, Antonio Candido, Leyla Perrone-Moisés, Karl Erik Schollhammer, Antoine Compagnon, Giorgio Agamben, Lipovetsky and Quintaneiro, among other authors. Thus, we seek to carry out a comparative study between the two novels, possibly making use of other authors to corroborate or refute elements raised in selected narratives.

Key-words: Brazilian Fiction; Machado de Assis; Ana Maria Machado; Representation; metafiction; female character.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte do interesse em estudar a representação feminina nas obras de dois consagrados escritores da literatura brasileira: Machado de Assis e Ana Maria Machado. Como buscamos explicitar ao longo desta dissertação, na obra de Ana Maria Machado o ato de escrever por parte da mulher pode representar na sociedade e na literatura atual, passado um século da obra de Machado de Assis, uma tentativa de tomada de voz. Dessa forma, Ana Maria Machado faz mais que homenagear Machado de Assis em *A audácia dessa mulher* (1999), já que ela retoma e se apropria de uma personagem do romance canônico que é *Dom Casmurro* (1899), buscando dar voz àquela mulher que é construída pela narrativa masculina, acentuando sua problematização, levantando a questão do patriarcalismo e do autoritarismo nas entrelinhas do discurso do narrador desse romance. Como veremos, em sua obra a autora constrói um intenso diálogo intertextual com a de Machado aproveitando-se das lacunas da fala do narrador, questionando e desdobrando revelações acerca de *Dom Casmurro* a partir de uma visão contemporânea de mundo e da sociedade.

Como sabemos, o contexto social e histórico em que escreve Machado de Assis é bastante diferente daquele de Ana Maria Machado. Se o autor de *Dom Casmurro* representa em Capitu uma mulher do século XIX, com todos os seus limites, as suas nuances e compromissos, ao mesmo tempo em que projeta uma mulher em processo de libertação, como veremos, Ana Maria Machado olha para essa obra a partir do presente e constrói uma visão diferenciada do enredo de Machado, notadamente no que se refere à voz de Capitu. Assim, as obras se entrelaçam no que diz respeito à representação feminina, considerando que *A audácia dessa mulher* é publicada mais de um século depois de *Dom Casmurro*.

Dom Casmurro é narrado em primeira pessoa por Bento Santiago, que mostra uma intensa vontade de dar sentido ao tempo perdido, um resgate de algo que não mais existe, configurando-se ao leitor como um personagem de meia idade em crise e inquieto por uma vida inteira que se perdeu. A personagem feminina, Capitu, de acordo com a visão de Bentinho, supostamente transgride o código moral proposto pela sociedade de sua época, rompendo ou subvertendo aquela ordem. Partindo desse ponto de vista, o narrador ciumento constrói em seu discurso a imagem de uma mulher fascinante, misteriosa e supostamente adúltera. Como primeira constatação, é interessante destacar que, mesmo sendo narrado e descrito pelo personagem masculino Bento Santiago, quando se pensa em *Dom Casmurro*, o que nos vem à memória quase que de imediato é a figura de Capitu, que resiste ao passar dos anos, a despeito das intenções do marido/criador/narrador.

Ana Maria Machado promove outra leitura, um desdobramento do enredo pelas entrelinhas dos fatos narrados na obra de origem. Dessa forma, o romance *A audácia dessa mulher* parece ser muito mais que uma homenagem ao centenário de publicação de *Dom Casmurro*, pode ser também uma forma de homenagear o autor mais significativo do século XIX que, se Machado não foi pioneiro em colocar a personagem feminina em evidência, pois temos antes *Senhora*, de José de Alencar, criou a primeira mulher a se destacar como personalidade em relação ao marido e talvez a mais forte da literatura brasileira.

Em *A audácia dessa mulher* temos uma narrativa em três planos diferentes na cidade do Rio de Janeiro. Em primeiro plano, temos a gravação de uma minissérie de época que se desenvolve no século XIX; o segundo plano é a própria minissérie, chamada de *Ousadia*; e, por último, o surgimento das cartas em meio ao livro de receitas, que teriam sido escritas por uma certa moça chamada Capitulina. Como destacaremos nas análises, Ana Maria Machado opta por aproximar, em seu romance, dois polos aparentemente distantes, proporcionando a Capitu uma oportunidade de resposta e construindo na jornalista Beatriz possibilidades de novas formas de lidar com a questão dos gêneros, sem colocá-los em lados opostos, abrindo espaço para a reflexão acerca dos estereótipos e das multiplicidades no presente.

Diz-se hoje que toda obra literária traz consigo grandes referências, insere-se numa tradição, dialogando/contrapondo-se com a ela. *A audácia dessa mulher*, em contraste com *Dom Casmurro*, não é diferente, já que Ana Maria Machado, além de narrar a história de Beatriz, abre espaço para desdobramentos da história de Capitu. Sendo assim, essa pesquisa focalizará precisamente a Capitu de Machado de Assis, a Capitu recriada por Ana Maria Machado e também em Beatriz, uma mulher do século XX que parece estar consciente do seu papel na sociedade.

Esta dissertação é composta por três capítulos. No primeiro, realizamos um breve percurso acerca de conceitos que, embora básicos, são importantes para as análises, tais como Literatura Comparada, representação, Metaficção e Intertextualidade, além de aspectos da Literatura Contemporânea presentes em *A audácia dessa mulher*. Nosso foco está voltado para princípios que embasam a aproximação de duas obras. A Literatura Comparada, conforme veremos adiante, passa por três escolas ou tendências: a francesa, a americana e a dos países do leste Europeu, sendo consolidada no Brasil de forma diferente, enfrentando problemas teóricos e metodológicos por ser um campo vasto, porém Antonio Candido explicita que estudar literatura brasileira é também estudar Literatura Comparada. Já Leila Perrone-Moisés nos mostrou, por outro lado, que os estudos comparados propõem diálogos de textos por meio de empréstimos e trocas. No item A questão da representação, a discussão

teve com base teórica especialmente a *Poética*, o texto clássico de Aristóteles (2011) e ensaios de Antoine Compagnon (2010), Antonio Candido (1968), Luiz Costa Lima (2012), entre outros. Para contextualizar o período em que escreve Ana Maria Machado, comentamos no item Literatura Contemporânea Brasileira: alguns apontamentos, os ensaios de Karl Erik Schollhammer (2009) e Giorgio Agamben (2008), valiosos aportes teóricos para as reflexões em torno do que é o Contemporâneo e da Literatura que tem sido escrita recentemente no Brasil. Considerando os múltiplos recursos narrativos disponíveis para o escritor compor sua ficção e construir sentidos, buscamos discutir no último item desse primeiro capítulo conceitos como Metaficção e Intertextualidade, bastante presente em *A audácia dessa mulher*.

No II capítulo, iniciamos com um breve percurso pela vida e obra de Machado de Assis, especialmente a fortuna crítica da obra aqui abordada, uma vez que *Dom Casmurro* surge entre os romances mais maduros do autor, depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como veremos, *Dom Casmurro*, que entre outros aspectos problematiza o papel da mulher na sociedade, também foi reconhecido, conforme afirma Castello (1969) como o romance da dúvida. Candido (1977) esclarece que o realismo em Machado de Assis baseava-se muito mais em sugerir que explicitar, acentuando o tom de mistério em suas obras. Como buscamos mostrar em um dos itens do capítulo, por meio do comentário de leituras críticas, livros e artigos dedicados à obra de Machado, sua obra está além do Realismo e do Romantismo, portanto não parece interessante a tentativa de encaixá-la em uma ou outra fase. Ainda no segundo capítulo, nos voltamos para a personagem Capitu e as mulheres do século XIX no intuito de estabelecer contrastes em relação às aspirações da mulher na sociedade brasileira desse século e também da personagem focalizada. Buscamos mostrar, de maneira breve, o cotidiano das mulheres da época, em uma sociedade patriarcal, na qual o lugar da mulher era secundário, sempre à sombra do homem (marido, pai, filho ou irmão). Nesse contexto, Machado de Assis cria uma personagem que, com sua desenvoltura, mas dentro de certos limites, critica essa sociedade, estabelecendo um início de liberdade e ousadia em seu perfil.

No último capítulo dedicado a Ana Maria Machado e sua obra *A audácia dessa mulher*, buscamos compor um breve percurso de vida e obra dessa autora contemporânea. Como veremos mais a fundo, Ana Maria Machado tem uma carreira consagrada com vários livros publicados, premiada no Brasil e fora dele, além de ser da Academia Brasileira de Letras. No romance estudado neste capítulo há uma clara proposta de retomar alguns aspectos da obra de Machado de Assis, especialmente uma das personagens mais intrigantes da obra machadiana, Capitu, de *Dom Casmurro*. Um dos itens do capítulo é dedicado à personagem

Beatriz, uma mulher contemporânea, sendo assim, buscamos compreender as singularidades de sua construção e os efeitos que a descoberta dos escritos de Capitulina, supostamente uma personagem do século XIX, pode causar nessa mulher do século XX, que parece ser consciente de seu papel na sociedade em que está inserida e que também é conhecedora da trajetória da luta feminina por emancipação. Para fechar o capítulo III, procuramos desvelar essa nova Capitu, rerepresentada por Ana Maria Machado como ousada e capaz de contar sua própria história, em contraponto àquela narrada por Bento Santiago em *Dom Casmurro*.

Nos capítulos de análise, a saber, segundo e terceiro, buscamos desvelar as aproximações e afastamentos entre as obras para corroborar nossas hipóteses de como se configuraram as figuras femininas focalizadas nesta pesquisa. Conforme argumentamos nesses capítulos, a figura feminina nos dois romances foi apresentada de forma semelhante em alguns aspectos, porém diferente em outros, isso em se tratando de Capitu, pois Beatriz difere muito dessa personagem em sua construção em decorrência do contexto e do século em que foi construída.

Após o capítulo terceiro, abrimos espaço para as nossas considerações finais, em que retomamos alguns aspectos analisados no segundo e terceiro capítulo que dizem respeito às obras, apontando alguns aspectos e afinidades temáticas como o amor e o ciúme, presentes nas três ficções presentes nesta pesquisa: *Dom Casmurro*, o romance de Machado de Assis, e a minissérie *Ousadia*, elaborada em meio ao romance *A audácia dessa mulher*. Vimos também que a representação feminina na obra de Ana Machado na personagem Beatriz é bem distinta daquela da Capitu apresentada por Machado de Assis, em decorrência da diferença temporal entre os dois autores, porém em *Dom Casmurro* podemos evidenciar uma mulher que, em certos aspectos, está à frente de seu tempo.

Capítulo I

UM PERCURSO TEÓRICO E CRÍTICO

A literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso [...] é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio status de “ficção”.

(TODOROV, 1981)

Introdução

Neste capítulo nossa atenção volta-se para os princípios que embasam a aproximação entre duas obras de autores diferentes, neste caso *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, com o intuito de avizinhar dois autores e obras distantes no tempo e buscar a compreensão de diferenças e semelhanças. Estas, por sua vez, podem nos proporcionar uma ampliação dos sentidos a respeito das recorrências e dos recursos narrativos utilizados nas obras escolhidas. Além disso, faremos, aqui também, um breve percurso pela teoria da Literatura Comparada.

A referência ao comparativismo no contexto desta pesquisa visa situar o estudo entre os vários campos dos estudos literários. Abordaremos, ainda, a metaficção e a intertextualidade, os quais são conceitos importantes para este trabalho, assim como a representação que é um valioso aporte teórico. Além disso, serão abordados alguns aspectos da literatura contemporânea, haja vista a data de publicação da segunda obra selecionada.

1.1 A literatura Comparada

Neste item trataremos basicamente de alguns conceitos que embasam a aproximação de duas obras desses diferentes autores. Esse conceito de aproximação que chamamos de Literatura Comparada é um campo vasto, com muitos teóricos, porém escolhemos alguns para nos auxiliar na pesquisa e análise, tais como Antonio Candido, René Wellek, Kaiser, Tânia Carvalhal, Coutinho, Leyla Perrone-Moisés, entre outros.

Iniciamos essa discussão, com as palavras de Antonio Candido, que ressalta: “Há mais de quarenta anos eu disse que estudar literatura brasileira é estudar Literatura Comparada [...]” (CANDIDO, 1993, p.211). Segundo o autor a produção brasileira estava sempre tão

vinculada aos “exemplos externos”, ou seja, obras e autores que vinham de fora, que os estudiosos faziam suas análises ou elaboravam seus juízos tomando esses exemplos externos como critérios de validade.

Em decorrência disso, Candido destaca o surgimento de uma espécie de comparatismo “difuso e espontâneo” porque, desde o romantismo, os brasileiros afirmaram que sua literatura era diferente da de Portugal, afirmando-se em contraste à literatura da ex-metrópole. Um dos sinais desse comparatismo pode ser visto na mania de referência por partes dos críticos, pois “eles pareciam sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referir-se a textos estrangeiros, como se a capacidade do brasileiro ficasse justificada pela afinidade tranquilizadora com os autores europeus [...]” (CANDIDO, 1993, p 211).

Antonio Candido evidencia em seu ensaio “Literatura Comparada”, no livro *Recortes* (1993), que desde as origens da nossa crítica até os dias atuais um dos critérios para avaliar os escritores seria a alusão paralela a autores estrangeiros, a exemplo de Joaquim Norberto, que evoca Walter Scott para justificar a transformação do índio em nobre cavaleiro na literatura brasileira. Já nas análises mais recentes a referência aparece como “técnica de caracterização crítica”, como é o caso de Ronald de Carvalho, que aproxima a irreverência e a boemia de François Villon ao universo de Gregório de Matos (CANDIDO, 1993 p.211 e 212).

Importante frisar que tudo isso não ocorreria em contextos formalmente comparatistas, até porque, segundo Candido, na maioria dos momentos históricos que ele aponta no ensaio ainda não se falava em Literatura Comparada, conforme o autor afirma: “[...] tudo flui espontaneamente, ao correr da reflexão, como se o discurso crítico se construísse por meio dessas aproximações reconfortantes. Uma espécie de comparativismo não intencional [...]” (CANDIDO, 1993, p.212). Ou seja, mesmo antes de se nomear Literatura Comparada, já se fazia isso no Brasil, conforme aponta Antonio Candido.

De acordo com vários autores, o campo de estudos da Literatura Comparada apresenta, pelo menos, três tendências: a francesa, a americana e a dos países do leste Europeu. Esse campo buscava representar uma tomada de consciência e um desejo de estudar a história das literaturas (nacionais) em relação umas com as outras, não apenas contrapondo uma literatura à outra, mas ampliando a abordagem literária. Nossa pesquisa, porém, vai se limitar aos conceitos, sem aprofundar a discussão sobre a origem desse campo de estudos em um âmbito mundial, já que isso nos levaria muito além dos objetivos deste estudo.

René Wellek, um dos precursores da corrente comparatista americana, salienta que a Literatura Comparada vai além dos preconceitos provincianos, e não é de sua característica diminuir ou esquecer as tradições:

A literatura comparada deseja superar preconceitos e provincianismos nacionais, mas disso não resulta ignorar ou minimizar a existência ou a vitalidade das tradições nacionais. Precisamos tanto da literatura nacional quanto da geral, precisamos tanto da história quanto da crítica literária, e precisamos da perspectiva ampla que somente a literatura comparada pode oferecer (WELLEK, 1994.p.144).

Dessa forma, Wellesk ressalta que a Literatura Comparada vai além das diferenças linguísticas que distinguem as literaturas nacionais e nos estudos literários o contexto histórico é de grande importância.

Segundo Gerhard Kaiser, teórico alemão, a partir da revolução francesa, percebia-se a Literatura Comparada como um processo de investigação do tipo quantitativo e qualitativo no sentido de conhecimento das literaturas em geral e de vários idiomas, surgindo trabalhos nesse campo esporadicamente, em uma época que a preocupação maior era definir o objeto de estudo e os limites da literatura universal. Inicialmente, a Literatura Comparada começa com uma ligação entre as novas literaturas europeias, a partir de três aspectos: sua origem comum, sua influência e sua evolução num mesmo sentido (KAISER, 1980).

Kaiser ressalva também que a crítica comparativista deve levar em conta períodos históricos e literários como um todo, pois durante muito tempo a Literatura Comparada se limitava às literaturas francesa, alemã ou inglesa, propondo-se a analisar literatura em um processo universal, incluindo as literaturas latinas:

[...] que inclua nas suas análises pelo menos as literaturas latino-americanas e africanas de expressão francesa ou inglesa; que não exclua por inteiro do seu campo de investigação as literaturas eslavas e árabes; que tenham em linha de conta nas suas análises também as grandes culturas orientais, principalmente a chinesa, a indiana e a japonesa; que analise o modo como o entendimento da literatura universal se tem alargado cada vez mais desde o universalismo da antiguidade clássica até aos nossos dias, e como se relaciona com a crescente sincronização do decurso histórico real; que tente determinar a posição das literaturas europeias e norte-americanas no contexto da literatura universal (KAISER, 1980, p. 407-08).

Tânia Carvalhal (1997) destaca que o adjetivo “comparado” deriva do latim *compativus*, e já havia sido empregada na Idade Média, uma expressão usada no singular, porém compreendida no plural e define uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas.

Para Carvalhal, no Brasil consolidou-se o comparativismo literário difuso e não especializado, diferente da Europa e da América do Norte, onde surgiu e se consolidou a corrente cosmopolita característica da Literatura Comparada do século XIX. Enquanto

França e Alemanha publicavam manuais e revistas especializadas pela fundação de cátedras universitárias, aqui apenas recentemente esses assuntos começaram a despertar interesses mais consistentes. Porém, neste contexto de carência nos estudos da área, Eduardo Coutinho (2003) afirma que em 1980, na cidade de Campinas, Antonio Candido supervisionava um grupo de estudos, com Ana Pizarro como porta voz, que assinalou três diretrizes para o desenvolvimento do comparativismo no contexto latino americano.

As diretrizes assinaladas por Candido e seu grupo foram: a tradição da relação América Latina/Europa Ocidental, ou seja, a relação entre as literaturas nacionais no interior da América Latina e a caracterização da heterogeneidade das literaturas nacionais; como segundo nível, foi assinalada a relação entre as literaturas nacionais, especialmente focalizando dois problemas: a delimitação da área que abrange a América Latina e a diversificação que caracteriza os outros países do continente. A última diretriz mencionava as relações entre a literatura latina americana e as da Europa Ocidental e, mais recentemente, da América do Norte (COUTINHO, 2003).

Carvalho (1997) discute ainda acerca dos primeiros trabalhos no âmbito comparativista no Brasil, de acordo com estudos apresentados na conferência 2º Simpósio de Literatura Comparada, em Belo Horizonte, no ano de 1986, os quais focalizaram a Filologia e a Crítica Literária de natureza estilística e da perspectiva histórica, sendo considerados os trabalhos de João Ribeiro, Eugenio Gomes, Otto Maria Carpeaux e Augusto Meyer. A autora propõe, para a América Latina, uma reflexão a respeito do lugar dos estudos comparados:

Pensar o lugar que o comparativismo literário deve ocupar na América Latina é uma inclinação estreitamente vinculada à natureza mesma das literaturas e das culturas que a constituem, pois, a diversidade desse sistema solicita por si só o exame comparativo como metodologia capaz de dar conta dos pontos de convergência existentes entre eles, resguardando a singularidade de cada região (CARVALHAL, 1997, p.10).

Levando em conta as palavras de Carvalho, podemos entender que a Literatura Comparada nasce a partir das características dos povos envolvidos, buscando relacionar e analisar os contextos locais.

O 1º Seminário Latino Americano de Literatura Comparada, realizado nos dias 8, 9 e 10 de setembro de 1986, por iniciativa da Pós-Graduação em Letras da UFRGS, em Porto Alegre RS, proporcionou o encontro de pesquisadores de vários países, entre eles o escritor mexicano Ángel Rama e Augusto Meyer, tornando possível perceber as confluências nas investigações dos estudos por eles desenvolvidos. Das muitas comunicações apresentadas no

Seminário, as que analisaram questões da cultura gaúcha, as vanguardas literárias e o caráter mediador das traduções apontaram para as discussões sobre o contexto latino-americano (CARVALHAL, 1997).

Contudo, recorreremos novamente a Antonio Candido (1993) e seu ensaio *Literatura Comparada*, na qual ele explicita a existência de uma vocação comparatista informal no Brasil, extensiva à própria atividade crítica, sendo que a Literatura Comparada propriamente dita, só acontece na metade do século XX, apesar das manifestações anteriores. Candido menciona o primeiro curso de Literatura Comparada do qual se tem notícia no país que, segundo o crítico, não se sabe se não passou de um projeto. O curso foi chamado de História Comparada das Literaturas Novo-Latinas e compunha o currículo da Faculdade Paulista de Letras e Filosofia, fundada em 1931 tendo como orientador Antônio Picarolo (CANDIDO, 1993, p.213).

Candido afirma a necessidade de se pensar Literatura Comparada no Brasil a partir do ponto de vista brasileiro, a saber, que a maioria dos estudiosos, em se tratando dessa literatura, precisa considerar as implicações das questões relativas à Europa envolvidas em sua pesquisa.

De outro lado, Leyla Perrone-Moisés (1990) toma como ponto de partida para discutir Literatura Comparada, uma definição oferecida por Pichois e Rousseau (1976) que sintetiza: “A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de ligação de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros aos domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos literários entre eles, distantes ou não no tempo e espaço [...]” (PICHOSIS E ROUSSEAU apud PERRONE-MOISÉS, 1990, p.92). A autora afirma que qualquer estudo que incide sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais estão compreendidas na Literatura Comparada, e podem ser analisadas sobre vários enfoques e formas: “[...] relação entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de personagem em varias literaturas etc” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.91). Podemos visualizar aí a primeira aproximação possível entre as duas obras em questão, já que uma obra faz referência à outra anterior, pois Ana Maria Machado nos apresenta em *A audácia dessa mulher* uma personagem que remete imediatamente o leitor experiente àquela apresentada anteriormente por Machado de Assis.

Segundo Perrone-Moisés, a Literatura Comparada ainda enfrenta problemas teóricos e metodológicos, uma dificuldade que se deve à vastidão do seu campo e à pluralidade dos métodos de investigação: “[...] a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas”

(PERRONE-MOISÉS, 1990, p.94). É justamente nesse diálogo de textos que está inserida esta pesquisa, pois a obra selecionada de Ana Maria Machado, além de homenagear Machado de Assis, dialoga com o romance *Dom Casmurro*, emprestando deste a personagem Capitu, que é *transfigurada* e transportada para além do tempo do romance e também para outro espaço, tendo assim a oportunidade de recontar sua história.

Partindo dos princípios explicitados, a pesquisa em questão se propõe a analisar uma personagem consagrada em uma obra clássica do século XIX, Capitu, em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e revisitada no século XX, no romance *A Audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, no âmbito da literatura brasileira. Machado de Assis, como se sabe, é um autor conhecido, entre outros aspectos, por seu estilo incisivo e crítico, conforme veremos com mais profundidade em outro item, que confrontava frequentemente essência versus aparência em suas narrativas. Em *Dom Casmurro* o autor apresenta ao leitor uma das personagens mais polêmicas e intrigantes da literatura brasileira, que foi lembrada e rerepresentada em várias outras obras, com características peculiares, construída pela voz narradora de seu marido.

Nesse sentido, a comparação que se propõe aqui não é apenas uma tentativa de estabelecer uma precedência, pois esta já existe. Propormos então estudar essas personagens femininas na obra de Machado de Assis e Ana Maria Machado, duas obras com quase cem anos de intervalo entre elas, buscamos desvelar as projeções, coincidências, paralelos, contrastes, afinidades, ressonâncias e mesmo correspondências, atentando para as especificidades de cada um dos romances. Como veremos adiante, em se tratando de uma obra como a de Ana Maria Machado, faz-se necessário uma leitura de Machado de Assis, pois a autora propõe outra leitura de Capitu, personagem de *Dom Casmurro*.

Thomas S. Eliot (1989) escreve a respeito da dificuldade de empregar o adjetivo “tradição” ou “uma tradição” para remeter à poesia de um determinado autor e dizer se ela é tradicional ou muito tradicional. Segundo o autor cada raça e nação têm sua tendência criadora e sua própria tendência de pensar. Eliot acredita que tradição implica um significado muito mais amplo e que se a única forma de tradição for a de “legado à geração seguinte”, ou seja, seguir os caminhos da geração anterior, por meio de uma “tímida e cega aderência a seus êxitos”, então ela deve ser desestimulada, até porque, segundo o autor a novidade é melhor que a repetição (ELIOT, 1989, p.38).

Para Eliot, a tradição não pode ser herdada, ela precisa ser conquistada através de grande esforço, envolvendo em primeiro lugar um sentido histórico que é indispensável para quem deseja continuar. Esse sentido histórico é tanto “atemporal” quanto “temporal”:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país, têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (ELIOT, 1989, p.39).

Eliot explicita ainda que esse sentido histórico faz com que um escritor se torne mais consciente de seu lugar no tempo e na sua própria contemporaneidade, pois nenhum poeta ou artista se completa sozinho, precisa ainda estar ciente de suas responsabilidades e de que poderá ser julgado pelos padrões do passado (ELIOT, 1989, p.40).

Sendo assim, considerando os autores comentados, além de Eliot e a noção de que a tradição sempre está sujeita a uma revisão e a mudanças nos diferentes períodos históricos, é que nos propomos a observar em que medida a estrutura e a visão de mundo da obra *Dom Casmurro* são questionadas e por quais artifícios na segunda obra que é *A audácia dessa Mulher*.

Porém, em se tratando de arte e literatura, o leitor não precisaria necessariamente conhecer ou ter uma leitura de *Dom Casmurro* para uma maior compreensão de *A audácia dessa mulher*, pois cada obra fala por si mesma, entretanto se ele conhecer a primeira obra, seu olhar será diferenciado sobre a segunda.

Retornando aos estudos comparados, a autora Vera Milanesi destaca a importância da Literatura Comparada não se limitar apenas às descrições e às influências:

Os estudos de literatura comparada não se devem ater a mera descrição de influências. O importante para a literatura comparada é a chamada transmutação das formas, ou seja, as transformações que cada autor ou nação impõe a seus empréstimos (MILANESI, 2000, p. 189).

As palavras de Milanesi corroboram com o que afirma Leyla Perrone-Moisés, pois é preciso considerar a Literatura Comparada como um processo de estudos com especificidades, capaz de possibilitar uma compreensão mais abrangente das relações nas obras estudadas. Isso é especialmente importante porque esta pesquisa trata de uma obra canônica, que é *Dom Casmurro*, e outra obra da contemporaneidade, *A audácia dessa mulher*, sendo necessário analisar as mudanças que a segunda obra opera na primeira, evidenciando que essas mudanças envolvem questões históricas e sociais, especialmente envolvendo a representação da mulher.

Eneida Maria de Souza em *O espaço nômade do saber*, publicado na Revista Brasileira de Literatura Comparada da ABRALIC, volume 2, de maio/94, afirma que o

percurso teórico da Literatura Comparada brasileira passa pela conjugação das tradições culturais nacionais e sua relação com as estrangeiras, escapando da concepção marcada de lugar e produzindo, então, “[...] objetos teóricos que revelem o efeito desconstrutor das relações interculturais” (SOUZA, 1994, p.21). Nessa perspectiva, o texto ficcional ou artístico assume funções que o aproximam do texto teórico, podendo então ser interpretado como “imagem em movimento”, na qual a rede metafórica torna-se produtora de redes conceituais, procurando reavaliar a tradição cultural que se produz no Brasil em relação à estrangeira, porém não de forma “narcísica ou edipiana”.

Embasados em todas as teorias dos estudos comparados apresentadas neste item, propomos, assim, reflexões e aproximações entre as duas obras, não apenas contrapondo uma literatura à outra, mas promovendo o diálogo entre elas a partir da escrita de memórias. Buscaremos mostrar a representação do feminino partindo da ideia de duplo sentido: a mulher como anjo e monstro e também da imagem socialmente construída das mulheres decorrente do modelo patriarcal estabelecido pela sociedade em determinado momento da história.

Como primeira amostra de aproximação ou distanciamento entre as obras, voltamos nossa atenção para as figuras do narrador e do leitor dos dois romances escolhidos para esta pesquisa. Sobre a questão do narrador na contemporaneidade, Silvano Santiago (2002), em *O narrador pós-moderno*, propõe duas hipóteses: como primeira hipótese, “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo que assiste” (SANTIAGO, 2002, p.45). Em uma segunda hipótese, o autor afirma que “o narrador pós-moderno é o que transmite uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência” (SANTIAGO, 2002, p.46); nesta segunda hipótese, o sentido seria apenas ficcional, porque ele tenta dar uma autenticidade a uma ação que não viveu pessoalmente e, nesse caso, a autenticidade vem da verossimilhança, que é o produto da lógica interna do relato (SANTIGO, 2002, p.46).

Santiago (2002, p.55) pontua ainda que na narrativa memorialística o narrador fala de si mesmo enquanto personagem, assim como faz Bento Santiago, o narrador de *Dom Casmurro*. A obra é narrada em primeira pessoa, Bentinho conta sua versão, ressaltando o que lhe convém e escondendo o que ele pensava não ser necessário mostrar, porém deixando muita coisa implícita. No caso de narrativa em primeira pessoa, como é *Dom Casmurro*, existe uma seleção dos fatos, que são apresentados de maneira a favorecer quem narra, um ponto de vista único, embora haja em toda voz narradora lacunas que o leitor irá ou não

perceber e preencher. Já em *A audácia dessa mulher*, romance narrado em 3ª pessoa, não acontece dessa maneira, conforme veremos.

Essa narrativa em primeira pessoa é um recurso literário bastante explorado por Machado de Assis a partir da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Concentrar o fio narrativo em apenas um personagem proporcionou ao autor uma série de inovações e liberdades, como, por exemplo, a ironia de um narrador/protagonista que se vê de fora. A narrativa ganha também em termos de estilo e estrutura, conforme podemos ver na dissertação de William Isaias Souza (2015), *A representação da paternidade nas obras Iaiá Garcia e Memórias Póstumas de Brás Cubas: Estudos comparados em Machado de Assis*.

Outro elemento importante enfatizado na narrativa em primeira pessoa é a liberdade temporal, por meio da qual o narrador dá um salto do presente para o passado ou até para um futuro hipotético, passeando por seu cotidiano, mobilizados por sua memória e por sua capacidade de articular esses diversos tempos. Ao narrar os acontecimentos, o protagonista/narrador interpela o leitor, dialoga com ele, fazendo também digressões a respeito do que está sendo dito sobre determinado personagem.

Em *Dom Casmurro*, vemos essa liberdade temporal, indo do presente de Bento Santiago, na casa de Matacavalos, ao passado da infância, à juventude do seminário até o casamento com Capitu, em um vai e vem de um tempo ao outro, com rápidas conexões.

O narrador/protagonista inicia o primeiro capítulo explicando o porquê do apelido Dom Casmurro, e no segundo capítulo começa a contar sua história:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põe a pena na mão. Vivo só com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa que em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu (ASSIS, 2009, p.14).

O narrador, que começa contando de sua solidão, desde o início tenta envolver a emoção do leitor e mostra-se um homem um tanto desiludido, recorrendo à memória (bastante seletiva, como veremos) para recuperar um tempo que se foi. Um detalhe importante é que ele tenta reproduzir a casa de Matacavalos, onde vivera o seu amor de infância, em uma segunda casa, depois de ter perdido toda a vida que sonhara, ele declara: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que fui” (ASSIS, 2009, p. 15).

Em *A audácia dessa mulher*, por outro lado, podemos observar dois tipos de narradores: o narrador em terceira pessoa, que narra a maior parte da obra, contando a história como um observador, sem participar das ações, fazendo uso de certa neutralidade e sem ter conhecimento íntimo dos personagens nem das ações por eles vivenciadas. Porém, também aparece um outro tipo de narrador, o qual poderíamos chamar de falso narrador onisciente, uma vez que este conhece os sentimentos e os pensamentos de alguns personagens e em certos momentos narra em primeira pessoa, assumindo o ponto de vista de um personagem.

Esse narrador onisciente, que pode revelar as vozes interiores dos personagens em 1ª pessoa, fazendo uso do discurso indireto livre, muitas vezes confunde o leitor, deixando a dúvida de quem está falando, se é o narrador ou a personagem. O narrador faz até mesmo uma espécie de brincadeira com o leitor a esse respeito:

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 uma autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens (MACHADO, 2011, p. 16).

A dúvida é: como pode um narrador ser o personagem e o observador ao mesmo tempo? Porém, na narrativa contemporânea esse tipo de narrador tem ganhado cada vez mais lugar.

Na ficção contemporânea conforme veremos mais a fundo em outro item, temos a figura de um narrador diferenciado, em movimento “[...] continuamente estilhaçado, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando, assim, uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções [...]” conforme nos mostra Karl Eric Schollhammer (2009, p.31). Esse narrador tem um conhecimento fragmentado a respeito dos personagens e das ações, não podendo mais ser absoluto, mas, paradoxalmente, pode se aproximar de um personagem e transformar-se em 1ª pessoa.

No segundo capítulo de *A audácia dessa mulher* o narrador onisciente faz menção direta a Machado de Assis, referindo-se às interpelações ao leitor feitas por ele em *Dom Casmurro*, como possibilidades sedutoras e difíceis, que já eram uma marca desse autor: “Mas a posterior tendência a transformar esse recurso em clichê não impediu aqui mesmo, nesta cidade, Machado de Assis elevasse esse procedimento à categoria de obra-prima, transformando-o num dos traços mais típicos e deliciosos de seu estilo” (MACHADO, 2011, p. 15).

Uma das personagens que o narrador se aproxima frequentemente em *A audácia dessa mulher* e assume a primeira pessoa é Beatriz. Assim, ora temos o narrador falando da personagem e em outros momentos a própria Beatriz fala, a exemplo dos dois trechos que separamos: “Bia escreveu seu artigo (sobre conhecer as cidades estranhas andando em linhas de ônibus regulares, pelo meio do cotidiano alheio). No fim de tarde, foi a uma loja de ferragens comprar registros e carrapetas, encomendados pelo seu bombeiro [...]” (MACHADO, 2011, p.34). Nesse trecho observamos que o narrador também faz uso da digressão, afastando-se rapidamente do assunto para explicar a respeito do artigo que a personagem escrevia. No trecho a seguir, temos Beatriz contando sobre sua revolta com o chefe: “Não só isso. Ele também fez uma coisa que me deixa enlouquecida e não admito num chefe: misturou os canais de trabalho e relação pessoal” (MACHADO, 2011, p.32). Os trechos que destacamos são para ilustrar a figura do narrador, que neste caso difere do apresentado por Machado de Assis em *Dom Casmurro*. Ao contrário de Bentinho, que se mostrava um narrador único e tendencioso, que falava por todos os personagens, em *A audácia dessa mulher* temos um jogo de narradores.

Um dos pontos em comum entre as duas obras é a interpelação ao leitor, pois assim como Machado, Ana Maria também faz uso desse recurso. Não se pode saber, é claro, se a autora o faz para homenagear Machado, mas fato é que conforme podemos perceber que depois de confundir o leitor por conta de seus narradores, o recurso narrativo da interpelação ao leitor aparece quase tão frequentemente quanto em Machado de Assis.

Na obra de Machado de Assis, o leitor é uma figura essencial para o enredo, já que está presente em vários momentos da narrativa e suas reações são antecipadas (e muitas vezes criticadas pelo narrador). Dessa forma, podemos dizer que em *Dom Casmurro*, pela posição que ocupa ali, o leitor faz parte do texto, como afirma Umberto Eco ao discorrer sobre a projeção do leitor no texto literário: “Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é o ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p.7). O leitor é convocado a dialogar com o texto em questão, tornando-se, assim, figura chave para o desenrolar do romance e sua participação na obra ficcional é assegurada por interpelações diretas, construindo um diálogo constante. É o que acontece, por exemplo, no trecho a seguir, do capítulo 45, em que Bentinho convoca o leitor a balançar a cabeça como um gesto de incredulidade em decorrência do que Capitu havia lhe dito no capítulo anterior:

Abane a cabeça leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho, como se fosse à primeira boneca (ASSIS, 2009, p.92).

No trecho citado, observamos a insatisfação de Bentinho sendo transmitida ao leitor, colocando em questão sua própria “veracidade”, tudo isso por conta das palavras de sua amada no capítulo anterior, pois Capitu havia pedido que batizasse seu primeiro filho quando chegasse a ser padre, reagindo ao fato dele ter que ir para o seminário. Nesse processo de comunicação, o narrador se dirige diretamente ao leitor, partilhando com ele suas impressões, pensamentos, tristezas e alegrias.

Ana Maria Machado em seu jogo de narradores também chama a atenção do leitor, da mesma forma, como que espera uma resposta do leitor, partilhando também suas impressões e pensamentos, conforme podemos ver no trecho a seguir:

Perdoe- nos a amável leitora ou gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX, que permitiam a um narrador externo, no momento da escrita, esta conversa direta com quem iria passar os olhos pela futura página impressa (MACHADO, 2011, P.15).

Ana Maria Machado repete, assim, em *A audácia dessa mulher*, a mesma estratégia usada por Machado de Assis. Pela referência explícita, a autora nos leva recorrer à obra de Machado e, como dissemos antes, o leitor que tem um conhecimento prévio logo saberá de quem o narrador de Ana Maria está falando, entretanto, o narrador desavisado que não conhece Machado de Assis não deixará de ter uma leitura proveitosa por isso.

No jogo proposto no romance de Ana Maria Machado, é bom lembrar, a personagem Maria Capitolina citada na obra da autora não é nem poderia ser a mesma construída por Machado de Assis em *Dom Casmurro*, já que passou pelo crivo da autora contemporânea, porém os indícios que ligam a segunda obra à primeira são bastante evidentes, como buscamos mostrar ate aqui.

Ainda sobre os aspectos teóricos importantes para as análises, a seguir faremos uma breve discussão acerca dos conceitos de representação.

1.2 A questão da representação.

O conceito de representação é extremamente importante para esta pesquisa, já que temos como objetivo discutir as personagens femininas e sua construção nas obras selecionadas. Abrimos então, espaço para discutir e refletir a respeito desses conceitos e as possibilidades que neles encontramos e também o conceito de verossimilhança.

Desde a *Poética* de Aristóteles, a mimesis é apresentada como um aspecto essencial da literatura, que está diretamente relacionado às relações da literatura com a realidade. Entendida inicialmente como simples imitação da natureza, a palavra que melhor traduz a complexidade do conceito hoje seria representação.

Antoine Compagnon (2011) dedica um capítulo inteiro de *O demônio da teoria* para fazer sua leitura da *Poética* de Aristóteles, destacando que a representação seria não uma imitação da realidade, mas a produção de um artefato poético, que não acentua o objeto imitado e sim o objeto representado (COMPAGNON, 2010, p.101).

Para Compagnon, então, na concepção de Aristóteles, a mimesis seria a representação das ações humanas, tendo como critério a verossimilhança: “[...] o termo mimesis, cujo critério é, em Aristóteles, a verossimilhança em relação ao sentido natural (eikos, o possível)” (COMPAGNON, 2010, p.100), enquanto na poética moderna o critério será a verossimilhança no sentido cultural, sendo o verossímil não como o que pode ocorrer na ordem do possível, e sim o que é aceitável.

Em Aristóteles a verossimilhança, característica que a arte tem de elaborar um mundo com coerência interna, é construída pelo processo mimético, em que o artista se aproxima da realidade, é estimulado por ela, porém sem se prender a ela. “Na escola de Aristóteles, entendiam que não é ofício de poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível” (MOISÉS, 1982, p.84).

O efeito de verossimilhança consiste também no estabelecimento da verdade dos personagens, fazendo-os existirem com mais coerência, pois, para Antonio Candido, “cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento de realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto” (CANDIDO, 1968, p. 79-80).

Para Aristóteles, em sua *Poética* (edição de 2011), a Arte não está restrita à representação do mundo exterior e a mimesis passa então a ser sustentada pelo conceito de verossimilhança, que garante a autonomia da arte e fornece possíveis interpretações do real,

por meio de ações, pensamentos e palavras, sendo que o objeto não deveria ser necessariamente igual ao original e sim reconhecido por manter sua coerência interna.

A mimesis é um conceito aplicado às artes desde Platão, mestre de Aristóteles, que a concebia como um tipo de produto no qual não se criava objetos originais, apenas cópias de cópias.

Aristóteles entendia que existe uma propensão à imitação no ser humano e que a imitação é instintiva desde a infância, o que o distingue dos animais e através desse recurso, a imitação, desenvolve seus primeiros conhecimentos (ARISTÓTELES, 2011, p.44). O filósofo distingue dois modos de representação: a dramática vista na tragédia, considerada uma arte mimética por excelência e tratada por Aristóteles como a representação das ações de caráter elevado; e no modo de representação narrativa apresentado pelo filósofo na epopeia, que apesar da semelhança com a epopeia, definia-se como uma imitação narrativa metrificada.

Na medida em que os artistas por imitação representam as pessoas em ação, sendo elas necessariamente boas ou más (pois, o caráter [humano] quase sempre se ajusta a esses [dois] tipos, porquanto é pelo vício e pela virtude que as pessoas se distinguem no caráter), elas estão capacitadas a representar as pessoas acima de nosso próprio nível normal, abaixo dele, ou tal como somos (ARISTÓTELES, 2011, p.42).

Para o filósofo um dos pontos em comum entre a tragédia e a epopeia é que elas constituem uma imitação de assuntos sérios, já a comédia constituía a imitação de caracteres inferiores e não completamente viciosos, mas propriamente o “ridículo”, ou seja, qualquer defeito ou marca de disformidade e que não implicam dor ou destruição (ARISTÓTELES, 2011, p.47).

Pode-se ver que o conceito de representação é complexo, com várias nuances, e podemos compreender hoje que representar é mais que apenas imitar a realidade, ou conforme afirma Compagnon: “A finalidade da mimesis não é mais a de produzir uma ilusão sobre o mundo real, mas uma ilusão sobre o discurso verdadeiro sobre o mundo real” (COMPAGNON, 2010, p.108). Sendo assim, interessa-nos a forma como a mulher foi representada por Machado de Assis, por meio do narrador Bento Santiago em *Dom Casmurro*, na sociedade autoritária e patriarcal da época, tornando-a inesquecível, mesmo que sua voz seja filtrada. Por outro lado, também investigaremos a representação feminina feita por Ana Maria Machado, na tradução de uma mulher moderna e atual, conhecedora do trajeto da luta feminina por liberdade, entre outros aspectos, conforme abordaremos nas análises.

Machado de Assis imprimiu em sua personagem feminina, características não tão comuns para as mulheres do século XIX, ou que não eram mostradas, e suas personagens

faziam um jogo de essência versus aparência, deixando sempre como possibilidade de interpretação o fato de que não importa como as pessoas são e sim as motivações sob seus atos. Capitu, ao contrário das heroínas românticas, frágeis e confusas, é inteligente, sagaz e até manipula situações ao ponto de jogar com os demais personagens. “Era minuciosa e atenta; a narração e ao diálogo, tudo parecia remoer consigo. [...] Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, [...]” (ASSIS, 2009, p.64).

Das personagens femininas representadas por Ana Maria Machado, apenas duas estarão em foco nas análises: Beatriz, a personagem principal no tempo presente da narrativa, e Capitu, que remete diretamente àquela apresentada por Bentinho em *Dom Casmurro*, como dissemos antes.

A autora remete a uma obra clássica, trazendo personagens de uma ficção muito conhecida para seu romance escrito em um momento bastante distante no tempo daquele contexto da obra primeira, inclusive mencionando o próprio autor. A Capitu representada por ela terá então a oportunidade de falar por si mesma através de uma espécie de diário e uma carta, e reafirma algumas características daquela apresentada por Machado de Assis em algumas ações e pensamentos descritos por ela própria: “Decidi também simular. Já que estava vivendo uma nova vida, decretei para mim mesma a morte daquela moça alegre e feliz que gostava de bailes no Rio de Janeiro e levava uma vida tão mais leve” (MACHADO, 2011, p.172). As representações mencionadas aqui serão focalizadas com maior profundidade em nossas análises levando em conta, é claro, quase um século de diferença entre as publicações de *Dom Casmurro* e *A audácia dessa mulher*.

Segundo Reis & Lopes (2007), o conceito de representação, desde Platão e Aristóteles, é polêmico, envolvendo questões como gêneros literários e a relação com o real, marcado por certa polissemia, em decorrência de sua projeção no vasto campo de estudo ao qual está inserido. Para eles, a representação precisa ser compreendida em termos dialéticos, ou seja, entre o objeto e sua forma representativa existe uma relação de interdependência, de maneira que a representação possa se firmar como substituto do objeto no sistema da obra. “A representação é uma entidade cuja eficiente actualidade, paradoxalmente, coincide com seu colapso” (REIS E LOPES, 2007, p.355).

Luiz Costa Lima (2012) em *A ficção e o poema* procurou entender o termo mimesis com maior profundidade de acordo com sua natureza, chegando ao momento zero ou ao desencadeamento de seu processo de construção, nomeado por ele de zero grau da mimesis ou *mimesis-zero*. A *mimesis-zero* não teria ligação com elementos externos da natureza e, portanto, não poderia ser entendida apenas como imitação da natureza, tendo como

componente principal de sua constituição a energia pulsante advinda da própria natureza. “A primeira importância da indagação da mimesis-zero não está em ser comparada com o externo— physis ou mundo — senão que na indicação da energia que nela vibra” (LIMA, 2012, p.14). O termo estaria associado também à intuição, um resultado da relação entre sujeito e objeto.

Segundo Costa Lima, a intuição se atualiza em face de um objeto que tem como única determinação decisiva ser de natureza fenomênica. Onde houver intuição, haverá por parte de seu receptor a representação e o efeito da capacidade representativa, que seria a sensação que se passa a ter de algo. Sendo assim, intuição, sensação e representação seriam as respostas intelectivas do agente humano ao contato com esse fenômeno (LIMA, 2012, p.17). Se em Aristóteles, a mimesis poderia estar ligada à representação da natureza, para Costa Lima a mimesis-zero estaria conectada à representação da natureza que existe dentro das pessoas, sendo baseada na intuição.

Necessário também é pontuar a respeito da representação na ficção contemporânea. Anderson Luís Nunes da Mata (2011) em *Representação e responsabilidade na narrativa brasileira contemporânea* busca entender o conceito de representação como um processo que “enforma” um ato de comunicação embasado por pressupostos políticos e suas consequências (MATA, 2011, p.16). Segundo ele representar é tornar presente o que está ausente partindo da concepção proposta pela teoria política e o processo para tornar presente o ausente necessitaria de alguns elementos: o referente, a representação do referente, um agente de elaboração e o reconhecimento por parte do público de que a representação está ligada ao referente. A escolha de um autor tem consequências, pois ele acaba por tornar-se o procurador do que estiver representando em sua obra e cabe ao escritor o “ônus” da representação, pois existe responsabilidade sobre o que se escreve, correndo o risco de se tomar o termo “representação” como sinônimo de “falseamento”, sendo assim o autor pode oferecer uma falsa imagem do referente, no sentido de oferecer uma descrição inadequada (MATA, 2011, p.20).

Mata propõe ainda uma discussão a respeito do direito de falar, pois o direito de falar de si é uma licença concedida pela literatura, nesse caso o testemunho. A polêmica propriamente dita situa-se em torno da indagação de quem pode falar sobre quem (MATA, 2011, p.33). Não pretendemos aqui ir a fundo a respeito desse assunto, mas é interessante destacar a questão dos narradores das obras escolhidas, em *Dom Casmurro* temos um único narrador que fala pelos outros personagens e já em *A audácia dessa mulher* temos uma

mistura de narradores, podendo então ser isso um indício dessa discussão, pois não havendo lugar para esse narrador absoluto, que cada personagem fale por si mesmo.

Nessa breve discussão proposta aqui a respeito de representação (mimesis), buscamos demonstrar que a representação do feminino se dá de várias formas, passando das simples descrições físicas até as características psicológicas, mas sempre marcada por questões históricas e sociais, ou seja, as visões da sociedade do tempo de produção de cada um dos romances estudados também conta para essas representações.

Essas questões históricas que formam o contexto dos romances selecionados para esta pesquisa serão tratadas nos capítulos seguintes juntamente com as análises. Passemos, agora, ao próximo item, cujas discussões focam a Literatura Contemporânea e Metaficção, que também são um valioso aporte teórico para a pesquisa.

1.3 Literatura Contemporânea Brasileira: Alguns apontamentos

Para dar início à discussão sobre a literatura contemporânea, buscamos entender o que seja o contemporâneo ou o que queremos dizer com essa palavra ao aplicarmos à literatura. Se formos buscar em dicionários, chegaremos à definição de que contemporâneo “é aquele que viveu ou existiu na mesma época ou que é do tempo atual” (HOUAISS, 2009, p.186), insuficiente para entender a complexa relação que uma obra estabelece com seu tempo. Para aprofundarmos a questão, buscamos apoio teórico no filósofo italiano Giorgio Agamben e no teórico e crítico de literatura Karl Erik Schollhammer, entre outros.

Karl Erik Schollhammer, em *A ficção brasileira contemporânea* (2009) expõe a dificuldade de definir o que é “contemporâneo”, pois segundo ele o termo sofre “concorrência de correlatos”, como moderno, pós-moderno, presente, entre outros.

Giorgio Agamben se propôs a responder a pergunta *O que é o contemporâneo?* no ensaio homônimo (2009). O filósofo recorre à leitura que Roland Barthes faz de Friedrich Nietzsche, a qual resume da seguinte forma “O contemporâneo é o intempestivo”. Isso implica que o verdadeiro contemporâneo, apesar do que pensamos a respeito, não se identifica plenamente com seu tempo e por alguma razão, por um deslocamento ou um anacronismo, difere dele e é capaz, mais que os outros, de apreender e perceber melhor o momento em que vive (AGAMBEN, 2009, p.59). Para Agamben todos os tempos são obscuros para quem experimenta a contemporaneidade, pois segundo ele o contemporâneo é exatamente aquele

que consegue enxergar essa obscuridade, capaz de perceber as trevas, aquele que tem a habilidade de neutralizar as luzes do seu tempo, não se deixando cegar pelo brilho do século (AGAMBEN, 2009, p.60).

Se os contemporâneos são raros, pois conseguem enxergar o escuro entre as luzes do presente, isso também exige coragem para manter o olhar fixo nas trevas de seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009, p.65). Considerando que o contemporâneo se afasta do seu tempo para refletir a respeito dele, de acordo com Agamben, não poderíamos deixar de destacar que Machado de Assis é um verdadeiro contemporâneo não só de seu tempo, mas também daqueles atemporais, desses raros pontuados por Agamben, por sua obra e por todo o legado deixado pelo escritor, que têm muito a dizer ao nosso tempo presente. Não é por mero acaso que ele ainda hoje é lembrado, tornando-se referência para escritores, como Ana Maria Machado.

Voltando nossa atenção para a literatura contemporânea, apoiamo-nos em Schollhammer (2009) que faz um breve mapeamento da Ficção brasileira contemporânea e das últimas gerações. O autor procura apresentar em sua discussão um repertório de escritores e obras que, segundo ele “iluminam cortes e continuidades na ficção brasileira”, possibilitando assim, mapear temas, opções estilísticas e formas apresentadas pelos autores contemporâneos, buscando enxergar a continuidade e as rupturas produzidas por esses autores (SCHOLLHAMMER, 2009, p.21). Entre outros aspectos, o crítico busca compreender a questão da “identidade brasileira na literatura contemporânea”, pois o crescente interesse pela “realidade urbana” e por uma perspectiva internacional globalizada permite a ampliação das fronteiras sem a determinação de “identidade nacional”. Como a maior parte da população passou a se concentrar nas áreas urbanas, segundo Schollhammer as metrópoles brasileiras tornaram-se o palco para os narradores que se comprometiam com a realidade social, focando na miséria humana, crime, violência entre outros.

De acordo com a perspectiva de Heloisa Buarque de Hollanda citada por Schollhammer, a ficção contemporânea brasileira estaria, dessa forma, em sintonia com o desenvolvimento demográfico do país. Além da preocupação social, também surgem narrativas intimistas e de introspecção psicológica, tais como as de Lúcio Cardoso e Clarisse Lispector (SCHOLLHAMMER, 2009.p.22).

A situação política e social do regime autoritário dos anos 70 pareceu transformar-se em uma busca por inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico. Durante décadas a Literatura contemporânea se consolidou com características bem próprias tal como a metarreflexão, que trata da literatura sobre literatura, ficção, que discute

sua própria construção e reflete sobre como tais mecanismos afetam a percepção do mundo que se costuma reconhecer como real. Assim, chegamos ao traço que talvez melhor caracterize a literatura da última década: “o convívio entre a continuação de elementos específicos que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970” (SCHOLLHAMMER, 2009, P.36).

As novas tecnologias de computação e as novas formas de comunicação via internet, incitaram nessa nova geração de escritores uma predileção pela prosa curta, contos e minicontos, formas de escrita rápida. Uma característica interessante da ficção que teve início na década de 1990 foi à intensificação do hibridismo literário que gera formas “narrativas análogas as dos meios audiovisuais e digitais” (SHOLLHAMMER, 2009, p.36 e38).

Para Mata (2009) a literatura contemporânea brasileira vem se caracterizando por um “esforço” realista, porém não em termos do estilo de época e sim pela busca do detalhe que marcou a literatura nacional, chegando por algumas vezes a se afastar da verossimilhança que é o que se busca. Os autores se preocupam em recriar o seu universo referencial para contar suas histórias o que também acontece com o leitor, na narrativa brasileira contemporânea a atmosfera é, com algumas exceções a das grandes cidades, onde o ar é que se respira é dos homens brancos e de classe média (MATA, 2011, p.19).

Costa Pinto (2004) destaca que os autores da conhecida “Geração 90” eram frequentadores dos mesmos lugares inóspitos que os autores periféricos, as mesmas ruas, botecos e casas traumatizadas, com uma percepção de isolamento e vulnerabilidade (COSTA PINTO, 2004, p.83).

Recapitulando, até aqui podemos perceber então, conforme todos os teóricos apresentados, que a literatura contemporânea brasileira ficou mesmo concentrada em solo urbano, com características bem próprias, como a metarreflexão e a metaficção, sendo que esta última, por sua importância para esta pesquisa será melhor avaliada mais adiante. Outro fato interessante que já destacamos nos itens anteriores é a do narrador, que deixa de ser absoluto e cede lugar ao narrador que conhece pouco sobre as ações e os personagens ou, como é o caso de *A audácia dessa mulher*, podemos encontrar dois ou mais tipos de narradores.

A literatura contemporânea brasileira é um campo vasto, com muitos autores produzindo e uma das características marcantes e que merece destaque nessa pesquisa é o recurso da metaficção, do qual trataremos no nosso próximo item.

1.4 Metaficção e Intertextualidade em *A audácia dessa mulher*

Para abordarmos a metaficção, é interessante primeiro recorrer ao conceito de metalinguagem, que é a linguagem usada para se referir à própria linguagem e é também a arte do sistema de signos dotado de coerência estrutural e originalidade (MOISÉS, 1982, p.526), ou seja, a metalinguagem é utilizada para falar da própria linguagem de forma coerente e original. Pautados nesse conceito podemos entender que a metaficção é a ficção sobre a ficção, ou seja, a ficção que coloca sua própria construção à vista do leitor.

Karl Erik Schollhammer pontua que a metaficção tornou-se um lugar comum de debate em torno da noção de literatura moderna, como algo que vem chamar atenção para o “autoconsciente da natureza construtiva da ficção”. É possível interpretar então que, a metaficção é um tipo de texto que identifica de forma consciente os mecanismos de produção literária, explicitando ao leitor que ele está diante de uma obra ficcional. Porém, junto com a metaficção vem o questionamento de como utilizar esse recurso expressivo sem cair no óbvio ou no pastiche, ou seja, imitar outra obra ou fazer uma mistura de várias procedências; outra questão que se coloca é a de como manter a verossimilhança dentro desse universo de textos que se referem a outros textos (SCHOLLHAMMER, 2009, p.129).

Linda Hutcheon, em sua *Poética do Pós-modernismo* (1991), discute a metaficção historiográfica, os novos romances históricos, afirmando que as leituras mais recentes da história pela ficção tem se concentrado mais nos pontos em comum das duas do que em suas diferenças, partindo do princípio que ambas têm forças a partir da verossimilhança e o romance histórico pede que se recorde que a história e a ficção são termos históricos e suas “inter-relações” são historicamente determinadas, variando ao longo do tempo (HUTCHEON, 1991, p.141). Se a metaficção historiográfica trata da dos romances históricos, a metaficção por si só propõe a ficção dentro de uma ficção e também não pode ser submetida ao teste da verdade, pois de qualquer forma trata-se de ficção, como já foi dito antes, o desafio é manter a verossimilhança, pela forte referência a outros textos.

Ana Maria Machado constrói sua obra utilizando-se desse recurso, de elaborar uma ficção dentro de sua ficção em *A audácia dessa mulher* (2011) o segundo romance analisado nesta dissertação (editado em 1999). O romance reúne metaficção e intertextualidade, que será discutido mais adiante. Na referida obra, o narrador apresenta dois personagens do nosso tempo: um homem que gosta de ficar na cozinha e uma mulher que gosta de viajar sozinha. Virgílio Pádua é *arquiteto*, dono de restaurante, um homem culto e inteligente, e Beatriz Bueno é jornalista, escreve para a seção de turismo. Os dois são convidados a compor uma

equipe de produção que está sendo montada, para o projeto de uma minissérie sobre amor e ciúmes, ambientada no século XIX. Sem muita noção de como participariam da minissérie, aos poucos eles vão se envolvendo e se tornando íntimos e é na construção dessa minissérie que se configura a estratégia de metaficção proposta por Ana Maria Machado.

Em *O nome da rosa*, Umberto Eco (1983) explicita que os livros sempre falam sobre outros livros e também que toda história conta uma história que já foi contada, e é assim também em *A audácia dessa mulher*, que faz referências muito específicas a *Dom Casmurro*, recriando personagens dessa outra história, recontando uma história da qual já tínhamos ouvido falar ou lido.

Para discutir essa questão das referências feitas por Ana Maria Machado em sua obra, recorreremos ao conceito de intertextualidade. Leyla Perrone-Moisés (1990, p.94) afirma que o objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar a forma como ocorre a produção de um novo texto, “os processos de raptó”, a integração de elementos alheios na criação de uma nova obra, já que para ela todo texto é absorção e transformação de outros textos. Perrone-Moisés discute a relação entre textos, que não se reduz a um fenômeno de recepção, e sim uma espécie de confronto produtivo, ou seja, não é uma simples apropriação, e sim um sistema de troca em que propriedade e originalidade se revitalizam.

Em *A audácia dessa mulher* há um trecho que explicita o diálogo entre textos, como se esta obra estivesse dando um tipo de prosseguimento à obra escrita por Machado de Assis, uma ficção pensada a partir de outra:

Os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-lo separadamente. Não fui eu quem disse isso, foi Virginia Woolf. Limite-me a lembrar e concordar. E não apenas porque existe uma tradição literária em que esses livros se inserem, fazendo com que nenhuma obra possa ser um fato isolado e solitário, mas tenha sempre que ser o resultado de muitos séculos de se pensar um conjunto, de tal forma que 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. Ou ainda com o que guardará do que está lendo agora neste momento e, em algum ponto do futuro, acionará para incorporar a sua vida ou a outras leituras. Livros que continuam uns aos outros (MACHADO, 2011, p.166).

Ao utilizar a intertextualidade Ana Maria Machado proporciona um diálogo especialmente com o texto literário precedente de Machado de Assis, construindo, então, uma possibilidade de aceitação ou negação dessa nova realidade textual. Tomando o romance *Dom Casmurro* como referência, a autora cria duas histórias de amor: a de Bia e Virgílio e a de

Felipe e Cecília que não são tão diferentes da história de Bentinho e Capitu. Hutcheon (1991, p.166) afirma que entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado, pois ela está baseada na aceitação da “inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores”, ou seja, faz-se necessário conhecer o passado textual para avaliar um texto.

Umberto Eco (2003), em *Ironia Intertextual e Níveis de Leitura*, afirma que os textos falam entre eles, em um dialogismo no sentido bakhtiniano e para ele o leitor que não é capaz de reconhecer essa forma de citação intertextual pode ser excluído da compreensão do texto, pelos vários níveis de leitura (ECO, 2003, p.202-203). Partindo desse princípio, é possível que o leitor de *A audácia dessa mulher* que não conhece as obras citadas, como no trecho acima, perca bastante dos sentidos que o texto constrói, mas pode ir em busca de mais referências para ter uma compreensão maior ou não.

Eco (2003) afirma, ainda, que uma obra pode ser abundante em citações de textos alheios e nem por isso esse procedimento se configurar como ironia textual. Nos casos de ironia textual existem trechos com algo a mais a ser percebido pelo leitor experiente e para ele isso caracteriza formas de literatura que, embora erudita, mas com sucesso popular, podem ter sido lidas de maneira ingênua ou sem muita atenção, sem colher referências contida ali ou pelo menos sem a persistência necessária para procurá-las. Sendo assim, Umberto Eco afirma que: “A ironia intertextual, pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para um banquete, ela seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados” (ECO, 2003, p. 205).

Apoiados na teoria de Eco, enxergamos então possibilidade de ironia textual em *A audácia dessa mulher*, pois partindo das brechas deixadas por Machado de Assis, a autora propõe revelações em seu texto a respeito da personagem Capitu, transportada para sua obra, por meio de um livro receitas Maria Capitolina faria então revelações transcritas por ela.

Estes sequilhos servem também como hóstias ao brincarmos de missa. Geralmente, B., que faz o padre, é quem traz o doce. Mas quando há sequilhos em casa, levo eu alguns ao quintal para nossas brincadeiras. Desmancham na boca. Uma delícia! Menos, porém, que o beijo que trocamos outro dia após o penteado. Uma vertigem! E eu a pensar que esgotara todas as sensações de deleite minutos antes, enquanto ele me fazia as tranças, tocava minha nuca, roçava seus dedos por minhas costas, devagar, devagarinho... (MACHADO, 2011, p.59).

O trecho acima, que segundo o narrador foi escrito por Maria Capitolina, mesmo nome da personagem de Machado de Assis, revela-nos os sentimentos da personagem em relação à cena do penteado, que em *Dom Casmurro* está no capítulo 33, que também foi contada por

Bentinho, porém à maneira dele. Ana Maria Machado faz emergir, nessa cena, uma visão dos fatos sob o ponto de vista daquela personagem. Essa possibilidade de dar voz à mulher que só se conhece pelas palavras do marido rende muito em intertextualidade, pois o leitor que conhece *Dom Casmurro* acaba por fazer as associações das cenas dela com as dele, sem contar as referências claras que a autora faz, citando o próprio Machado de Assis várias vezes.

Para Schollhammer (2009), dos caminhos frequentados na produção brasileira contemporânea, o mais recorrente é o da “literatura sobre a literatura”, buscar as obras da tradição como um atalho favorito, porém não há nada de novo nesse procedimento, o que existe, segundo esse autor, é que na maior parte dos casos o gesto traz consigo o reconhecimento, mais ou menos humilde, dependendo do autor, de que todo escritor é um leitor, antes mesmo de se tornarem “autores anões sobre ombros de gigantes”, e esses novos autores, assim, pagariam um “modesto tributo”. Mesmo hoje, em uma cultura de cópia, em que, do texto de origem muito se perde, esse processo de reescrever exige muito cuidado, senão, ao invés de possibilitar o que o autor chama de “apropriação produtiva”, o escritor pode chegar a uma “reverência parasitária” ou até à “sacralização”, que esvaziariam a potência de compressão e crítica (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 143).

Diante das palavras de Schollhammer, podemos pressupor que Ana Maria Machado faz uma apropriação produtiva da obra emblemática de Machado de Assis, mas também acrescenta algo, dando, como ela mesma diz, um espécie de “prosseguimento” ao livro de Machado, buscando fazer encaixes e preenchendo as lacunas deixada

s pelo autor.

No próximo capítulo, passaremos à obra que foi um divisor de águas na literatura brasileira, *Dom casmurro*, e as peripécias de um narrador tendencioso, que descreveu a personagem feminina mais lembrada da Literatura Brasileira: Capitu. Faremos ainda uma breve contextualização a respeito da fortuna crítica do autor Machado de Assis e também do horizonte feminino no século XIX.

Capítulo II

CAPITU E AS MULHERES DO SÉCULO XIX

Capitu sorriu abanando a cabeça com um ar que nunca achei em mulher alguma, provavelmente porque não gostei tanto das outras. As pessoas valem o que vale a afeição da gente, e é daí que mestre Povo tirou aquele adágio que quem o feio ama bonito lhe parece.

(ASSIS, 2009, p.211)

Introdução

Neste capítulo, faremos um breve percurso pela trajetória de Machado de Assis e pelo contexto em que o autor escreveu e também buscaremos apresentar parte de sua vasta fortuna crítica. Além disso, nosso foco principal estará em sua personagem objeto desta análise, Capitu, buscando assim, estabelecer contrastes em relação às aspirações e à condição da mulher na sociedade brasileira da época, pois a protagonista carrega consigo marcas e valores patriarcais impostos às mulheres do século XIX, mas também transgride esse código moral, conforme seu narrador Bento deixou implícito.

As questões femininas sempre incomodaram por gerarem polêmica, tanto pela presença quanto pela não presença. Uma primeira constatação sobre a principal personagem feminina de *Dom Casmurro* é que Capitu foi construída a partir da visão do narrador e sobressai a tudo isso especialmente pela grandeza de sua configuração. Partindo, então, da análise da obra em questão, buscaremos também identificar aspectos históricos e culturais da sociedade brasileira do século XIX e alguns dos valores a que as mulheres reais estavam expostas. O primeiro item será dedicado ao criador de Capitu, no segundo item abordaremos o cotidiano e a posição da mulher na sociedade em relação ao trabalho, estudo, casamento etc.. As questões de gênero e das conquistas femininas no mundo não serão tratadas nessa dissertação, pois o nosso foco está na personagem Capitu e na forma como ela foi representada por Machado e retomada por Ana Maria Machado. Por fim, no terceiro item discutiremos a personagem Capitu, o que nos foi apresentado pelo autor (e pelo narrador interessado) e a maneira como ela foi configurada.

2.1 Outro *Esquema de um certo Machado*

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 21 de junho de 1839. Poderíamos aqui fazer vários diferentes percursos, desde explicitar a infância pobre no Morro do Livramento ou até abordar a questão da cor do autor, e de como um mulato conseguiu ascender à posição mais alta nos meios intelectuais no país escravocrata em decorrência de sua genialidade e competência. Porém, tendo como base teórica Antonio Candido (1977) em *Vários escritos*, faremos um percurso quase semelhante, a começar pelo título do item que escolhemos, pois vem de um texto lido por esse autor em universidades norte-americanas.

Como explicita Candido, nosso modo de ser ainda um tanto romântico, acaba por nos levar a uma tendência quase que inevitável de atribuir aos grandes escritores uma cota de sofrimento e drama, pois uma vida um tanto normal seria “incompatível com o gênio”. Em decorrência disso, os críticos de Machado de Assis nunca deixaram de realçar os eventuais tormentos sociais e individuais tal como sua cor, sua origem humilde, carreira difícil, doença entre outros. Porém, seus tormentos não parecem ter excedido o normal ao que todo mundo passa, ou nem sua vida foi particularmente difícil. Mesmo com a origem humilde, Machado de Assis foi um dos homens mais representativos na vida pública do século XIX. Ele foi tipógrafo, repórter, funcionário modesto e depois alto funcionário, com uma carreira tranquila e sua cor não parece ter sido motivo de desprestígio (CANDIDO, 1977. p.15).

Roberto Schwarz (2000), em *Ao vencedor as batatas*, discutiu e analisou os primeiros romances de Machado de Assis buscando desvelar, em primeiro lugar, as contradições do romance anteriores aos de Machado para, em seguida, discutir o paternalismo nos primeiros romances do escritor. Segundo ele, os primeiros romances de Machado de Assis possuíam um fundo católico que insistia na santidade das famílias e na dignidade das pessoas (SCHWARZ, 2000, p.83).

Schwarz observa as mudanças nas obras de Machado, que já havia adotado ideias liberais e também assimilava a retórica do progresso e da igualdade, acreditando no jornal como forma de “república do pensamento”, como “locomotiva intelectual” e democrática, mas a “ilusão” do autor durou pouco e logo Machado mudou de convicção, movido por razões que cabe aos biógrafos esclarecerem. Mais adiante, quando escreve seus primeiros romances, segundo Schwarz, ele os alimenta da ideologia antiliberal, no entanto não se tratava de uma posição inicial e “irrefletida”, e sim do resultado da experiência com parte do realismo que acompanha a desilusão (SCHWARZ, 2000, p. 86 e 87).

Schwarz (2000) escreve também *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, livro no qual discute a força do romance machadiano a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “A fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira” (SCHWARZ, 2000, p.11). Para Schwarz, Machado de Assis captava e dramatizava a estrutura da sociedade por meio da literatura, e com isso a prosa narrativa machadiana torna-se raríssima naquele meio por seus movimentos que constituíam um espetáculo histórico-social complexo, em que pouco importava o assunto de primeiro plano. Assim, ao transpor as relações sociais que observa para o estilo, ficcionalizando o país e seu tempo, o autor compunha uma “expressão da sociedade real, sociedade horrendamente divina, em situação mui particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica” e, dessa maneira, o homem do tempo em que viveu Machado de Assis deixava de ser idealizado e passava a ser problematizado (SCHWARZ, 2000, p.11).

Segundo Candido (1977), analisando a carreira intelectual de Machado, verifica-se que ele foi apoiado desde cedo e aos cinquenta anos já era considerado o maior escritor do Brasil, sendo então reverenciado de forma que nenhum outro romancista ou poeta conheceu em vida antes dele. Quando se cogitou fundar a Academia Brasileira de Letras, ele foi escolhido para ser o mentor, cargo esse que o escritor ocupou até sua morte (CANDIDO, 1977, p.16). Machado, como todos os homens do século XIX, não poderia fugir do sistema patriarcal, no qual o homem era o senhor responsável pelas decisões e pelo sustento das famílias, e também seguia as convenções sociais vigentes de sua época. Sendo assim sua vida não parece ser fora do normal no que diz respeito aos percalços, foi relativamente plácida, porém marcada pelo privilégio de ser reconhecido como escritor e símbolo de inteligência criadora.

Em 2008, quando completaram cem anos de sua morte, foram lançadas várias revistas com dossiês, demonstrando o impacto do legado deixado por Machado de Assis. Hélio de Seixas Guimaraes (2008), em artigo para a *Revista História da Biblioteca Nacional*, afirmou que o autor decidiu provocar os leitores, colocando os como uma obsessão machadiana que atravessa quase toda a sua obra. Em diálogo direto e constante com o narrador, o leitor ocupa um lugar central e essa colaboração coincide com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), o romance que alterou os rumos da literatura no Brasil. Para Guimarães (2008), o notável de Machado é que em vez de tapar o sol com a peneira ou ficar reclamando, como fizeram escritores anteriores, ele soube encarar a carência e o despreparo dos leitores, levando o problema da comunicação literária para o centro de sua obra, ao colocar o leitor

como questão fundamental. O escritor nos convida, assim, a refletir a respeito das condições difíceis da produção e da difusão da literatura, tanto no século XIX quanto nos dias de hoje.

Ainda na *Revista História da Biblioteca Nacional*, Cláudio de Souza Soares (2008) discute a respeito da predileção de Machado de Assis pelo jogo de xadrez e como isso repercutia em sua obra. Como afirma Soares, “A cronologia do enxadrista Machado de Assis coincide com a presença de Arthur Napoleão na Corte, a partir de 1866. As duas paixões em comum – a música e o xadrez – aproximaram o escritor e o maestro” (SOARES, 2008, p.21). Sendo assim, ainda segundo Soares, foi sob influência de Napoleão que Machado iniciou-se nos segredos do tabuleiro, pelo qual passou a ser um aficionado e uma questão levantada pelo artigo é se o xadrez ajudaria a explicar o gênio Machado de Assis, pois não faltam precedentes na literatura que justificariam essa hipótese.

Conforme muitos críticos entre os consultados, a essência da obra de Joaquim Maria Machado de Assis não se encontrava na macroestrutura de sua ficção e sim na microestrutura, ou seja, na captação dos detalhes, dos gestos, do olhar, da palavra dita aparentemente à toa, pois esses aspectos fornecerão chaves para a leitura de seus textos e as histórias, algumas superficiais na aparência, remetem a discussões muito mais amplas do que aparentam.

Uma das características mais expressivas de sua obra foi o desvelamento da precariedade da condição humana. Tal qual discutiu José de Paula Ramos Junior (2008, p. 30 a 37) na revista *Discutindo Literatura*, Machado de Assis não concedia a seus personagens o poder de gerir, conduzir ou transformar a própria vida ou a alheia, pois eles estavam sempre naufragados em equívocos, preguiças, egoísmos, vaidades, futilidades ou acomodações. Assim como podemos visualizar em *Dom Casmurro*, seu personagem principal e narrador estava afogado em ciúmes e até em arrependimento, mas não conseguia mudar ou sequer compreender sua vida.

Interessante também é o artigo *A ciência dos escritores*, de Luiz Costa Pereira Junior (2011, p. 28 a 32), na revista *Metáfora, Literatura e Cultura*, no qual se discute a questão da ciência em alguns contos de Machado. De acordo com Pereira Júnior, em alguns contos de Machado de Assis haveria antecipações, como a revelação de uma doença no conto *O anjo Rafael* (1869), no qual o autor teria antecipado a doença *folie à deux* (loucura a dois), descoberta feita pelos psiquiatras franceses Lasegue e Falret em 1887. Para Pereira Junior, esse conto de Machado não é um caso isolado, pois outros escritores, de diferentes gêneros e nacionalidades, fazem esse tipo de antecipação em suas ficções e não se trata de predileções futuristas, mas sim de criações que abordam conflitos concretos de personagens mundanos imaginados por autores sem a intenção de fazer ciência. Pereira Junior (2008) escreve

também para a *Revista Língua Portuguesa* um artigo denominado de *O estilo do ano*, no qual discute os recursos de escrita utilizados por Machado, avaliados por ele como os mais elegantes da língua portuguesa.

Muito se falou a respeito da ironia e ousadia de Machado de Assis, pois para muitos o autor teria desenvolvido sua escrita marcada pela ironia, sendo, inclusive, vinculado, por alguns estudiosos, à tradição da sátira menipéia, que remete ao “filósofo Menipo de Gadara (século III a, C), o qual desprezava as convenções e a riqueza” (PEREIRA JUNIOR, 2008, p.32). A sátira menipéia trazia situações fantasiosas ou descabidas, mas seu registro é ponderado, com distanciamentos e elementos realistas que tornam a situação grotescamente plausível, assim como em *Memórias Póstumas de Brás Cuba*. Entretanto, Machado de Assis parece estar acima das dúvidas e limites impostos pela sociedade de sua época, jogando no terreno da melancolia em um mundo de certezas opacas, criando, assim, um embaralhado de gêneros, abusando da ironia e do absurdo, ultrapassando o realismo. Pereira Junior (2008, p.32) afirma que Machado de Assis foi o crítico da sociedade fútil, da falsidade e da retórica vazia, porém consciente de que era possível fazer uma representação complexa da realidade, porquanto o sentido das coisas não é estável e sim move-diço, não sólido.

Como se sabe, Machado de Assis possui uma obra complexa e vasta, que inclui poesias, crônicas, crítica literária e teatral. As principais obras do que seria uma primeira fase na poesia são: *Crisálidas* (1864), *Falena* (1869), *Americanas* (1875); entre os contos estariam as seguintes coletâneas: *Contos Fluminenses* (1869), *Histórias da Meia-noite* (1873); já os romances seriam os seguintes: *Ressurreição* (1872), *A mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878); no teatro: *Queda que as Mulheres Têm pelos Tolos* (1861), *Quase Ministro* (1864), *Os Deuses de Casaca* (1866). Já naquela que seria fase madura do autor, as principais obras foram nos romances: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904), *Memorial de Aires* (1908); contos: *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias Sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899), *Ocidentais, in Poesias Completas* (1901), *Relíquias de Casa Velha* (1906); no teatro: *Tu, Só, Tu, Puro Amor* (1881).

De acordo com Antonio Candido, as obras de Machado de Assis vão muito além do realismo e do romantismo, pois elas são grandes e ricas em significado, permitindo que cada época encontre sua obsessão e necessidades de expressão. Por esse motivo as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando diferentes níveis de leitura e vendo em Machado um grande escritor devido às qualidades por vezes contraditórias (CANDIDO, 1977, p.18).

Durante muito tempo as obras machadianas foram alvos de discussões por causa da sua nacionalidade, até porque o autor não seguia os termos do projeto nacional fundado pelo romantismo e não se prendia à tarefa de trazer para a sua obra a cor local. Sua obra refletia o tempo e o local, os temas voltados para a vida carioca no período do Segundo Reinado, sem ser nacionalista, refletindo os problemas do seu povo, suas preocupações, ideias e dificuldades e recolhendo experiências (COUTINHO, 1959). O diferencial do autor estava em interpretar, ao seu modo, a condição humana a partir da observação precisa das pessoas de seu tempo, problematizando e não buscando retratar o país, tal como no romantismo.

Afrânio Coutinho (1997) afirma que em *Dom Casmurro* o realismo atribuído a Machado não pode ser considerado absoluto, já que a escolha de um narrador em primeira pessoa impossibilita o acesso pleno à verdade, apresentando uma narrativa pouco objetiva, e os personagens e suas ações, na estrutura do romance, são vistos por meio da interpretação de um deles, ou seja, todo o relato é baseado na perspectiva de um dos participantes (e interessados):

Dentro desse raciocínio, ao colocar os fatos longe do alcance do leitor, Machado fugia à técnica realista da fidelidade à verdade absoluta, exterior, para ficar no plano do provável, a fim de que a obra-prima ganhasse em sugestibilidade e densidade simbólica, adquirindo um halo de mistério que a torna um desafio permanente às sucessivas gerações de leitores (COUTINHO, 1997, p. 22).

O realismo do qual tratava Machado baseava-se muito mais em sugerir do que em mostrar explicitamente, acentuando o tom de mistério. Segundo Candido, era uma espécie de despreocupação com as modas dominantes, que na época era o apagamento do narrador: Machado “[...] cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava sua voz convencional” (CANDIDO, 1977, p. 22).

O romance que, entre vários outros aspectos, critica os costumes da sociedade e põe em jogo o papel da mulher, problematizando e mostrando as nuances decorrentes de sua época de produção, também cria uma dúvida que seria lembrada depois de quase um século: “*Dom Casmurro* é reconhecido como o romance da dúvida. Se alguns dizem do ciúme, preferimos dizer da dúvida, com o seu cortejo de angústia e possibilidade de solidão, perpassando esperanças e alegrias, decepções e tristezas” (CASTELLO, 1969, p. 150).

Machado constrói em Bento Santiago um narrador ensimesmado e que desconfia até da própria sombra, que por sua vez constrói a imagem de uma mulher a quem aparentemente

acusa de adultério. Assim, Capitu é uma construção do narrador, pois tudo que sabemos dela vem das descrições feita por ele:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo (ASSIS, 2009, p.34).

O estilo de Machado que, segundo Candido (1977), evoca noções de ponta aguda e penetrante associados à delicadeza e à força, como um instrumento afiado, insinuando mais do que revelando, é bastante perceptível em *Dom Casmurro*. Este é um romance marcado frequentemente por forte ironia, pela digressão e pela inclusão do leitor, com muitas interpelações ao longo da narrativa, além de um pessimismo singular, conforme Freire: “[...] gosto de pensar que o pessimista que muitos veem no escritor carioca seja atravessado por uma grande esperança; se assim não for, pelo menos seu pessimismo não é daqueles que se refugiam na inércia” (FREIRE, 2012, p.158). Assim, não aparece ali o pessimismo apocalíptico, tomado pela sensação de impotência ou comodismo, pois mesmo diante da dor existe a possibilidade de almejar uma sociedade melhor e mais justa, e Machado de Assis trazia à tona em sua obra temas recorrentes da sociedade, problematizando-os.

Segundo Alfredo Bosi (2003) o objetivo de Machado de Assis consistia no comportamento humano, e esse objetivo é atingido mediante “a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império”. Bosi ressalta ainda que, se hoje é possível “incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é em decorrência da profundidade e penetração deste olhar, e de valores e ideais, que não se esgotava no quadro espaço temporal” em que ele produziu (BOSI, 2003, p.11 e 12).

Para Candido, o mais atraente na obra de Machado de Assis é um tema diferente: a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade econômica e espiritual. Dentre os temas recorrentes na obra de Machado fica evidente o ciúme, até porque durante muito tempo *Dom casmurro* foi visto como um romance de adultério, mas o tema que realmente chama atenção nessa obra é o ciúme enlouquecedor de Bentinho, que o leva a construir uma mulher tão amada quanto odiada e se dispõe a crer mais no verossímil do que no real. A relação entre o real e o fato imaginado torna-se um grande eixo para esse romance, pois para a “cristalização” negativa de um ciumento, é possível

encontrar semelhança onde ela não existe, ou que poderia ser produto do acaso como a sutil semelhança entre Capitu e a mãe de Sancha. Por isso, Candido afirma ainda:

[...] dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginário ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida (CANDIDO, 1977, p.25).

Em suma, *Dom Casmurro* está dividido em duas partes. A primeira inicia no terceiro capítulo, em que é apresentado o narrador, que conta a história de sua infância e adolescência, transmitindo seu conflito com a promessa feita por sua mãe de fazê-lo padre, os futuros estudos de Direito e o provável casamento com a vizinha. Nos dois primeiros capítulos são feitas as devidas apresentações, situando o leitor a respeito da atual posição do narrador e explicando também o porquê do título do livro. A segunda parte, já do capítulo 98 em diante, narra o casamento com Capitu, o nascimento do filho e as suspeitas de infidelidade que chegam ao ápice com a morte de Escobar. Como veremos de maneira mais detida adiante, Capitu é construída pela voz de Bentinho e mesmo assim, ao final da leitura, é a figura dela que prevalece.

Dom Casmurro tornou-se um marco na literatura brasileira e seus personagens povoam outros textos e adquiriram outras características nas releituras, mesmo depois de mais de cem anos de sua publicação a obra ainda é uma referência incontornável de nossa tradição literária. Umberto Eco usa a expressão “migrante” para nomear alguns personagens que aparecem em outras obras: “Quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertam da história que as criou” (ECO, 1994, p.132). Bem poderia ser o caso de Capitu, que é um dos focos desta pesquisa, na segunda obra escolhida. Em *A audácia dessa mulher*, encontramos uma personagem que remete explicitamente à Capitu de Machado de Assis, mas apesar de parecer ganha *status* de realidade independente (pelo menos a realidade da história narrada ali), como se ela realmente tivesse existido em outro contexto, ela ainda conta a mesma história que foi apresentada por Bento, porém em outra versão: a dela.

A seguir, para contextualizar, recorreremos aos historiadores para explicitar o cotidiano da mulher brasileira no século XIX. O cotidiano apresentado de maneira breve nesta parte da pesquisa tratará apenas da classe média da época, que pode coincidir com a sociedade apresentada por Machado em *Dom Casmurro*.

2.2 A mulher brasileira do século XIX: do cotidiano à posição social

Neste item, buscaremos discutir alguns aspectos do cotidiano das mulheres no século XIX, a posição que elas ocupavam e sua importância na sociedade brasileira da época. Nossa atenção estará voltada apenas para as mulheres brasileiras, pois julgamos ser mais pertinente para esta pesquisa por motivo de contextualização.

Tânia Quintaneiro, em *Retratos de mulher* (1996, p. 25), discorre a respeito do cotidiano feminino no Brasil por meio do olhar de viajantes (viageiros) do século XIX. Segundo a autora, no início do século, a presença feminina era um tanto rara e as poucas “damas” que os viajantes ingleses e norte-americanos encontravam por casualidade, acabavam por se esconder ou fugir um tanto amedrontadas. A razão talvez fosse o longo período de isolamento pelo qual passavam as colônias, que alimentavam uma imagem negativa dos estrangeiros, vistos como aventureiros, conquistadores, abolicionistas e “subversores da ordem social”.

O costume de esconder as mulheres era comum a todas as classes e isso se devia, em parte, ao aumento da movimentação dos estrangeiros e seus hábitos liberais que motivavam a proteção dos “elementos femininos” de tais contatos. A severa regra de nunca receber desconhecidos do sexo masculino na ausência do chefe da família quase nunca era quebrada. Quando, de alguma forma, as moças se viam na presença masculina desconhecida abaixavam a cabeça e saíam correndo. A ficção ilustra esses momentos, como pode ser visto no romance *Inocência* (1872), do Visconde de Taunay, na intensa vigilância de que era vítima a protagonista.

O visitante estrangeiro ficava escandalizado mais com “a censura desprovida de refinamento ideológico” (QUINTANEIRO, 1996, p. 25) do que com a condição inferior feminina já conhecida por eles em suas sociedades de origem e a sujeição “voluntária” da mulher, com a submissão à autoridade masculina era o que mais chamava atenção. A reclusão feminina também era causa de espanto para os forasteiros e os valores em relação às virtudes femininas eram bem rígidos. As mulheres não podiam sair às ruas, ficando restritas ao interior de suas casas e o tratamento dispensado a elas era grosseiro e desprovido de cavalheirismo, sendo que a maioria dos homens era indiferente a suas esposas.

Quintaneiro (1996, p.39) afirma, ainda, que a reclusão era fruto dos “desastrosos ciúmes”, herança essa que tem suas raízes em Portugal e que as consequências nem sempre eram registradas nos prontuários policiais, pois os “negócios do coração” eram os maiores responsáveis por grande parte dos crimes e brigas, mesmo não sendo tão mencionados. “O

ciúme masculino, verdadeira marca nacional, derivava com frequência espantosa na prática dos assassinatos que visavam restaurar a dignidade moral da família” (QUINTANEIRO, 1999, p.39). Nesses casos, a reação vinha em forma de tiro ou punhalada e até envenenamento ao sedutor da esposa e a vingança não era punida pelas autoridades legais, pois era vista como uma questão de honra.

Em decorrência do isolamento e muitas vezes do contato apenas com familiares e escravos, a mulher não conseguia sustentar uma conversa ao ser abordada por um viajante e era possível ver as mulheres apenas nas janelas ou a caminho da igreja, em que elas se podiam se mostrar em festas. Fazer compras era um prazer desconhecido pelas mulheres no Brasil, pois as senhoras brasileiras não eram atraídas por essas práticas e recebiam os vendedores ambulantes em casa ou compravam por meio de um escravo ou “moço de recados”, pedindo amostras de tecidos ou até utensílios para o lar. Na maioria das vezes eram auxiliadas por seus maridos ou pais nessas escolhas.

O comportamento feminino no século XIX era muito diferente do masculino, pois homens e mulheres possuíam papéis distintos na sociedade e na própria cultura. O objetivo feminino era constituir família, sob pena de pesadas suspeitas recaírem sobre ela caso desobedecesse a sua “condição natural”. Elas eram constantemente alertadas a respeito de seu papel na sociedade, que esperava que elas fossem boas esposas e donas de casas. Uma boa mulher deveria ter qualidades altruístas: deveria ter devoção aos outros, manter uma moral intacta e deveria ser amável, delicada e sensível (QUINTANEIRO, 1996, p.46).

Tudo que uma mulher aspirava, na maioria das vezes, era casar-se, tornar-se dona de casa e algumas, conseqüentemente, tornavam-se donas de escravos e nesses casos acabavam perdendo o interesse pela cozinha, já que em algumas casas esses trabalhos ficavam a cargo das escravas. Porém, havia relatos de brasileiras brancas que acumulavam elogios a seus confeitos e preparos na cozinha. Algumas mulheres se dedicavam pouco às “atividades femininas”, que eram a costura, o bordado, a pintura e a leitura, ficando restritas ao espaço do lar, sendo impedidas de assumir qualquer forma de trabalho fora de casa.

Por outro lado, o tratamento desumano que algumas “senhoras” dispensavam aos escravos era visível, chegando perto do “sadismo”. Algumas viúvas de fazendeiros/senhores de escravos assumiam a postura dos maridos e administravam elas mesmas as fazendas (QUINTANEIRO, 1996, p. 51 a 54). Um exemplo de viúva que assume a postura autoritária do marido pode ser visto no romance *Iaiá Garcia* (1878), em que Valéria “herda” a autoridade do Comendador falecido, como afirma Souza (2015). Quando acontecia de a mulher chegar ao poder, elas poderiam ser tão cruéis ou até mais que os homens e tratavam

logo de mostrar aos escravos e empregados da casa quem mandava, como uma forma de liberdade e autoridade.

Mary Lucy Murray Del Priore (2011) afirma que no século XIX brilhou a estrela do adultério. Segundo ela, a relação de dominação, como a que existia entre as escravas e os senhores do período colonial, deu lugar a uma relação “venal”, um cinismo apimentado com sentimento. Segundo a autora, o exemplo vinha de cima, com a chegada da Corte portuguesa em 1808. Entre os membros da Corte, estava Carlota Joaquina, que já chegava mal falada, por viver longe do marido D. João e havia um murmurinho a respeito dela e do comandante das tropas britânicas navais, Sydney Smith, e dos presentes que ela oferecera a ele, como espada e anel de brilhantes.

O comportamento impróprio chamou atenção da nora recém-chegada ao Brasil, que relatou em carta a sua família na Áustria sua indignação: “Sua conduta é vergonhosa, e desgraçadamente já se percebem as consequências tristes nas suas filhas mais novas, que têm uma educação péssima e sabem aos dez anos tanto como as outras que são casadas” (DEL PRIORE, 2011, p.40). As displicências amorosas da rainha ficaram conhecidas na província e resultaram em morte, porém a rainha não era a única, pois o adultério era prática de quase todas as famílias.

Quintaneiro (1996) também afirma que a chegada da família real ao Brasil trouxe mudanças urbanas, nas mudanças socioeconômicas e nos valores sociais, enfraquecendo parcialmente as “instituições” que isolavam as mulheres, pois a chegada da Corte aumentou o número de festas e cerimônias oficiais, fazendo com que elas fossem mais vistas nos ambientes públicos, o que será constante nos romances românticos, ou seja, os bailes e saraus constituem-se como ocasiões de visibilidade social.

A vida social das mulheres brasileiras de classe alta e média tem início, segundo Ingrid Stein (1984, p. 19 e 20), com as reuniões em família, que aconteciam para comemorar aniversários, casamentos ou em que recebiam seus amigos. Nesses encontros, era comum servir-se chá ou uma ceia, praticar-se jogo de salão e alguém, em geral uma mulher, quase sempre tocava piano, e além dessas reuniões realizavam-se festas e bailes. Com a evolução das cidades e a urbanização, ocorreu também a chegada de mulheres estrangeiras nas cidades, o que fez que as mulheres brasileiras também saíssem às ruas de vez em quando.

Como dissemos antes, a mulher ocupava uma posição inferior à do homem na família, restringindo-se a administrar o lar. Com a urbanização das cidades, foi exigido das mulheres que soubessem receber bem as visitas do marido e até representá-los em público. Além disso, ficou a cargo da mulher a função de estimular e incentivar os homens em suas conquistas. Aos

homens eram destinadas as atividades fora de casa, como a vida pública, comercial, política e cultural. Dentro dessa sociedade conservadora, a mulher era desprovida de poder e sua submissão era evidente (STEIN, 1984, p.23).

A educação da mulher era falha ou inexistente, e esse era um dos motivos pelos quais ela ocupava uma posição secundária na sociedade. De maneira geral, a educação no Império era deficiente e o pouco ensino que existia estava destinado aos meninos. A negligência da instrução feminina vem desde a implantação da colônia, pois no século XVIII os jesuítas monopolizavam o ensino, que estava concentrado na alfabetização dos meninos, restando para as meninas à orientação moral e religiosa (STEIN, 1984, p.24 e 25).

O moço deveria aprender a ler, a escrever, a contar e alguns mais avançados aprendiam “Aritmética” e Geografia; enquanto as moças estudavam as primeiras letras da gramática portuguesa e francesa, trabalhos de agulha e tesoura, além de música, canto e dança. Segundo o viajante Charles Explilly, que esteve no Rio de Janeiro em 1853, citado por Stein (1984, p.25), a educação das moças estava completa, desde que soubessem ler, escrever, manejar o chicote, fazer doces, cantar e tocar piano.

Em outros países, ainda no século XIX, as mulheres começavam a ser admitidas no ensino superior, a exemplo dos Estados Unidos, onde, em 1890, já havia entre vinte e cinquenta mil mulheres matriculadas nesse nível de ensino. No Brasil, as escolas de nível médio estavam fora do alcance feminino, tendo como grau de instrução apenas as instituições primárias de curta duração, as quais não lhes davam uma instrução de boa qualidade, ficando então visível a diferença intelectual entre homens e mulheres, e as relações entre eles ficavam restritas aos “círculos de afeições” domésticas (QUINTANEIRO, 1996).

De grande importância foi a criação da “Escola Normal” em 1880, que funcionou em seu primeiro ano com quase 282 alunos, sendo 177 dessas vagas ocupadas por moças, e o objetivo da escola era a formação de professores para o ensino primário. A partir de então o “magistério primário” passou a ser uma das únicas profissões aceitas para a mulher na sociedade brasileira. Apesar do ensino misto, isso não significava um sinal de progresso social e sim uma conveniência financeira. Dessa forma, não se poderia esperar muito da condição educacional feminina, conforme afirma Stein (1984): “Tendo em vista a situação desoladora já no âmbito do ensino secundário, não se poderia esperar que o ensino superior do período oferecesse grandes perspectivas à mulher” (p.27). Essa autora explicita que era comum entre as famílias mais ricas enviarem seus filhos homens para estudar fora do país, especialmente em Coimbra, Montpellier e Paris, porém após a criação das faculdades no Brasil isso se tornou desnecessário. Exemplo de personagem que segue esse caminho dos

estudos em Coimbra é Brás Cubas, do romance de Machado de Assis, entre vários outros da Literatura Brasileira; já a transição dos estudos da Europa para o Brasil a partir, especialmente, da Independência, são exemplos os escritores José de Alencar, Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo, que cursam Direito em São Paulo (cf. FREIRE, 2015). O próprio Bento Santiago, narrador de *Dom Casmurro*, após largar o seminário, vai cursar Direito em São Paulo.

O acesso das mulheres à literatura era controlado e até proibido em algumas famílias, limitado apenas aos livros de orações, alguns contos e novelas em livros ou jornais. De forma alguma elas poderiam ter em mãos obras de “conteúdo moral duvidoso” e isso se referia especialmente à literatura francesa e autores como Balzac, Sue, Dumas, entre outros. Como afirma Tânia Quintaneiro: “Controlar as leituras ao alcance das mulheres era uma extensão das prerrogativas masculinas” (QUINTANEIRO, 1996, p.174). Ou seja, o controle da leitura era uma continuação do autoritarismo masculino, sob o qual todas as mulheres da sociedade viviam. Nunca é demais lembrar que as próprias mulheres reforçavam essa visão e esse comportamento ao educar os filhos.

O resultado da má formação escolar feminina, da falta de acesso à cultura e às literaturas era a incomunicabilidade, pois algumas moças só tinham contato com a família e os escravos, no interior da casa, conforme já postulado por Tânia Quintaneiro. Isso reforçava cada vez mais o papel inferior da mulher em relação ao homem, chegando ao ponto de muitas vezes a mulher ser reconhecida como um objeto de adorno, dada às futilidades ou como um mero instrumento de procriação, pois delas era exigido apenas que se casassem e tivessem filhos, sendo que as “solteironas” ficavam estigmatizadas e muitas acabavam virando governantas (QUINTANEIRO, 1996, p.156).

Essas diferenças entre homens e mulheres não foi um problema brasileiro e sim mundial. As autoras Ana Cristina Osterman e Beatriz Fontana afirmam na obra intitulada *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos* (2010) que a igualdade passa pelo acesso ao conhecimento, citando Immanuel Kant, que afirma: “[...] o ser humano é, primordialmente, fruto daquilo que a educação faz dele, é plausível pensar que a construção de uma sociedade livre fraterna e igualitária passa pelo acesso ao conhecimento” (p.296). Refletindo sobre as palavras dessas autoras, não fica difícil entender a posição das mulheres hoje, que ainda lutam para terem reconhecidos seus direitos, não só aqui no Brasil, mas em âmbito mundial. A educação e o conhecimento que lhes foi negada desde o princípio poderia ter feito a diferença para uma sociedade mais igualitária.

Com relação à mulher na legislação, Ingrid Stein afirma que o direito civil foi regido até 1890 com teores básicos das leis portuguesas e pelas “Ordenações das Filipinas” e neste mesmo ano foi instituído o decreto N. 181, iniciando a regulamentação da legislação civil moderna. Segundo as Ordenações das Filipinas, no casamento, o marido era o “cabeça do casal” e a mulher só poderia ocupar sua posição após sua morte. Para as punições acerca do adultério também havia distinção entre os sexos, dando ao homem que encontrava sua esposa em adultério o direito até de matá-la e ao seu parceiro no ato. Porém, o Código Criminal de 1830 vem para amenizar essas punições e estabelece que qualquer homem ou mulher pego em adultério seria punido com uma prisão temporária.

“No que diz respeito aos direitos políticos, a mulher sofria discriminações decorrentes do seu sexo. Entre esses direitos, o de voto, privilégio de todo cidadão brasileiro, era-lhe negado em consequência da interpretação dada à expressão cidadão brasileiro” (STEIN, 1984, p.29). Dentro da Constituição e da legislação eleitoral, as mulheres não eram reconhecidas como brasileiras no que diz respeito ao voto, pois juridicamente era entendido que esse era um direito exclusivamente masculino. A autora menciona um “circulo vicioso”, em que a mulher não votava, por não ter sua cidadania reconhecida, e não era cidadã por não ter direito ao voto.

Na indumentária feminina, a exigência não era tão grande quanto das mulheres europeias e norte-americanas. Dentro de casa, as mulheres brancas mostravam-se um tanto relapsas em suas vestimentas e na aparência e as roupas eram as mais leves possíveis e folgadas, com aspectos desagradáveis. Porém, quando apareciam em público para as reuniões, igreja ou bailes estavam rigorosamente adereçadas e com roupas da moda: “[...] segundo o último estilo parisiense, com rendas, sedas e bordados caros” (QUINTEIRO, 1996, p.183). Apesar das roupas caras e dos adereços, as mulheres não tinham refinamento, pois não estavam acostumadas a usar essas roupas em seu dia a dia.

No século XIX, as relações afetivas entre homens e mulheres passavam por transformações, pois apesar de não ter um tratamento liberal, na Inglaterra a liberdade para escolher o cônjuge passava a existir. Porém, no Brasil, conservava-se ainda o tradicionalismo e como exemplos disso, na ficção brasileira, são os “registros sobre o comportamento amoroso, as tramas psicológicas, social e econômica que envolvem os acordos matrimoniais, as relações de poder e autoridade vigentes na estrutura familiar” (QUINTEIRO, 1996, p.93). Assim, as senhoritas viviam reclusas sob o poder e responsabilidade dos pais e ainda adolescentes eram tomadas em casamento, passando, assim, a ser de responsabilidade dos maridos. A escolha dos maridos era privilégio dos pais e os casamentos se davam muito mais

por conveniência e raramente por amor, sendo que a sociabilidade e a relação afetiva geralmente construíam-se já depois de casados. Isso, no entanto, não exclui a possibilidade de moças mimadas pelos pais conseguirem casar-se com parceiros, a princípio, não desejáveis, como mostra a heroína de *Sonhos D'Ouro* (1872), de José de Alencar (cf. FREIRE, 2015).

Maria Ângela D'Incao (2012), em *Mulher e família burguesa*, no livro *Histórias das Mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore, discute o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa do século XIX, marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. O estilo de vida da elite dominante na sociedade brasileira era marcado por influências do imaginário da aristocracia portuguesa, do cotidiano das famílias fazendeiras plebeias e interações sociais definidas pelo sistema escravista. A família patriarcal, conforme já mencionamos, era comandada pelo pai, que detinha os poderes sobre seus dependentes, agregados e escravos.

As ruas do rio de Janeiro e de Olinda começavam a ser mais controladas, pois até o no início do século XIX não havia leis públicas no Brasil que regulamentassem a limpeza e o uso das cidades, a arquitetura dos sobrados se desenvolveu fazendo da rua “uma serva da casa”, portas e janelas abriam direto para ela, as autoridades públicas limitaram o “mau uso” da casa e estabeleceram uma nova atitude em relação as ruas, que passaram a ser lugar público e deveriam estar sempre limpas, com isso o lugar público ganha um significado oposto ao do privado (D'INCAO, 2012, p.223 e 224).

A construção de casas isoladas se intensificou depois da libertação dos escravos e da proclamação da República. A interiorização da vida doméstica se deu ao mesmo tempo em que as casas mais ricas se abriram para uma espécie de “apreciação pública” por parte de um círculo restrito de parentes e amigos e as salas de visita e os salões, espaço intermediários entre o lar e rua, eram abertos para realização de saraus noturnos e festas. A ideia de intimidade se ampliava nesses lugares e a família, em especial a mulher, se submetia à avaliação e à opinião dos outros, sendo que a figura feminina passa a marcar presença em cafés, bailes, teatros e acontecimentos sociais. Se por um lado, essa convivência social dá maior liberdade às emoções, por outro as mulheres não eram mais vigiadas apenas pelos pais e maridos e sua conduta passa a ser submetida aos “olhares atentos da sociedade” (D'INCAO, 2012, p.228).

O casamento entre as famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status e as mulheres casadas adquiriam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social por meio de sua postura como anfitriã nos salões e na vida cotidiana. Havia um grande cuidado com relação às uniões

conjugais, pois elas poderiam ser muito lucrativas, e a mulher simbolizava, então, a honra da família e a possibilidade de ascender socialmente (D'INCAO, 2012, p.231). Para as mulheres que não vinham de família rica a situação era um tanto mais difícil, vejamos o exemplo de Machado de Assis em *Dom Casmurro*: Capitu era pobre, filha de funcionário público que ganhava o suficiente para sustentar a família; a moça era instruída, curiosa, havia frequentado a escola e, assim como todas as moças de sua época, tinha como objetivo o casamento, neste caso com seu amigo de infância e vizinho Bento Santiago. Para tal objetivo, não mediu esforços, arquitetou planos para livrá-lo do seminário e esperou até que ele voltasse do curso de Direito em São Paulo para enfim casar-se com ele.

Segundo D'Incao (2012), a literatura desse período informa que as mulheres das classes mais baixas, sem tantos recursos, tinham maiores possibilidades de amar pessoas da mesma condição social, uma vez que o amor, caso chegasse a uma união, não comprometeria as pressões de interesses políticos e econômicos. As mulheres de maior posse sofriam com a vigilância e passavam por constrangimentos em seus casamentos. Nos romances machadianos escritos a partir de 1882, as famílias são predominantemente urbanas e restritas ao marido, esposa e filhos, sendo o triângulo amoroso um motivo recorrente de tensão nas tramas. As relações entre os amantes se tornam mais complexas e conflituosas e as próprias personagens, e não mais o destino, se tornam irônicas, cínicas ou cruéis, com a convivência educada ganhando dimensões de hipocrisia e sobrevivência individual. Nesse cenário, o amor pode ser visto como distração, tédio ou motivo de ciúme e loucura e o casamento ainda ocorre por conveniência ou é um objetivo a ser atingido por meio de manipulação ou estratégia (D'INCAO, 2012, p.238).

No final de um século em que as mulheres estavam à mercê da autoridade masculina, pois tinham pouco acesso à informação e à cultura, Machado de Assis cria uma mulher conhecida apenas por meio da voz do marido, porém tão marcante e consistente que permanece mais de um século depois como referência na Literatura Brasileira e sendo objeto de muitos estudos. É essa mulher de papel, Capitu, o assunto do próximo item.

2.3 Capitu: a personagem feminina brasileira na ficção

Durante o período do Romantismo, a mulher foi fonte de inspiração para muitos romances e, em geral, foi idealizada e apresentada por vários autores, ressaltando o caráter puro e sensível feminino, assim como a beleza, além da associação à natureza e ao nacionalismo. Como grandes exemplos desse período romântico, temos *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, publicado em 1844, e também *Senhora*, de José de Alencar, publicado em 1874, que projetam em seus enredos a característica apontada por Adilson Citelli (2007, p. 82): “[...] é a presença de um conceito segundo o qual o amor é capaz de se submeter à vigilância da corrupção econômica, mas com força suficiente para superar a situação inicial e promover um final feliz”. Citelli também assinala que o período romântico desenvolveu uma visão “adocicada” do amor, visão essa que ganhou força e fez sucesso, consolidando-se, “erroneamente” como sinônimo do movimento. No entanto, mesmo nos romances citados ocorrem desvios do enredo romântico clássico, já que em *A Moreninha* os rapazes criticam a própria forma romântica de namorar e Augusto, o personagem principal, vê os tornozelos das moças escondido embaixo da cama; em *Senhora*, uma mulher mostra o poder que pode ter ao herdar uma fortuna.

Se nos romances citados, significativos do enredo romântico, os “desvios” eram exceções, arestas logo aparadas, no caso da personagem escolhida para análise aqui, Capitu, do romance *Dom Casmurro*, apesar de ser quase que do mesmo período, difere bastante do ideal feminino herdado do romantismo. Partindo do princípio que “[...] um autor não é imune às influências da época em que vive, e que sua obra, portanto, também não está desligada do contexto social em que é produzida” (STEIN, 1984, p.13), a configuração dessa figura feminina de Machado de Assis acaba por refletir mudanças por que passava o meio no qual o autor estava inserido. Retomando uma das análises citadas antes, Freire diz que Machado de Assis expressa, nesse e noutros romances, “[...] uma visão crítica de seu meio, muitas vezes sofrendo toda a dor e o peso que essa consciência traz” (FREIRE, 2012, p.158). Assim, Machado de Assis, fazendo-se valer do seu talento, coloca em cena o “jogo de aparências” e as futilidades a que o jogo social leva as personagens, o comportamento com aparência de bons hábitos em público, enquanto, ao mesmo tempo, se apegavam aos vícios secretos, como a inveja e a cobiça, entre outros.

Conforme mencionamos no item anterior, a família tinha base patriarcal e o homem desempenhava o papel de “regularizar e disciplinar” a organização familiar, reafirmando o

papel secundário ocupado pela mulher. As mulheres solteiras ou casadas não tinham independência financeira (STEIN, 1984).

Com uma educação escassa e insuficiente disponível à mulher, cabe então aspirar a um bom casamento, especialmente como forma de ascensão na sociedade da época, em que a autoridade do pai era substituída pela do marido. A união de Bentinho e Capitu fracassa, porém não pela falta de aceitação das normas impostas pelo marido, pois Capitu era uma esposa nos moldes da sociedade, mas o relacionamento se perde por conta das suspeitas do marido em relação à esposa e ao melhor amigo Escobar. Para Stein (1984), Capitu deve sim ser incluída na lista das “mulheres mártires” de Machado de Assis, assim como as personagens Lívia e Clara de *Ressurreição*, Estela de *Iaiá Garcia*, Dona Plácida e Marcela de *Brás Cubas*, Sofia de *Quincas Borda* entre outras, mulheres que de alguma forma sofreram por amor ou pela falta dele.

Em *A audácia dessa mulher* a personagem Bia também retoma essa questão e assevera que de forma alguma Machado de Assis afirma que Capitu era infiel: “Bia (*veemente*): Nunca! Ele jamais afirma uma coisa dessas! O que Machado conta é como Bentinho *achava isso...* É só uma versão, e de uma parte interessada” (MACHADO, 2011, p.21), e ainda discute com Virgílio sobre como as pessoas dão importância demais para essa questão: “O importante é ver como Bentinho desconfia que ela traiu e depois passa a ter certeza” (MACHADO, 2011, p.21). De qualquer maneira, tudo o que sabemos de Capitu passa pelo discurso e pelo olhar de seu marido Bento Santiago, que não é neutro, muito pelo contrário, controla os mecanismos de representação, mostrando-nos uma visão única a respeito de uma mulher que está sujeita às determinações das normas sociais, no caso representadas por ele. Acusada de infidelidade, durante muito tempo ela foi vista como motivo da ruína emocional de Bentinho. Se considerarmos a complexidade dessa personagem e da trama que envolve sua relação com Bentinho, ressaltar o tema da traição é diminuir e muito o alcance da obra (FREIRE, 2012).

Na primeira parte da obra, o narrador apresenta uma mulher forte, impulsiva, curiosa e até ousada, conforme vemos no trecho seguinte: “[...] o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus” (ASSIS, 2009, p.32). Como se pode ver no trecho citado, Capitu era uma moça de iniciativa e às vezes deixava Bentinho sem jeito e sem resposta. No capítulo 12, intitulado “Na varanda”, o narrador revela um pouco da proximidade entre os dois jovens adolescentes, que estavam “sempre juntos” pelos cantos. É notório, pelo relato do narrador, que a menina Capitu já gozava de alguma liberdade, pois

tinha um amigo do sexo oposto e os dois estavam quase sempre de “segredinhos”, como vemos no próximo trecho: “Vozes confusas repetiam o discurso do José Dias: Sempre juntos... Em segredinhos... Se pegam de namoro...” (ASSIS, 2009, p31). No trecho, Bentinho estava se recordando do que dissera José Dias a respeito dele e de Capitu.

Capitu é uma personagem que difere bastante das outras nos romances que surgiram no século XIX, pois enquanto algumas heroínas românticas se destacavam por sua fragilidade, a personagem de Machado se descava pela inteligência e sagacidade. Havia nela certa “magia” e isso aparece nos detalhes do discurso de Bentinho, que mostra fascínio pela moça. No capítulo 18, vemos a aflição da personagem que, vendo-se diante da possibilidade de Bento realmente ir para o seminário, suas reações são ressaltadas e sua busca por uma solução, até a irritação da moça, trecho em que também expressa a impulsividade dela:

Capitu não me deixou, continuou a chamar –lhe beata e carola, em voz tão alta que tive medo fosse ouvida dos meus pais. Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça.... Eu assustado, não sabia que fizesse, repetia os juramentos, prometia ir naquela mesma noite declarar em casa que, por nada neste mundo, entraria no seminário. [...] Capitu refletia. A reflexão não era rara nela e conheciam-se pelo apertado dos olhos (ASSIS, 2009, p.43).

A personagem, em suma, conforme já dissemos antes, é uma mulher definida pela voz do marido, com qualidades e defeitos atribuídos a ela, e especialmente definidos pela relação estabelecida entre eles, uma figura que refletia os parâmetros estabelecidos por seu “criador/narrador”. Pode-se especular que essa figura misteriosa é uma representação da visão que o autor e a sociedade tinham das mulheres de sua época, que nem sempre registra a essência feminina, tal qual afirma Stein:

Poucas vezes se procurou na época uma reflexão sobre o que é masculino e o que é feminino fora da ideologia vigente; o que se dá é a projeção, nas personagens femininas, da visão de mulher de seus autores, que na maioria das vezes não corresponde ao que o sexo feminino em essência é (STEIN, 1984, p. 132).

A representação quase sempre ambígua dessa mulher que, segundo o narrador pode ser tão companheira quanto traidora, capaz de sacrifícios para livrar o próprio narrador dos castigos pelos encontros às escondidas, remete à ideia de que a mulher era capaz de tudo para fazer um bom casamento. Por outro lado, outro autor, Castello (1969), afirma que, enquanto Capitu é apresentada como “dissimulada e ambiciosa”, Bentinho é mostrado como um rapaz puro e ingênuo, evidenciando como esse discurso do narrador é parcial com relação à moça.

O que chama atenção nessa relação é talvez a inversão de poderes, em que a mulher é apresentada como forte e sagaz e o homem está colocado em uma posição de fragilidade, conforme afirma a esse respeito Mário de Andrade (1978): “[...] há uma inteligência mais ativa, mais calculista; há uma dobrez, uma perversidade e uma perversão em disponibilidade, prontas sempre a entrar em ação” (p. 93), dominando, dessa maneira, a vida do homem por conta da sua inteligência.

Roger Bastide (2003), a despeito do que muitos críticos disseram a respeito do autor de *Dom Casmurro*, apresenta Machado de Assis como “paisagista”, um sutil pintor da natureza, pois teria feito vários paralelos das mulheres em suas obras com a natureza brasileira. Segundo Bastide, Machado incorporou em sua arte a paisagem com uma sutileza poucas vezes vista na literatura brasileira. E o elemento da natureza preponderante em *Dom Casmurro*, mais precisamente em Capitu, seria o mar:

E o mar banha *Dom Casmurro* nas suas ondas salgadas, verdes e turvas; ondas que vêm morrer em cada linha, deixando sobre cada palavra flocos de espuma, canções noturnas. Não está somente nos olhos de Capitu, esses olhos de cigana oblíqua e dissimulada (BASTIDE, 2003, p.201).

Bastide observa que o narrador de *Dom Casmurro* faz alusão não só aos olhos de “ressaca” de Capitu, pois destina os capítulos 32 e 123 para falar da força deles na personagem, mas também da forma misteriosa, profunda, energética e envolvente atribuída à personagem, que também podem ser poeticamente atribuídas ao mar.

Por todas essas nuances e complexidades, Capitu tornou-se uma personagem de referência em nossa literatura, não só por sua suposta traição não provada, mas pela forma como o narrador a posicionou em seu discurso. Machado também revela em *Dom Casmurro* “a existência de dois mundos distintos entre si, porque orientados segundo normas e códigos distintos para um e para outro, para homens e mulheres” (STEIN, 1984, p. 75). Se isso é verdade, Capitu projeta, em sua configuração, uma mulher que só muito tempo depois poderia se realizar plenamente.

2.3.1 As faces de Capitu

“Oh! Flor do céu! Flor cândida e pura! Quem era a flor? Capitu, naturalmente; mas podia ser a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito a que coubesse a metáfora da flor, e flor do céu” (ASSIS, 2009, p.105).

Como vimos, a construção dessa personagem vai muito além da visão de mulher infiel e dissimulada. Capitu, que segundo seu narrador poderia ser uma flor cândida e pura, se submete ao marido inclusive na ocasião do exílio, já que ela não mostra à sociedade os rompantes de ciúmes do marido, não faz alarde nem denuncia os exageros dele devido a sua condição de esposa, agindo conforme o que é esperado dela socialmente: “[...] a sociedade encarrega a mulher do papel de principal responsável pela manutenção da moral vigente e, naturalmente, reconhece e fomenta nela as qualidades necessárias para tal” (STEIN, 1984, p. 92). Dessa forma, a personagem mostra na ocasião uma postura passiva, bem diferente daquela apresentada na sua adolescência. Machado captava a essência dentro da aparência. Seus personagens viveram por muito tempo, conforme nos conta Bentinho, um casamento de aparência, em que a esposa pode ter sido condenada ao exílio por suspeitas do marido, sem comprovação aparente, o narrador conta com seus indícios inventados para julgá-la e condená-la. Vejamos agora como se configurou a representação dessa personagem no enredo da obra de Machado de Assis.

Na representação social da mulher do século XIX, a figura feminina deveria ser de família, recata e submissa, porém toda regra tem suas exceções. Capitu seguia nos moldes impostos às mulheres de sua época, foi configurada e apresentada como uma moça de família humilde que, assim como todas as outras, objetivava o casamento também como uma forma de ascensão. Porém, a personagem é apresentada por seu narrador algumas vezes com aspecto de mulher fatal, termo usado na literatura e no cinema, geralmente para distinguir as mulheres que seduzem e enganam os homens para conseguir aquilo que querem.

Dessa forma, temos o retrato de Capitu como uma moça de família humilde, filha de D. Fortunata e Pádua, este um empregado de repartição pública que ganhava o necessário para manter a família em uma vida modesta, a qual morava no sobrado ao lado da família de Bentinho. Já a família do narrador desfrutava de uma vida tranquila, pois o pai dele, Pedro Albuquerque Santiago, deixara uma boa herança. Assim como as outras moças de sua época, não poderia sair de casa sem o acompanhamento de seus pais, porém, por meio dessa

personagem, podemos verificar um início de transformação, inserida na sociedade na metade do século XIX, pois Capitu e Bento brincavam juntos sem muitas restrições, sendo que dentro dos costumes da época duas crianças de sexo oposto só poderiam brincar juntas se fossem irmãos: “Havia ali uma porta de comunicação mandada rasgar por minha mãe, quando Capitu e eu éramos pequenos. A porta não tinha chave nem tramela; abria-se empurrando de um lado ou puxando de outro, e fechava-se ao peso de uma pedra pendente de uma corda” (ASSIS, 2009, p.33).

Por outro lado, temos a desmiolada: a personagem, mesmo seguindo nos moldes da sociedade, foi criada de forma diferente, conforme esclareceu o trecho acima, em que aparece o amigo que fora criado junto a ela e ambos nutriam um sentimento um pelo outro. José Dias um agregado da família, alertou Dona Gloria a esse respeito desse convívio, e é dele o primeiro adjetivo que descreve Capitu: “A pequena é desmiolada; o pai faz que não vê” (ASSIS, 2009, p.17), evidenciando logo depois o risco de o rapaz não ir para o seminário cumprir a promessa por conta da paixão pela moça. Lembremos que a escolha do marido ficava a cargo do pai, a proximidade entre os enamorados não era maior porque as circunstâncias não permitiam e havia um controle familiar sobre as moças casadoiras (D’INCÃO, 2012, p.232). Porém, Capitu difere dessa configuração, pois segundo o narrador, não a vemos tão vigiada e talvez por isso ela fosse tão ousada ou até desmiolada tal qual disse José Dias, que dizia mais, que eles andavam de “segredinhos e namoricos”. Se a moça é vista por Dias como desmiolada, em *A audácia dessa mulher*, a personagem que resulta da apropriação é vista como audaciosa, como ainda no próximo capítulo.

A “curiosidade” e o interesse por aprender de Capitu também são mencionados por Ana Maria Machado em seu romance, chamando a atenção da personagem Beatriz, que era uma mulher com certo grau instrução que não estava disponível às mulheres brasileiras do século XIX. Beatriz estava sempre interessada pelas histórias femininas e fica impressionada com o interesse mencionado pela autora daquele livro de receitas em aprender latim: “Bia sorriu. Engraçada, a menina. E esperta. De onde teria tirado aquela ideia da pérola? Ou, melhor ainda, de onde vinha aquela vontade de aprender? Renda e latim...que dupla! ” (MACHADO, 2011, p.58).

O narrador precisaria de mais capítulos só para contar as curiosidades e as peripécias de sua amada, colocando-a em uma posição singular, deixando transparecer ao leitor algumas vezes que ela estava em uma condição superior à dele: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem inculcar na alma do leitor, à força da repetição” (ASSIS,

2009, p.64). Nesta cena, o narrador deixa transparecer que a moça é o lado forte do relacionamento e essa posição em que ele a coloca talvez seja um dos motivos que a faz uma das mulheres mais excepcionais da literatura machadiana.

Em sua face curiosa e instruída, veremos que as curiosidades da personagem eram de várias espécies, as quais, segundo o narrador, dão para mais de um capítulo:

No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lho ensinasse. Se não estudou latim com o padre Cabral foi porque o padre, depois de lha propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão ascendeu nela o desejo de saber. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro deste ao solo, mas não foi adiante (ASSIS, 2009, p.64).

A educação de Capitu parece ir um pouco além da oferecida as moças na época, conforme nos explicitou Stein (1984), já que as moças estudavam as primeiras letras da gramática portuguesa e francesa, trabalhos de agulha e tesoura, além de música, canto e dança. Capitu frequentou a escola desde os sete anos, aprendeu o que era necessário para as moças e ainda queria aprender mais, conforme a cena acima nos mostra. O detalhe interessante da cena é o que, segundo o narrador, havia acendido o desejo de saber na moça: o fato do padre Cabral dizer que latim não era coisa de menina. Isso nos remete à possibilidade de interpretação de que Capitu era uma moça geniosa, que não se contentava com um “você não pode”.

Havia entre Bentinho e Capitu um sentimento há bastante tempo: “Como então eu amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorreria nada entre nós que não fosse deveras secreto” (ASSIS, 2009, p.31). Esse sentimento parecia não ser possível de se realizar por conta da promessa de Dona Glória, de fazer do filho um padre, mas, segundo o narrador, Capitu estava disposta a encontrar outra saída. A personagem, como todas as moças de sua época, precisava e almejava se casar, e não mediu esforços para que isso acontecesse – temos, aí, então, uma Capitu obstinada, que fez tudo o que estava ao seu alcance para conseguir o que queria.

Conforme vimos em D’Incao (2012), nos romances machadianos, as próprias personagens se tornam cínicas ou cruéis e o casamento ainda ocorre por conveniência ou é um objetivo a ser atingido por meio de manipulação ou estratégia. Capitu arquiteta um plano para tentar livrar Bentinho do seminário, um plano audacioso, que por pouco não foi bem sucedido, pois ele acaba indo, mas o fato é que, de acordo com o narrador, as ideias vêm dela:

“Como vê, Capitu, aos quatorzes anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não salto, mas aos saltinhos” (ASSIS, 2009, p.45). Um exemplo de atrevimento é a cena do beijo entre ela e Bentinho: “Grande foi a sensação do beijo; Capitu, ergueu-se rápida, eu recuei até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros” (ASSIS, 2009, p.45). Essa face de Capitu também foi lembrada no romance de Ana Maria Machado, como veremos.

Algo que chama atenção é a capacidade de se recompor rapidamente da moça: “Ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. [...] Assim, apanhados pela mãe, éramos dois e contrários, ela encobrindo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio” (ASSIS, 2009, p.71). Se Bentinho parece atordoado, optando pelo silêncio que o denuncia, já Capitu consegue se recompor quase que imediatamente e essa atitude parece assustadora para o rapaz, porque para ele não parecia normal que a menina possuísse a capacidade de fingir e de encobrir verdades com tanta facilidade. Por essas e outras cenas, o narrador deixa subentendida a habilidade e a rapidez de Capitu para sair de uma situação embaraçosa. Antonio Candido afirma que é frequente na obra de Machado de Assis o senso profundo das contradições da alma e atos e sentimento estão cercados por um halo de gratuidade, o que torna difícil não apenas a avaliação moral, mas também as interpretações psicológicas (CANDIDO, 1977, p.28), deixando a impossibilidade de julgar uma personagem que ora é apresentada como uma “flor cândida”, ora como dissimulada.

Capitu parecia possuir traços de uma forte personalidade e talvez fosse até mais audaciosa e corajosa que Bentinho, pois sabia controlar-se, ponderar e raciocinar de forma singular: “Capitu tornou ao que era, disse-me que estava brincando, não precisava afligir-me, e, com um gesto cheio de graça, bateu-me na cara, sorrindo e disse: – Medroso!” (ASSIS, 2009, p.88).

Se a moça era um mistério, seus olhos refletiam mais que uma moça inteligente: “Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais quais, ou dois lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe mete mais medo” (ASSIS, 2009, p.79). É interessante pensar que todos esses predicados visam construir justamente a imagem de uma mulher dissimulada e determinada, o que combina bem com a traição que o narrador quer que o leitor acredite mais tarde.

Para Prima Justina mostrava-se uma moça prendada: “Capitu usava certa magia que cativa, Prima Justina acabava sorrindo inda que azeda” (ASSIS, 2009, p.125). Sorrateiramente

conquistava a confiança de Dona Gloria: “Capitu ia agora entrando na alma de minha mãe. Viviam o mais do tempo justas, falando de mim, a propósito do sol e da chuva, ou de nada; Capitu ia lá coser, às manhãs; alguma vez ficava para jantar” (ASSIS, 2009, p.124). Em outro trecho, o narrador mostra como ela se torna essencial na casa, o que possibilita a interpretação que ela se fazia perfeita, para quando Bentinho procurasse uma noiva: “Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes a lua das noites” (ASSIS, 2009, p.124).

Capitu parecia ter ideias inteligentes e objetivas, buscou concretizar seus planos, e conseguiu o que raramente as moças de sua classe social conseguiam – casou-se também por amor “Naquele tempo, por mais mulheres bonitas que achasse, nenhuma receberia a mínima parte do amor que tinha Capitu. À minha própria mãe não queria mais que a metade. Capitu era tudo e mais que tudo; não vivia nem trabalhava que não fosse pensando nela” (ASSIS, 2009, p.190). Por todas as atribuições feitas por seu narrador, Capitu transforma-se na grande protagonista da história, como afirma Coutinho: “O protagonista é Capitu, ficando Bentinho como um protagonista secundário” (COUTINHO, 1997, p. 20).

Para Bosi (2003, p.10-11) o olhar tem vantagens de ser móvel, o que não acontece no caso de ponto de vista; o olhar pode ser abrangente, incisivo, emotivo ou passional e o olho que perscruta e quer saber das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta admira ou despreza, e o olhar vindo de Machado de Assis seria “um olhar que morde e assopra”. Sendo assim, os olhos de Capitu são um detalhe à parte, a força que emana dos olhos da moça só é comparável à sua força enquanto mulher, pois ela é colocada como lado forte da relação, divergindo das moças de sua época, que seriam o lado frágil. Segundo o personagem José Dias, a moça tinha “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” e, então, com o propósito de verificar se a vizinha tinha realmente esses olhos, conforme lhe advertiram, Bentinho resolve mirá-los, não imaginando o que iria enfrentar. De início, reconhece a cor e a doçura que muito admirava, mas depois sente que é incapaz de desviar o olhar. A partir de então, o contar dos fatos se encerra, já não há mais o diálogo a respeito de sua ida ao seminário, retornando apenas quando o rapaz desvia os olhos de Capitu. A narração flui como um delírio e Bentinho esquece tudo aquilo que o circunda e se fixa no olhar da garota que permanece imóvel. O devaneio do rapaz é tão intenso que ele não consegue encontrar palavras para descrever a força de absorção dos “olhos de ressaca” em um dos trechos mais emblemáticos sobre a personagem:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me

às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 2009, p.68).

José Dias parece considerar a moça falsa e interesseira, por isso, diz que seus olhos são “de cigana oblíqua e dissimulada”; já Bentinho é arrebatado por ela e, portanto, os chama de “olhos de ressaca”, porém o que temos são apenas as impressões que estes olhos causam em diferentes personagens.

Outra face da personagem é a mulher fatal, que ora é mostrada como manipuladora, ora como anjo maternal. Capitu conseguiu o que tanto almejava, o casamento com Bentinho, e esse casamento pode significar uma união que já sai dos moldes da sociedade do século XIX, pois conforme vimos nos itens anteriores, o casamento na classe social do narrador era realizado por conveniência entre as famílias e o amor ficava em segundo plano. Se a mulher ficava incumbida de cuidar da casa, dos filhos e do marido e só poderia sair às ruas para passear acompanhada pelo marido, Capitu, após o casamento, ansiava pelo momento de sair e ser vista ao lado de Bento. Ele se queixava a princípio, mas logo passou a se orgulhar por ter uma mulher tão exuberante ao seu lado. O narrador vai aos poucos deixando transparecer uma mulher que gostava de se exibir e provocar o marido:

Não obstante, achei que Capitu estava um tanto impaciente por descer. Concordava em ficar, mas ia falando do pai e de minha mãe, da falta de notícias nossas, disto e daquilo, a ponto que nos arrufamos um pouco. Perguntei-lhe se já estava aborrecida de mim [...] A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostraram que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também (ASSIS, 2009, p.174 e 175).

Percebemos na cena a necessidade de se afirmar ou se revelar na sociedade por parte da personagem, depois de todo o sacrifício e espera para se casar com Bento e ela queria exibir seu prêmio, queria ser vista como a nova mulher casada da sociedade. No casamento, Capitu era uma mulher autônoma, poupava dinheiro, não fazia questão de joias caras. Para Bosi (2003, p.23), Capitu almeja a plena ascensão na sociedade conservadora em que vive e, em plena lua de mel, ela mostrava-se impaciente e queria descer da Tijuca para a cidade, apenas sete dias haviam passado de vida amorosa e ela já ansiava por publicar seu estado de casada.

Na cena citada a seguir, o narrador deixa em evidência o caráter maternal da esposa, sua felicidade e alegria com a nova vida junto ao marido e agora com o primeiro filho:

“Capitu não era menos terna para ele e para mim. Dávamos as mãos um ao outro, e, quando não olhávamos para o nosso filho, conversávamos de nós, do nosso passado e do nosso futuro. As horas de maior encanto e mistério eram as de amamentação” (ASSIS, 2009, p.182). Em cenas como essa, podemos entender que a figura de esposa e mãe dedicada é que se sobressai na narrativa do homem apaixonado e ciumento. Segundo Schwarz (1997), Capitu satisfaz todos os quesitos da individualização, especialmente, por não fugir da realidade para a imaginação, pois a personagem é forte o suficiente para não se desagregar diante da vontade patriarcal, superior a ela: “Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio” (p. 24 e 25). Seu traço mais pertinente é uma independência quase intrínseca à sua natureza, uma capacidade de não se deixar subjugar, sendo assim é possível entender que, se as personagens de Machado estão presas ao padrão estabelecido pela sociedade da época, porém no fluxo do pensamento, elas refutam, questionam os papéis que lhes são destinados.

Capitu traz consigo a diferença, e é considerada perigosa por sua superioridade e por não se deixar subjugar. Nas palavras do ciumento e cismado marido, a imagem dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” parece pejorativa, assim como tudo que envolve Capitu, suas curiosidades, seu interesse em aprender e seu carinho pela mãe de Bento.

O casamento feliz começa a desmoronar por conta das suspeitas e aborrecimentos de Bento: “Capitu quis saber o que é que me fazia andar calado e aborrecido. E propôs-me a Europa, Minas, Petrópolis, uma série de bailes, mil desses remédios aconselhados aos melancólicos” (ASSIS, 2009, p.210). Possessivo e controlador, Bento demonstra descontrole a partir de um comentário feito pela esposa a respeito do filho do casal: “Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? Perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar” (ASSIS, 2009, p.211). Cismado com a observação da esposa, ele vai verificar se a esposa tinha razão: “Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso” (ASSIS, 2009, p.211). Apesar de dizer depois que havia muitas expressões semelhantes no mundo e semelhanças naturais, ele ficou muito desconfiado pelo fato de seu filho ter aparentemente uma expressão semelhante ao do amigo Escobar já falecido. Para Bento, Escobar ia aos poucos surgindo da sepultura e começa a acompanhá-lo em tudo que fazia, atormentando e despertando nele o que há de mais maligno, a ponto de às vezes ele desejar a morte do filho e da esposa: “Quando nem mãe e nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada” (ASSIS, 2009, p.212). Porém,

quando ele encontrava-se com o filho e a esposa se desarmava, mas a partir daí Bento já estava envenenado pelo ciúme e desconfiança e passou a buscar alternativas para acabar com tudo e viu na Europa uma solução.

A decisão drástica de Capitu de colocar o filho em um colégio interno, na tentativa de que o marido se recupere e volte a vê-la como esposa, evidencia novamente a força dessa mulher que suporta a distância do filho e a frieza do marido por um bem maior: a esperança que ele um dia ele voltasse a enxergá-la com os mesmos olhos de amor e admiração, mas o esforço da personagem para salvar seu casamento não teve êxito, pois o marido parecia incapaz de revelar o que se passava em sua mente, colocando a conduta moral de sua esposa em questão: “O que se passava entre mim e Capitu naqueles dias sombrios não se notará aqui, por ser tão miúdo e repetido, e já tão tarde que não se poderá dizê-lo sem falha nem cansa. Mas o principal irá. E o principal é que os nossos temporais eram agora contínuos e terríveis” (ASSIS, 2009, p.213). Capitu, já considerada culpada por Bentinho e percebendo que a convicção dele era inabalável, nega tudo e pede a separação, que acontece sem escândalo e nem prejuízo econômico algum para ela. A personagem viveria na Suíça e criaria seu filho lá, vivendo como uma rica dama sul-americana dando uma educação refinada ao seu filho; Bento não a desampararia e viajaria regularmente para a Europa tratando de manter as aparências (BOSI, 2003, 26).

A personagem também foi apresentada por seu narrador, como moça de família, esposa e mãe, porém a representação de Capitu parece ser uma via de mão dupla: ora a mulher fatal, que manipula o marido, e ora anjo do lar, orgulhosa de sua condição de casada. Capitu é a parte viva do romance, cheia de vigor e disposição, uma figura complexa “que enfrenta a própria tragédia com boa dose de estoicismo, sem mesmo procurar convencer ninguém da sua inocência, apenas protestando-se como tal e entregando a Deus as suas amarguras” (COUTINHO, 1997, p. 24). Essa ambiguidade de representação que observamos na Capitu de Machado de Assis parece desaparecer na Capitu de Ana Maria Machado, como veremos.

A personagem, que a princípio foi apresentada como dissimulada, impetuosa, em algumas cenas até agressiva e acabou sendo taxada de infiel, é condenada a viver desterrada na Suíça, em decorrência das suspeitas de um marido atormentado e ciumento. Ela fez seu jogo e nele venceu, porém sua autonomia e ousadia custaram-lhe caro, pois ela terminou seus dias sozinha. É fato que a figura de Capitu depende do juízo do leitor, já que na obra o narrador não abre espaço para o testemunho sobre sua inocência. O que a personagem pensa, como e por que age é um enigma e o leitor que encara esse desafio se depara com algo

inquietante. Como símbolo da mulher machadiana, a personagem é tida como um misto de indiferença e dissimulação, conforme Proença (1997 p. 15-16).

É necessário lembrar, por fim, que tudo que sabemos dessa personagem fascinante vem da narrativa de seu marido apaixonado e ciumento, que não mediu palavras para descrevê-la para o bem ou o para mal. Não sabemos nada da personagem por ela mesma, já que Capitu não fala; tudo o que temos são as certezas e incertezas de Bento Santiago, um homem das leis que detêm o poder do discurso e em suas palavras essa mulher se sobressai e se fixa na literatura brasileira.

No próximo capítulo veremos então que a personagem será retomada na contemporaneidade e uma outra Capitu, resultado dessa apropriação, terá a oportunidade de contar parte de sua história. No romance *A audácia dessa Mulher*, de Ana Maria Machado, a nova Capitu também é apresentada como uma mulher ousada que não se deixava prender pelo marido e a autora retomará a trajetória da personagem de Machado de Assis, recriando os contornos, reinventando os caminhos percorridos durante o tempo em que esteve casada com Bentinho, até seu exílio na Suíça.

Capítulo 3

ANA MARIA MACHADO E A AUDÁCIA DESSA MULHER

Mas é igualmente verdade que são raras as mulheres que não sonharam com o “grande amor”, raras são as que, em algum momento de sua vida, não exprimiram seu amor pelo amor.

(Lipovetky, 2000, p.22)

Introdução

Ao retomar a trajetória de Capitu no romance *A audácia dessa mulher* (2011), Ana Maria Machado recria os caminhos percorridos pela personagem enquanto ela estava casada com Bento Santiago indo até o exílio na Suíça. O ponto de partida para essa retomada se inicia no encontro de Beatriz e Virgílio, pois este último era parente distante de uma mulher que o leitor logo descobre que remete à Capitu de Machado de Assis. A descoberta de Beatriz em relação ao livro de receitas se dá em decorrência da curiosidade dela em conhecer mais sobre as mulheres do século XIX. Assim, o livro de receitas, que foi passado como herança para as mulheres da família de Virgílio, chega as mãos de Beatriz (Bia), acompanhado de uma carta assinada por Maria Capitolina.

No capítulo a seguir, nosso foco estará em torno de um breve percurso da vida da autora Ana Maria Machado e duas personagens do romance selecionado para análise: Beatriz e Capitu, enfocando especialmente a forma como as personagens foram construídas. Como vimos no capítulo anterior, a Capitu personagem do romance de Machado de Assis não teve a chance de falar de si mesma, posto que o narrador daquela obra é o marido, Bento Santiago; já à Capitolina construída em *A audácia dessa mulher* tem a oportunidade de contar sua história, pelo artifício do manuscrito, no caso o livro de receitas e a carta que ele contém. Como base para compreender melhor a questão feminina na contemporaneidade, escolhemos como aporte teórico Gilles Lipovetsky e para a literatura contemporânea de autoria feminina faremos uso das teorias de Zolin, Elaine Showalter, Elódia Xavier entre outras.

3.1 Ana Maria Machado: *A audácia* de uma autora contemporânea

Em seu livro autobiográfico *Esta força estranha* (1996), Ana Maria Machado relata um pouco de sua trajetória como autora. Iniciou sua carreira como pintora, pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com diversas exposições individuais e coletivas, chegando a expor também no MOMA, de Nova York. Paralelamente à carreira como pintora, ela cursava Letras na Universidade Federal Neolatina, tendo tentado antes o curso de Geografia e desistido. Seu objetivo naquele momento era mesmo a pintura. Porém, após doze anos pintando, a autora decide começar sua carreira nas letras. A partir daí começa a lecionar em colégios e universidades, e também escreve artigos para a revista *Realidade*, na qual exerce a função de tradutora, e na revista *Recreio*, escrevendo histórias infantis.

Nascida em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, em 1941, a autora alcança mais de cem livros publicados no Brasil e em mais 18 países, com cerca de 18 milhões de exemplares vendidos ao longo de seus quarenta anos de carreira. Já foi agraciada com muitos prêmios, incluindo o *Prêmio Machado de Assis*, da Biblioteca Nacional, por melhor romance, coincidentemente com *A audácia dessa mulher*, livro em homenagem ao escritor que completou cem anos de morte em 2008.

Durante a ditadura, autora esteve presente em reuniões e manifestações, chegando a ser presa, e teve que sair do país no final de 1969. Exilada na Europa, Ana Maria Machado começa a trabalhar em Paris como jornalista para a revista *Elle* e para a BBC de Londres, além de lecionar na Universidade Sorbonne. Durante os quatro anos de exílio na França (1970-1974), a autora participou de um grupo de estudos seletos, tendo como mestre Roland Barthes, que lhe rendeu o título de doutora em Linguística e Semiologia. Sua tese foi publicada em livro em 1976, intitulado *Recado do nome*, no qual tratava da obra de Guimarães Rosa.

De volta ao Brasil, Ana Maria Machado trabalhou no Jornal do Brasil e na rádio JB, entretanto, em 1980, abandona a carreira de jornalista e passa a se dedicar inteiramente a seus livros. Em 2013, é eleita para ocupar a cadeira número 1 da Acadêmica Brasileira de Letras. Recebeu antes, em 1977, o prêmio que também é considerado o Nobel de literatura infantil, “Hans Cristian Andersen”, pelo conjunto de sua obra infantil, e ainda três prêmios Jabutis, entre vários outros. Lecionou ainda na Faculdade de Letras na UFRJ (Literatura Brasileira e Teoria Literária) e na Escola de Comunicação da UFRJ, bem como na PUC-Rio (Literatura Brasileira). Dentre muitas publicações destacamos algumas a seguir – infantis: *Série Mico Maneco* (1983-88), *Severino faz chover* (1993), *Camilão o comilão* (1977), publicado também

em espanhol, *Curupaco Papaco* (1977), *O menino Pedro e seu boi voador* (1979), entre outros; ensaios: *Força Estranha* (1996), *Contracorrente* (1997), etc.; romances: *Alice e Ulisses* (1983), *O mar nunca transborda* (1995), *Aos quatro ventos* (1993), *Tropical sol da liberdade* (1988) e *A Audácia dessa Mulher* (1999), sendo este último um dos focos deste trabalho.

Ana Maria Machado é considerada uma das escritoras mais versáteis e completas da literatura brasileira contemporânea, com repertório bastante diversificado, escrevendo para um público eclético, indo das literaturas infantis aos livros adultos, entre outros gêneros (BELTRÃO, 2005). Seus temas estão quase sempre ligados com questões como a alteridade, a mudança dos conceitos que definiam papéis e as visões de mundo sobre a mulher, o negro, a criança, o ancião, o homossexual, o índio, dentre outros. Pensando na trajetória da autora e seus temas recorrentes, lembramos que para Lúcia Osana Zolin, a escrita de autoria feminina busca um resgate e uma reavaliação no intuito de “[...] desconstruir a neutralidade que supostamente marcaria a construção do saber, revisitando as categorias instituídas da crítica literária, a fim de ampliar as perspectivas de análise; submetê-las a um outro olhar” (ZOLIN, 2009, p.328).

De uma certa maneira, Lygia Fagundes Telles sintetiza essa posição na ficção ao colocar em *As meninas* que “sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos” (1978, p.58). Ana Maria Machado parece ser uma dessas autoras que fala da mulher partindo de uma visão “feminina”, pois em um de seus livros infantis já citados aqui, *Bisa Bia, bisa Bel* (1982), a autora discute a respeito da condição da mulher, focalizando o feminino; no enredo, uma menina chamada Isabel, ao descobrir um retrato de sua bisavó Beatriz, quando esta era criança, passa a conviver com ela, e mais tarde a bisneta de Isabel, que iria nascer no futuro, também entra na história. São apresentadas, assim, três figuras femininas, que simbolizam passado, presente e futuro, indicando possibilidades de visões da mulher em diferentes momentos da sociedade, o que também é uma ocasião para questioná-las.

Em recente entrevista para Rodrigo Casarin, colaborador do site ¹UOL, Ana Maria Machado comenta que é o exemplo que leva uma criança a ler. Aos 74 anos, a autora tem muito a dizer sobre o universo literário e seu novo livro, *Ponto de Fuga*, lançado em Janeiro

¹Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/23/o-que-leva-uma-crianca-a-ler-e-o-exemplo-diz-ana-maria-machado-em-livro-.htm> Acesso em: 25/05/2016.

de 2016, reúne 13 ensaios escritos entre 1988 e 2005; nesses textos, a autora discute diversos elementos que envolvem o mundo das letras, tais como mercado editorial, formação de leitores e o papel da escola, que pode ajudar ou prejudicar o interesse do aluno pela literatura.

Segundo Eliot (1989) “nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que fazemos deles constituem a apreciação de sua relação com os artistas e poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). A citação nos leva a compreender que um escritor também é estimulado por tudo que ele já leu e viu (de sua relação com autores que vieram antes dele) e reage a esses estímulos em sua obra, sendo que algumas leituras tornam-se tão significativas que acabam por se tornar referências e gerar outras leituras de determinadas narrativas. Supomos que com Ana Maria Machado tenha acontecido algo similar, pois, assim como Machado de Assis, ela é atenta à tradição da literatura brasileira e ao seu próprio contexto e sua ficção se apropria de ambos os aspectos. Isso acontece em *A audácia dessa mulher*, obra na qual podemos enxergar possibilidades de a mulher ter sua própria voz, diferente de *Dom casmurro*, que era narrado por um homem, embora isso não garanta uma qualidade maior de representação.

A audácia dessa mulher, o segundo romance objeto de análise nesta dissertação, foi editado em 1999², apresentando dois personagens do nosso tempo: um homem que gosta de ficar na cozinha e uma mulher que gosta de viajar sozinha. Virgílio Pádua é arquiteto, dono de restaurante, um homem culto e inteligente, e Beatriz Bueno é jornalista, escreve para a seção de turismo. Os dois são convidados a compor a equipe de produção de uma minissérie sobre o ciúme, ambientada no século XIX. Sem muita noção de como participariam da minissérie, aos poucos ele se envolvem e se tornam íntimos. A relação amorosa revela-se complicada, pois Virgílio é separado, tem uma filha, não consegue se entregar completamente à relação e faz de tudo para escapar de um namoro estável. Beatriz, por outro lado, ama Fabrício, com quem tem uma relação amorosa aberta, porém ele está nos Estados Unidos, onde foi fazer um curso acompanhado de uma amiga com quem vive um caso amoroso, para angústia da personagem.

A estratégia em *A audácia dessa mulher* é a de retomar a personagem de Machado agregando-lhe *status* de realidade, como uma mulher que de fato existiu, no sistema deste romance, é claro, fazendo com que ela seja reconhecida por Beatriz e pelo leitor. Esse romance é também uma tentativa de dar a essa grande personagem que é Capitu a chance de

² A edição utilizada aqui é de 2011.

voz e resposta que foi negada pelo marido Bentinho. Constituindo-se como uma nova leitura da trajetória de Capitu, que também homenageia as mulheres que decidem escrever suas próprias histórias, sem depender do suporte masculino, o livro busca também promover uma revisão dos papéis de gênero. Assim, Ana Maria Machado faz referência explícita à obra de Machado, trazendo para sua história os manuscritos, cartas de Capitu, já com 68 anos (diferentemente da Capitu de Bentinho, que morreu cedo), e coloca Virgílio como um parente distante da personagem. Nesse contexto, com sutileza em seu começo, a obra retoma a trajetória de Capitu, recriando os contornos, reinventando os caminhos percorridos durante o tempo em que a personagem esteve casada com Bentinho até seu exílio na Suíça, como afirma Freire (2012), em artigo sobre releituras contemporâneas de Machado:

Trata-se de uma consistente recriação da história de Capitu, como o leitor mais experiente percebe logo, com direito ao artifício bem engendrado do encontro do manuscrito e de uma carta de Capitu, já com 68 anos, [...] uma espécie de acerto de contas quase póstumo (FREIRE, 2012, p.166).

Fascinada em conhecer mais a respeito das mulheres do século XIX, Beatriz recebe das mãos de Virgílio um livro de receitas que, segundo ele, seria de uma parenta distante, talvez do Sul do país, que ele havia recebido de sua mãe, um objeto de família que ia passando de geração a geração. Com a capa dura de couro já um pouco gasta e encardida, mas ainda assim um objeto bonito, chamou a atenção de Beatriz, especialmente pelas lembranças que trazia. Grande foi a surpresa dela (e, podemos dizer, do leitor) ao abrir o livro e perceber que não se tratava de um simples livro de receitas, mas também uma espécie de diário e que, em meio às receitas de biscoitos e remédios caseiros, Capitu contava suas histórias.

Para Schollhammer (2009, p.53) na literatura brasileira contemporânea, é possível encontrar nos novos autores uma vontade ou o projeto explícito de se apropriar da realidade atual da sociedade, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos, assim como em *A audácia dessa mulher*, pois temos as mulheres contando sua própria história.

A estratégia da autora está em fazer com que Capitu, personagem de Machado do século XIX, seja reconhecida por Beatriz, personagem de ficção do século XX, como uma mulher real (naquele sistema ficcional, lembremos), mesmo tendo sido personagem em *Dom Casmurro*, como afirma Zolin:

[...] 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 (ZOLIN, 2005, p. 1292).

A autora revisita o texto de Machado, colocando à mostra novas possibilidades de interpretação da história. Esse novo olhar ressalta a importância do autor que, de maneira genial, mesmo tendo criado uma personagem sem voz, por conta do contexto da sociedade brasileira do século XIX, deixou lacunas para uma releitura. Capitu e as mulheres do século XIX não tinham muitas formas de se expressar diante de uma sociedade fortemente patriarcal, já Beatriz tem toda a liberdade que foi conquistada pelas mulheres ao longo do tempo decorrido desde então. Ana Maria Machado nos apresenta Beatriz como uma mulher conhecedora da trajetória e da luta das mulheres para tentar se libertar do sistema patriarcal que por muitos séculos as oprimia, mas também nos apresenta a personagem Ana Lúcia que, mesmo vivendo no século XX, parece ainda viver sob as regras daquele sistema. As duas são, assim, possibilidades femininas diferentes convivendo em um mesmo século.

A trajetória de luta das mulheres, assunto que não será abordado nesta pesquisa, possibilita às mulheres desse século a liberdade de escolha, lembrando que nem todas as mulheres podem ter essa liberdade, já que isso depende do país e da cultura sob a qual vivem, mas a mulheres brasileiras, em geral, podem escolher seus maridos e profissão e até se querem ou não se casar.

Para Gilles Lipovetsky (2000, p. 11), as razões que levam a escrever e refletir sobre as mulheres desse tempo são muito claras, pois como não se questionar a respeito no novo lugar da mulher e suas relações com os homens. Muitas mudanças ocorreram para a condição feminina desde o tempo em que mulheres estavam submetidas a um sistema de liberdade restrita, marcada por uma moral severa, restando às mulheres sonharem em ser mães e donas de casa. Já na atualidade, as mulheres buscam exercer uma atividade profissional e a liberdade sexual ganhou visibilidade. Um exemplo desse tipo de personagem contemporânea que vive os ganhos das mulheres é a Beatriz de Ana Maria Machado, que, como dissemos, tem um relacionamento aberto. Beatriz é uma jornalista especializada em turismo, por isso, viaja muito, não tem dotes culinários nem habilidade para lidar com a casa, bem distante, portanto, da mulher do século XIX.

Como vimos antes, a autora apresenta dois tipos de mulheres no romance: aquela que parece saber usar sua liberdade de escolha e outra que parece sentir a necessidade de estar presa a um sistema antigo, pois enquanto Bia se via às voltas com os problemas de seu

relacionamento aberto, Ana Lúcia perturbava-se com seu noivo ciumento “– E você acha pouco? Não posso nem conversar com as pessoas e o Giba já vem fazendo esse auê... – conclui Ana Lúcia raivosa. Assim era melhor, pensou Bia. O papel de vítima chorosa, na verdade era meio irritante.” (MACHADO, 2011, p 61).

A imagem da mulher como vítima, segundo Badinter (2005), pode significar um rumo equivocado a ser trilhado por algumas vertentes, lançando assim sobre o sexo feminino uma condição de frágil, inferior e incapaz: “[...] visão angelical das mulheres, que serve de justificativa para a demonização dos homens” (BADINTER, 2005, p. 92). Temos então como possibilidade de interpretação com a personagem Ana Lúcia, uma crítica à vitimização a que algumas mulheres se impõem, pois sabemos que a própria mulher também é responsável pela disseminação da opressão.

Por todos esses aspectos, *A audácia dessa mulher* é um exemplo do tipo de apropriação que discutimos aqui, respeitando a obra à qual faz referência, mesmo expondo as limitações do contexto sociocultural no qual ela estava inserida. Ao mesmo tempo, promove uma nova leitura da obra de Machado de Assis, revelando e criticando a tradição patriarcal, por meio da criação de um novo ponto de vista. Como afirma Cabeda sobre gênero e cultura da contemporaneidade, “[...] 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).

Com a liberdade da personagem Beatriz, a autora aponta para uma possibilidade de interação entre os gêneros, dando maior visibilidade à personagem feminina, seus conflitos e sua forma de encarar a realidade, mostrando uma personagem aberta às possibilidades. Conforme já afirmava Michel Foucault (1999), o saber agrega poder. Conhecendo o percurso feminino, as lutas e conquistas das mulheres ao longo dos séculos, Bia se encontra em um contexto privilegiado em relação à Capitu, pois conta com uma abertura maior para a atuação da mulher e todo o respaldo da história anterior. Com Beatriz, Ana Lúcia e essa Capitu renovada pela contemporaneidade, o romance nos apresenta diferentes personagens femininas desvendando seus perfis, em épocas diferentes, mas que dialogam entre si.

Lipovsky (2000) distingue também uma figura feminina instalada nas sociedades ocidentais contemporâneas que institui uma ruptura na “história das mulheres”, constituindo-se como um avanço democrático na condição social feminina, marcada pelo poder da livre disposição de si própria e com autonomia para reger sua própria vida, chamada de “terceira mulher”, a qual é independente, tal qual a personagem de Ana Maria Machado.

Assim como Machado não traz definição acerca das suspeitas de Bentinho sobre Capitu ao final de seu livro, Ana Maria também não define o par romântico de Bia. O importante, assim, parecem ser as discussões feitas acerca das relações afetivas sob outro olhar de uma época de transição e mudanças.

Temos, então, diferenças significativas na representação da figura feminina em Beatriz em relação àquela apresentada por Machado de Assis em *Dom Casmurro*. Na obra de Machado de Assis, em um século no qual a voz da mulher é filtrada pela do marido, Capitu é o início do processo de independência e das mudanças pelas quais passaria a mulher. Em *A audácia dessa mulher* a personagem é livre e aberta para o mundo, podendo fazer seu próprio caminho, embora com todos os compromissos que uma mulher do nosso tempo possui. De posse dos manuscritos de Capitu, Bia poderá entender e ouvir aquela mulher de outro tempo, que ficou conhecida por meio da voz do marido, mas que já estava lá, nas entrelinhas daquele discurso narrativo. Diante dessa outra leitura de Ana Maria Machado, dando prosseguimento ao *Dom Casmurro*, temos acesso à visão de uma mulher e a possibilidade de outra versão para a tão famosa história.

3.2 Beatriz: uma mulher contemporânea da ficção

Iniciamos com uma breve contextualização a respeito da ficção contemporânea brasileira de autoria feminina e da personagem contemporânea, porém nosso foco neste item estará voltado para a personagem da ficção construída por Ana Maria Machado em *A audácia dessa mulher*, neste caso Beatriz.

Na ficção contemporânea, conforme já vimos, as mulheres estão mais presentes, não apenas como personagens, mas também como escritoras e cada vez mais as mulheres vêm escrevendo e rescrevendo suas histórias, sejam elas de amor ou de dor. A mulher torna-se, então, figura permanente na literatura contemporânea brasileira. Elaine Showalter (1994), uma das fundadoras da crítica feminista contemporânea, distingue a literatura de autoria feminina em três fases, porém seus trabalhos estão voltados para a literatura anglo-americana. Na primeira fase, denominada por ela de *feminina*, as obras seriam um reflexo da realidade social e dos papéis impostos pela sociedade, uma imitação dos padrões dominantes, com obras que representavam mulheres submissas ao poder patriarcal de pais e maridos e encontram sua realização no casamento e na maternidade. Na segunda fase, *feminista*, são representadas e discutidas as desigualdades nas relações de gênero, um momento caracterizado por um protesto contra os valores e padrões dominantes na sociedade e por uma

visibilidade dos direitos das minorias. A última fase denominada por Showalter de *fêmea*, é uma fase de autodescoberta, na qual os conflitos entre os gêneros já estariam superados, surgindo, então, uma nova representação da imagem da mulher, livre da tradição patriarcal, focando não mais apenas as relações com o sexo masculino, mas também indagando outros temas.

Já no que se refere à literatura brasileira, Elódia Xavier (1999), em *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*, traçou um percurso focando nas três fases propostas por Elaine Showalter. Assim, na primeira fase, cujos padrões éticos e estéticos eram orientados pelo patriarcalismo, teriam como exemplos mais representativos os romances: *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, *A intrusa* (1905), de Júlia Lopes de Almeida, e *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco. Segundo Xavier (1998), os textos de Clarice Lispector, com seu forte impacto crítico, seria um divisor de águas na literatura de autoria feminina no Brasil, rompendo assim com a fase *feminina*, iniciando a segunda fase, *feminista*. As obras tidas como mais significativas dessa fase pela autora foram: *Perto do coração selvagem* (1944) de Clarice Lispector, *A casa da paixão* (1972), de Nélida Piñon, *Reunião de família* (1982), de Lya Luft, *Diana caçadora* (1986), de Márcia Denser, *As doze cores do vermelho* (1988), de Helena Parente Cunha, *Atire em Sofia* (1989), de Sônia Coutinho, entre outras. A partir da década de 1990, as autoras passam a apresentar obras que parecem ser pertencentes à fase *fêmea*, tendo em vista o surgimento de obras que não têm mais como eixo principal as relações de gênero. Dentre as autoras que parecem fazer parte deste momento temos: Nélida Piñon, com *A república dos sonhos* (1984), Adélia Prado, com *O homem da mão seca* (1994), Patrícia Melo, com *Elogio da mentira* (1998), Lya Luft, com *O ponto cego* (1999), Zulmira Ribeiro Tavares, com *Jóias de família* (1990), e muitas outras.

A audácia dessa mulher tendo em vista que sua publicação ocorreu em 1999, parece ser um início de transição para a 3ª fase com algumas características dos textos que vieram a público na década de 90. As personagens não aparecem ali apenas emaranhadas nas relações de gênero, representando papéis sociais, pois Beatriz é apresentada como senhora de sua vida e segura de seu lugar na sociedade; em contrapartida vemos a personagem Ana Lúcia, com seus conflitos que ainda remetem às discussões pertinentes às das 2ª fase, tal como colocamos acima, em que na maioria das vezes a mulher era apresentada como moça casadoira, cujo principal objetivo era o casamento, ou era apresentada como mãe, esposa e dona de casa. Segundo Zolin (2005), 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 (p. 1291).

Essa personagem contemporânea parece ser uma tentativa de representar a nova mulher proposta por Lipovetsky (2000), uma figura feminina independente que, assim como a personagem de Ana Maria Machado, move-se além das imposições ditadas por regras sociais, uma mulher livre e despida de preconceitos, que vive numa época que conta com as vantagens e conquistas do movimento feminista. O desempenho de atividades, por parte da mulher, muito além do lar, designa o ciclo que acaba por coincidir com o reconhecimento social do trabalho das mulheres e com o acesso às atividades e formações que antes ficavam reservados aos homens. Porém, essas mudanças fazem parte de um conjunto mais amplo e abrangem três fenômenos: o poder feminino sobre a procriação; a “desinstitucionalização” da família e a promoção do referencial de igualdade do casal. A pós-mulher no lar significa muito mais que uma nova fase na história da vida doméstica e econômica das mulheres (LIPOVETSKY, 2000, p.231).

Para Lipovetsky (2000) nossa época iniciou uma transformação sem precedente no modo de socialização e de individualização do feminino e do princípio do livre governo de si. Há uma nova economia dos poderes femininos e um novo modelo histórico, que ele nomeia por “terceira mulher”, que manifesta e concretiza uma ruptura histórica pela qual é construída a identidade feminina. Segundo o autor, a primeira mulher seria uma mulher depreciada, que trabalhava e movimentava a máquina doméstica: lavrava, cozia, tinha filhos e os criava, criava os bichos, mas nem por isso deixava de ser inferior e subordinada; uma mulher confinada nas atividades sem brilho ou brilhava apenas sob as trevas: as bruxas feiticeiras e nobres ardilosas e era diabolizada e desprezada. A segunda mulher ou a mulher enaltecida era exaltada em sua beleza, era idealizada e adulada, pintada e cantada enquanto virginal, era encontrada no amor cortês, um espaço onde o encanto feminino já não era mais tão perigoso. Embora exaltada, a segunda mulher ainda é limitada nas suas vontades e aspirações, pois continua subordinada e confinada às atividades do lar. Já a terceira mulher ou mulher indeterminada é o modelo novo que comanda o lugar social feminino, que se caracteriza por sua autonomização em relação à influência exercida pelos homens sobre as definições e significações no imaginário social; essa terceira mulher, segundo Lipovetsky, rompe com a reclusão doméstica, porém não perde o reinado do lar, assume o controle de seu corpo sem abrir mão do direito à sedução, exercita a maternidade e a sexualidade sem abrir mão de seus projetos individuais de estudo e trabalho, sendo uma autocriação feminina (LIPOVETSKY, 2000, p. 231- 239).

Ainda segundo Lipovetsky (2000, p.240), o lugar contemporâneo das mulheres no mundo do trabalho e da família ilustra o lugar da terceira mulher como um misto de avanço igualitário e de comunidade não igualitária, pois nos dias atuais as mulheres ganharam o direito à independência econômica, a exercer todos os empregos e todas as responsabilidades, porém a diferença entre trabalho masculino e trabalho feminino persiste. As mulheres são majoritariamente ativas, no entanto sua preponderância na esfera doméstica continua forte, pois o reconhecimento do princípio igualitário de plena posse de si não impede que sejam prorrogadas lógicas dessemelhantes quanto aos papéis sexuais. A ideia da terceira mulher parece constituir uma reflexão a respeito do futuro possível da feminilidade, por isso sugerimos a possibilidade da Beatriz de Ana Maria Machado ser uma configuração dessa terceira mulher na ficção contemporânea brasileira.

As mulheres de papel de Ana Maria Machado em *A audácia dessa mulher* parecem buscar redefinir seus papéis sociais. Com base nisso, passamos à personagem principal do romance. A trajetória de Beatriz Bueno, jornalista e escritora de livros de viagem, tem início quando ela recebe um convite para participar como consultora na montagem de uma série televisiva já descrita em capítulos anteriores desta pesquisa. O cenário da história de Beatriz é quase que o mesmo de Capitu, o Rio de Janeiro, porém com quase um século de diferença entre elas e também de mudanças na cidade.

Por meio do convite, ela conhece algumas pessoas, entre elas o diretor da série José Egídio, o autor Muniz, e Virgílio, cozinheiro e arquiteto que, no futuro, será o novo namorado dela. A personagem parece a princípio relutar em aceitar o convite, pois já trabalha para um jornal, mas acaba cedendo pela curiosidade. Esse convite abre a possibilidade de três acontecimentos na trajetória da personagem: o romance entre a jornalista e Virgílio, desencadeando descobertas pessoais da personagem; a curiosidade de Bia fazendo-a aceitar a participação na montagem da série para TV e a solução do mistério da identidade da dona do caderno que Bia receberá por empréstimo das mãos de Virgílio. Esses três acontecimentos revelarão o ciúme como tema principal do romance, assim como em *Dom Casmurro*, analisando no segundo capítulo da pesquisa. A curiosidade e a questão financeira despertam em Bia a vontade de aceitar o convite, e também o fato de que ela vê em Muniz um homem interessante e em Virgílio um homem charmoso. Novamente, a dualidade aparece: Muniz x Virgílio, Virgílio x Fabrício, assim como na história de Capitu, entre Bentinho x Escobar, e na história da série em que os personagens estão envolvidos entre Felipe e seu amigo. Percebemos, assim, que as três vertentes no romance têm como plano de fundo o ciúme.

A segunda história que é construída no romance *A audácia dessa mulher* recebe o nome de *Ousadia*, uma minissérie de época que seria exibida na televisão, tendo os principais personagens do romance, Bia e Virgílio, como colaboradores convidados por Muniz, o autor da minissérie. Enquanto se constrói a minissérie histórica *Ousadia*, aparecem revelações em meio ao romance: “Depois passou a palavra ao autor, diretor, ao pessoal da produção, a quem vai escolher o elenco. Ficamos sabendo que a história se passa no século XIX, no Rio de Janeiro, mas com certeza vai incluir uma viagem dos personagens à Europa...” (MACHADO, 2011, p.7). Temos neste trecho as primeiras menções ao seriado e às possibilidades de colaboração de Beatriz, já que é jornalista e escritora de crônicas de viagem, tendo viajado a Viena a Paris. Já Virgílio também havia escrito um livro de receita considerado “uma conversa deliciosa sobre os prazeres da mesa” (MACHADO, 2011, P.10), que mostrava o conhecimento do personagem a respeito do cotidiano do final do século XIX, o que as pessoas comiam na época e como elas moravam, enfim, a ambientação do século:

Aos poucos, o que antes fora apenas uma sinopse ia ganhando vida fora da cabeça de Muniz, as cenas iam criando a história e desenrolando a série. Cenas de noivado, preparativos para o casamento, escolha da casa que o futuro casal ia morar. Tudo sempre entremeado com pequenos toques de ciúmes da parte de Felipe, ora insinuando que Cecília olhara para alguém, ora achando que rira alto demais, que deixara o xale escorregar do ombro de propósito na saída do baile (MACHADO, 2011, p.77 e 78).

A ficção *Ousadia* é uma espécie de desdobramento do próprio romance, pois também trata das intrigas de amor, e todo o seu processo de construção é explicitado em *A audácia dessa mulher*, desde as primeiras reuniões até as gravações, como vimos pela citação. Isso mostra bem uma das características da literatura contemporânea, de acordo com Karl Erik Schollhammer ao discutir as possibilidades de uma metaliteratura: “[...] literatura que fala de si mesma, que fala da literatura, da leitura ou da escrita, do processo de diálogo e interação com outras literaturas, de livros com livros” (2009, p.131).

Com o convite para colaborar na composição da minissérie, Bia se vê em uma situação inusitada, pois de início ela não sabe o porquê de estar naquele lugar com aquelas pessoas e até então para ela sua profissão parecia estar distante de uma série televisiva, como mostra o diálogo:

“– Pelo jeito, você está com a mesma dúvida.

– Pode ter certeza de que estou.

– Mas primeiro você não quer se apresentar, Bia? – convidou ele” (MACHADO, 2011, p. 8).

Curiosa, a jornalista ainda questiona: “– Para fazer o quê? – perguntou ela, muito direta. Em vez de responder, José Egídio fez um sinal com a cabeça em direção a Muniz, enquanto devolve a pergunta: - Ele já vai lhes explicar” (MACHADO, 2011, p.9).

A jornalista demonstra ser uma mulher livre, independente quanto aos modelos femininos referentes aos papéis de homem e mulher na sociedade, uma mulher atualizada, acostumada às tecnologias da vida moderna. Inteligente, culta e curiosa, com uma percepção aguçada e ampla da realidade, mostra-se decidida e direta conforme vimos no trecho citado e no trecho seguinte:

-Vou logo dizendo que é um equívoco, eu não tenho a menor condição, não trabalho no segundo caderno e lá no jornal é tudo muito compartimentado. Eu só escrevo sobre viagens, no caderno de turismo. E nem vou a redação, escrevo em casa ou num hotel quando estou fora, mando o texto pela internet, No fundo, sou só uma colaboradora fixa, não conheço ninguém lá, nem da para pedir uma força numa cobertura.[...] – além disso, tem uma coisa meio delicada, Eu trabalho para um jornal. Quer dizer, não posso receber de uma empresa ou de um projeto como esse para trabalhar para vocês. Não seria ético, entendem? Eu sei que é supercomum, muita gente faz, hoje em dia todo mundo aceita. Mas eu acho que sou meio antiquada nessas coisas (MACHADO, 2011, p.9).

Bia estava preocupada com a função que teria de exercer como colaboradora na série televisiva, pois estava receosa de aceitar e ter que fazer algo que, na opinião dela, não seria ético, receber de outra empresa para ficar plantando elogios à série no jornal em que trabalhava, já que para ela antes de tudo vinha o interesse do leitor. A personagem não ignora os encargos que a independência traz consigo, a responsabilidade pelos próprios sentimentos e atitudes, por isso não se permite, por exemplo, ficar pensando em Fabrício, com quem mantinha um relacionamento aberto, se isso lhe acarretar prejuízo quanto a assuntos de interesse dela que necessitassem de solução. Seu trabalho e seus compromissos são levados a sério, com profissionalismo e ética:

No dia seguinte, Bia teve que ir driblando a lembrança de Fabrício durante todo o trajeto de sua caminhada vespertina do Leblon ao Arpoador, ida e volta. Tentava pensar em outras coisas, recordava a reunião na tevê, lembrava do encontro com Virgílio na véspera, experimentava ir desenvolvendo mentalmente os pontos que iria abordar em seu próximo artigo sobre as ilhas gregas (MACHADO, 2011, p.55).

Beatriz, por ser uma mulher instruída, tem literalmente a posse da palavra, é leitora de Alencar, de Machado de Assis, entre outros, e também é escritora de livros de viagem, o que

acaba por lhe proporcionar uma cultura e conhecimento privilegiados, já que suas viagens a fizeram conhecer diversos lugares e histórias, com as mais diversas possibilidades de vida e relacionamento. Daí a amplitude de seu olhar, que se abre para a diversidade, para o novo. Conhecedora da trajetória de luta das mulheres por independência e liberdade, como vimos, ela parece entender que as histórias contadas como oficiais ocultam muito mais coisas, entusiasmada, faz referência a outras mulheres escritoras, que figuraram tanto na realidade quanto na ficção:

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, 2011, p.28 e 29).

O trecho acima é muito interessante especialmente por que Bia parece fazer uma referência à própria Capitu descrita em *Dom Casmurro*, a qual será introduzida em sua história mais tarde como sendo uma mulher real. No caderno, o olhar da moça de origem humilde é atento para a classe burguesa, que em *Dom Casmurro* é representada por Dona Glória e Bentinho. Como alguém que aproveitou as oportunidades que teve para se arriscar e mudar de vida, Capitu, em Machado de Assis, é apresentada como parte das mudanças por que passava a condição feminina no Brasil, uma mulher sem medo do desconhecido e de se aventurar, que tomou as rédeas de sua vida e que também atravessou o Atlântico sozinha em direção a um país desconhecido.

Todo o tempo Beatriz relembra a história das mulheres na pesquisa que faz para Muniz, tentando trazer à tona talvez um lado oculto da história. Ela age de maneira condizente com sua personalidade, não tem medo de expressar suas opiniões, contrapondo-se a opiniões vigentes, se necessário for. Portanto, ela discorda do princípio de que as novelas de época precisam ser todas parecidas, e sugere, para a novela “Ousadia”, na qual estava prestando serviços de consultoria, que se mostre o outro lado, que nem sempre aparece nas produções de época. Sugere dar maior visibilidade a outros aspectos daquele tempo, por exemplo, no modo como viviam as mulheres que decidiram ganhar a vida com o próprio sustento, mulheres pobres, e quase invisíveis:

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. Essas 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, 2011, p26, 27,29 e 30).

De certa forma Bia questiona a maneira de contar as histórias e de que perspectiva elas são contadas e a necessidade que há nela de buscar contar a outra parte da história na série televisiva vai de encontro à forma como as histórias são contadas, em geral privilegiando um herói. Como conhecedora das histórias de mulheres que vieram antes dela e que lutaram para que pudesse ter o direito e voz de opinar em uma reunião de trabalho, ela chama a atenção para a visibilidade negada às mulheres, o que pode ser o caso da outra versão da história de *Capitu*. Porém o objetivo do autor da novela não parecia ser o mesmo que o de *Beatriz*, optando por um núcleo que repete os padrões vinculados e fabricados pela televisão e pela sociedade e as sugestões da personagem não são aceitas por ele. A capacidade reflexiva da personagem *Beatriz* em manter seu olhar fixo ao seu tempo, em conexão com o passado, nos lembra o conceito de contemporâneo discutido por Agamben (2009, p.65 e 73), pois o contemporâneo não apenas percebe o escuro do presente, é também aquele que, interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos, lendo de uma outra forma a história.

A personagem parecer representar também a mulher contemporânea tal como preconizou Lipovetsky, uma mulher livre e autônoma, que trabalha e tem liberdade para fazer suas escolhas: “Era uma mulher com seu próprio projeto pessoal, que a entusiasmava e impedia sua dedicação irrestrita a uma pessoa” (MACHADO, 2011, p.197). A mulher configurada em *Beatriz* tinha dores e amores semelhantes àqueles que aparecem na história da *Capitu* desse romance, porém a diferença parecia ser a consciência da liberdade representada por Bia:

Mas o que Bia ia descobrindo na angústia das insônias é que não há jeito racional de evitar a dor. E doía muito, o tempo todo, um espinho engravado e inflamado que não se deixa esquecer [...] 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 (MACHADO, 2011, p.88).

No trecho acima, aparece um dos dilemas da experiência vivenciada pela mulher na atualidade, pois a reflexão de Bia demonstra que ela conhece bem o contexto em que vive e

tem plena consciência de suas implicações. Apesar de ter um sentimento forte por Fabrício, ela sabe que não precisava estar presa a ele. Isso lembra uma reflexão de Lipovetsky (2000, p.50) sobre a mulher na contemporaneidade, pois o autor afirma que o apego das mulheres ao amor não pode ser confundido com a “remanência anacrônica”, ou seja, estar livre, mas permanecer com ideias e sentimentos que não condizem com sua época, já que é a partir da própria cultura moderna da autonomia e de seu apelo a uma vida livre, intensa, personalizada que se prolonga a valorização feminina do amor. Essa mulher da contemporaneidade seria, então, livre para amar sem amarras e sofrer se necessário, mas sem ter que suportar certas situações como aquelas experimentadas pelas mulheres que vieram antes dela.

A protagonista mostra-se segura de si mesma em seus relacionamentos, conforme veremos na próxima cena, quando ela deixa a cargo de Virgílio o retorno da ligação, pois na parece estar preocupada se o novo romance vai adiante ou não, já que ela tem outras prioridades e preocupações:

[...] Não quer aparecer no restaurante logo mais à noite? Depois a gente vem até aqui (apartamento de Virgílio), eu conto e te mostro.
 Já na calada, abrindo a porta do carro, ela riu:
 - Já passei da idade de cair nessa história Virgílio...
 - Não é história, estou falando sério.
 - Está bem, eu acredito. Mas hoje vai ser um dia cheio. E amanhã é muito complicado, quero acordar cedo e em casa.
 [...]
 - Amanhã à noite, por exemplo?
 - Pode ser. Você me liga e a gente combina. Tenho que olhar minha agenda, não sei se tenho algum compromisso (MACHADO, 2011, p. 33 e 34).

A mulher contemporânea representada na jornalista Beatriz tem consciência do tempo em que vive e do quanto custou chegar até a tão sonhada liberdade, sabe que não precisa estar presa, pois tem sua autonomia, conforme já vimos. Bia faz questão de expor a Virgílio que não se envolveu com ele inocentemente, caindo no “truque da carona”, e sim o fez por vontade própria.

A jornalista faz questão de dizer a Virgílio que não está na posição de objeto a ser conquistado, até porque ela sabe qual é o seu lugar, e comanda seus passos e suas escolhas: “– 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, 2011, p. 32). Enquanto Virgílio parecia acreditar estar exercendo seu papel de homem e ter o controle da situação, Beatriz tinha posse e consciência de suas decisões. No decorrer da relação dela com Virgílio,

podemos entender que a forma com que os dois personagens encaram o relacionamento entre homem e mulher mostra-se muito diferente. Enquanto o comportamento dele pauta-se pela iniciativa masculina, de tomar posse da mulher e marcar território, ela, por outro lado, tem uma visão diferente, em que homem e mulher não necessariamente precisariam possuir um ao outro:

– Quer dizer, então, que vocês acham que homens e mulheres são iguaizinhos nessas coisas e você pode fazer tudo o que ele faz? Ela suspirou: – Quem dera... A gente sabe perfeitamente que homens e mulheres são iguais em algumas dessas coisas e muito diferentes em outras. Quer dizer, ele fica perfeitamente à vontade conhecendo uma mulher que o interesse e indo para cama com ela em seguida, sem nunca mais a ver. Isso nunca me aconteceu. Eu preciso conversar antes, conhecer um pouco, tem que pintar um clima... e depois fico querendo ver de novo. Quer dizer, é muito menos frequente eu usar essa liberdade que a gente se dá. Mas é muito mais ariscado (MACHADO, 2011, p.73 e 74).

O trecho acima ilustra bem a questão da diferença de pensamento entre os dois personagens, já que Virgílio não entende a posição de Beatriz, não acredita na igualdade, enquanto ela parece acreditar, porém com a consciência de que toda atitude e a liberdade trazem consequências, sendo necessário saber muito bem quando usá-las.

Beatriz conta para Virgílio a respeito de como era seu relacionamento com Fabrício, que eles tinham um relacionamento intenso, mas não exclusivo e que as pessoas nem sempre entendiam: “A gente tem uma lealdade absoluta um com o outro, mesmo, não respeitando a tal fidelidade, Nem fingindo respeitar como faz tanta gente... As coisas são conversadas, nós temos uma cumplicidade com o outro” (MACHADO, 2011, p. 73). Tal como Lipovetsky afirma, a mulher contemporânea seria também consciente de que homens e mulheres são reconhecidos como donos de seu destino individual, mas isso não equivale a uma situação de permutabilidade de papéis e lugares (LIPOVETSKY, 2000, p.239). Ninguém seria obrigado a se aventurar em um relacionamento aberto, como o que Beatriz tinha com Fabrício, ou em um relacionamento como o que desejava Virgílio, tudo dependia de se conversar e entrar em acordo, até porque cada um é livre para fazer aquilo que escolher dentro de seus relacionamentos. “E se nós dois vamos ficar mesmo nos vendo mais vezes, saindo e tudo mais, também tem uma coisa que eu quero que você saiba: não admito dividir mulher minha com ninguém” (MACHADO, 2011, p. 76). Assim como faz Bentinho em *Dom Casmurro*, Virgílio interpreta as ações de Bia por meio do prisma da posse e do ciúme, sempre desconfiando da sinceridade da jornalista, ainda que ela tenha se exposto ao falar sobre seu relacionamento com Fabrício.

A semelhança entre o Virgílio de Ana Maria Machado e o Bentinho de Machado de Assis é bastante grande, não fosse o século que os separam, pois Virgílio acaba por se revelar um Bentinho ciumento e possessivo, porém com uma roupagem moderna. Quanto a Fabrício, ele aparece apenas em algumas lembranças de Beatriz e quase nada sabemos dele. Beatriz tinha outra ideia de fidelidade: “fiel e confiar são palavras da mesma família. E que, portanto, fidelidade pode não ter nada a ver com exclusividade. Mas tem tudo a ver com confiança, em ter certeza de poder se fiar na palavra do outro” (MACHADO, 2011, p.90). A atitude de Bia, portanto, difere da ideia de posse e ela não parece desconfiar constantemente do outro, pois não se sente no direito de possuir alguém e mesmo que sinta ciúmes ela é capaz de se controlar a ponto de não exigir a posse de Fabrício. Temos aí a possibilidade de que ela procede dessa forma porque também não gostaria de ter seu espaço invadido, ou seja, ela não faz com o outro o que não gostaria que fizessem a ela, além disso, como mulher independente e livre, precisa assegurar ao outro esse mesmo direito.

É interessante destacar na construção das personagens Beatriz e Capitu é que ambas são protagonistas dos romances em que aparecem, pois em *Dom Casmurro*, mesmo que seja narrado por Bento Santiago, quem se destaca é a personagem feminina, já Bia protagoniza explicitamente *A audácia dessa mulher*. Ao final de seu percurso Beatriz decide se refugiar em uma chácara, diferente da Capitu de Machado de Assis, que se refugiou fora do país em decorrência dos problemas causados pelos ciúmes de Bentinho. A personagem de Ana Maria Machado retira-se para refletir sobre sua vida e também para se dedicar à leitura das últimas anotações do caderno de Capitu, concedendo-se um tempo para se reencontrar e raciocinar com mais clareza sobre as coisas, afastando-se da correria da vida urbana. Beatriz demonstra não ter problemas em estar só e faz um brinde como uma simbologia a si mesma, encerrando o romance como uma homenagem às mulheres: “-À audácia desta mulher, que ousa viver em campo aberto, correndo o risco da verdade, E acredita num amor latente e latejante. Implícito e vivo como um filho no ventre ou uma semente na terra” (MACHADO, 2011, p.201).

3.3 *A audácia dessa mulher*: uma leitura contemporânea de Capitu

Os textos que circulam no entorno da obra machadiana acabam por perpetuar a sua importância, ainda que pareçam subvertê-lo. Ana Maria Machado ousa retomar e reescrever uma personagem tão significativa e importante como é Capitu, pois a personagem de Machado de Assis é um divisor de águas na literatura brasileira. Em *A audácia dessa mulher*, Capitu, talvez a mais célebre entre as personagens de Machado de Assis, é retomada e, em sua nova versão, conta sua história por meio de um caderno de receitas, que Virgílio empresta a Bia. É dessa maneira que o leitor, chamado a reconhecer a referência, tem contato com um outro viés, uma outra interpretação. Temos, portanto, no romance Ana Maria Machado uma história dentro da história, uma espécie de *mise en abyme*³, ou seja, uma narrativa quem contém outra narrativa dentro de si, que começa a ser escrita pela menina Capitolina e é concluída pela mulher Capitu. A apropriação e a inserção da personagem de *Dom Casmurro* em *A audácia dessa mulher* dá-se, assim, por intensa intertextualidade, como já foi explicitado em outro item anterior desta pesquisa.

A intertextualidade em *A audácia dessa mulher* é uma constante. Já nos primeiros diálogos entre Beatriz e Virgílio, no segundo capítulo, eles chegam a citar *Otelo*, que também é referenciado por Machado de Assis em *Dom Casmurro*. Conforme vimos por meio dos teóricos citados, há sempre uma multiplicidade de vozes em um texto e com Machado de Assis não foi diferente:

Bia: Não perdeu grande coisa. Casal se apaixona e se casa, vive aparentemente muito bem, convivendo muito com um grande amigo dele. Aos poucos o marido vai sendo levado a desconfiar da mulher, transformando em indícios de traição todos os pequenos acontecimentos do cotidiano.

Virgílio: *Otelo*?

Bia: Ou *Dom Casmurro*. Na televisão eles não vão ter peito de partir para a tragédia. E sem tragédia, *Otelo* não é *Otelo* (MACHADO, 2011, p.19).

Nesta cena Virgílio e Bia conversam enquanto caminham e discutem a respeito da sinopse da minissérie *Ousadia* e, conseqüentemente, eles discutem a própria literatura e seus temas recorrentes, tais como a tragédia, a traição e o amor. Como se pode ver pelos diálogos

³ Termo em francês que pode ser traduzido como “narrativa em abismo”. O termo foi usado pela primeira vez por André Gide, para falar de narrativas que contem outras narrativas dentro de si. Fonte: <http://www.unicentro.br/rbhm/ed2/artigos/05> acesso em: 25/06/2016.

dos personagens, podemos observar que existe uma semelhança entre as histórias, com várias referências ao texto de Machado, em diálogo constante.

Beatriz recebe de Virgílio um velho caderno de receitas que pertencera à mãe dele e antes fora de outra parenta, porém o que Beatriz entende mais tarde é que não era um simples caderno de receitas: ele o ganhara da mãe e mais tarde seria de sua filha, como uma joia de família. O caderno seria de alguém da família que viajara para a Europa e vinha acompanhado de cartas que estavam com dona Lourdes, mãe de Virgílio.

Importante lembrar que na ficção *A audácia dessa mulher*, a personagem Capitu existe como uma mulher real, que inicialmente vive presa pelos laços da conveniência, como tantas outras mulheres de sua época, reforçando o caráter abrangente da vivência da personagem, remetendo à experiência das mulheres que viveram sob as mesmas imposições e valores e fazendo do caderno de receitas uma espécie de diário, por meio do qual ela desabafava. Daí se dá a surpresa de Bia ao reconhecer a autora do diário como personagem de Machado de Assis e como uma mulher que realmente existiu em pleno século XIX:

Aquilo tudo era irreal. A menina, não. Era de verdade. Mas podia até não ser. Mesmo se não tivesse existido, se fosse apenas uma 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 a força da verdade (MACHADO, 2011, p.128).

Beatriz se vê aficionada por aquele diário como se estivesse lendo um romance de ficção, partilhando das emoções ali expressas por meio das palavras da menina, autora do caderno. Por ser uma história que representaria o horizonte feminino no século XIX, pelo registro escrito dos sentimentos e impressões de uma mulher no século XIX, o caderno também tinha um valor documental e histórico para a personagem. Aos poucos a história da moça Capitolina vai ganhando indícios de realidade e Capitu é representada como tendo vivido em carne e osso na história de Ana Maria Machado. Sua configuração, às vezes, parece confundir-se com a da personagem Bia, construindo um jogo entre personagem de existência real e mulheres reais representadas na ficção. As duas formas de existência se cruzam, construindo um caminho entre representação e realidade e sugerindo que tanto a ficção pode ser uma representação quanto o próprio real pode ser ficcional. Umberto Eco (1994) afirmou que existem obras de literatura que se esforçam para ser tão ambíguas quanto a vida, e que em alguns casos somos compelidos a trocar a ficção pela vida, a ler a vida como se fosse ficção ou a ler ficção como se fosse a vida; algumas dessas confusões são agradáveis e inocentes ou necessárias e outras, ainda, são assustadoras (ECO, 1994, p.123 e 124).

Capitu podia aprender renda com prima Justina, mas não podia aprender latim, pois latim não era coisa de menina, era privilégio masculino e Beatriz conhecia o contexto em que viveu Capitolina, com as imposições e restrições impostas às mulheres daquela época:

Pronto! Estava explicado o mistério! Era preciso fazer segredo por isso: é que a menina usava o caderno de receitas como uma espécie de diário, desses típicos de adolescente, que até hoje sobrevivem sob a forma das agendas escolares. Naturalmente, não ia querer que os outros soubessem. Ainda mais se sua vontade de transgredir ia além do latim e era capaz de fazê-la enveredar pelo caminho dos beijos roubados, das nucas tocadas, dos dedos roçando nas costas, devagar, devagarinho... (MACHADO, 2011, p. 59).

Em *Dom Casmurro*, Capitu, após a ausência de sua mãe, torna-se a administradora dos negócios da casa, e isso se deu por questão de necessidade, pois a mãe era a responsável por a família não atravessar grandes necessidades financeiras, assumindo o controle das transações financeiras; na ausência dela, Capitu teve que aprender a agir da mesma forma. Em *A audácia dessa mulher* isso também aparece, com mais detalhes, afinal quem vivera a situação deveria saber mais dela:

E ainda tenho que tomar conta de tudo na casa, depois do falecimento de mamãe. Papai recebe o ordenado, entrega-me. Sou eu quem distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de mantimentos, roupas, luz. O que me vale é que aprendi com mamãe a gastar pouco porque papai às vezes não se contenta com o que lhe toca e enche-se de ideias de despesas supérfluas (MACHADO, 2011, p.110).

Dessa forma nota-se que o papel da personagem se confunde com o papel real das mulheres de sua época, pois excedia o que era relativo às prendas domésticas, e se Capitu, ou Lina, na obra de Ana Maria Machado, lidava até com dinheiro do pai na ausência da mãe, isso não era tão comum, mas poderia acontecer. Em *Dom Casmurro*, no capítulo 106, Bentinho fala da engenhosidade em poupar da esposa Capitu: “Já disse que era poupada, ou fica dito agora, e não só de dinheiro mas também de coisas usadas, dessas que se guardam por tradição, por lembrança ou por saudade”(ASSIS, 2009, p.179); a moça tinha guardado dez libras esterlinas, poupando com as despesas da casa, o que deixou o marido muito impressionado, já que no pensamento masculino não seria função da esposa se preocupar com isso, evidenciando sabedoria financeira, uma diferença em relação às mulheres de sua época.

Por conhecer muito a respeito da vida das mulheres no século XIX, Beatriz torna-se um tanto condescendente com aquela que considerava “menina”, até por compreender o abismo existente entre as duas, devido aos diferentes contextos em decorrência do grande

avanço da causa feminista e pela forma como a história foi se construindo. Conforme já dissemos aqui, o ciúme parece ser a maior afinidade temática entre as duas obras: tanto em *Dom Casmurro* e em *A audácia dessa mulher*, observamos em Bentinho e Virgílio ciúmes e desconfianças em respeito a suas respectivas amadas, portanto não é surpresa constatar que o escrito de Capitu, em posse de Beatriz, estaria recheado de cenas que comprovam essa hipótese:

Ontem sucedeu algo que só hoje consegui entender. Fui passar a tarde com Dona Glória, já quase totalmente recuperada. B. continua em casa mas não se juntou a nós, nem mesmo apareceu no quarto dela. Falei alto, ri alto, para avisá-lo de que eu estava ali. Mas ele não se mostrou. Só hoje contou-me a causa da reclusão. Começou por me dizer cousas assustadoras. Que agora eu só teria desprezo, muito desprezo. E que tinha vontade de cravar-me as unhas no pescoço enterrá-las bem, até ver-me sair a vida com sangue... Acusava-me de ter-me posto cedo à janela, para trocar olhares com um dandy que passava montado num alazão. Cismou que o cavaleiro costumava passar por ali diariamente, enquanto ele está longe. Ofendi-me com tamanha injúria, parece-me ofensivo que possa julgar-me tão leviana depois de nossa troca de juramentos. Chorei, ele consolou-me, beijou-me as mãos e as lágrimas. Contei-lhe que sei quem é o cavaleiro, vai casar-se com uma moça que mora mais adiante. Prometi que doravante não haveria mais de ir à janela. Só então, aplacou-se. Fez-me retirar essa promessa, mas fiz outra: a de que, à primeira suspeita de sua parte, tudo estaria dissolvido entre nós (MACHADO, 2011, p. 106).

A cena é muito semelhante àquela de *Dom Casmurro*, não fosse por alguns detalhes importantes, como a narração em primeira pessoa da moça Capitolina, que demonstra um tanto de sua aflição pela cena de ciúmes causada por um certo rapaz que denomina apenas por B., que o leitor supõe logo que seja Bentinho, pois ela cita Dona Glória, e também pela semelhança da cena. A moça dá detalhes do que teria sido aquele momento na versão dela e de como ela se sentiu com todo o ciúme e agressividade do rapaz. Por serem cenas narradas em primeira pessoa nos dois romances, cada um narra da forma como lhe for mais conveniente. Vejamos a versão de Bentinho no romance de Machado de Assis:

Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que me deu, não me fez sair do quarto. Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuei surdo, a sós comigo e meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com sangue... [...] Quando soube a causa da minha reclusão da véspera, disse-me que era grande injúria que lhe fazia; não podia crer que depois de nossa troca de juramentos, tão leviana a julgasse que pudesse crer... E aqui romperam-lhe as lágrimas, e fez um gesto de separação; mas eu acudi de pronto, peguei-lhe das mãos e beijei-as com tanta alma e calor que as senti estremecer. [...] Confessou-me que não conhecia o rapaz, senão como os outros que ali passavam às tardes, a cavalo ou a pé. Se olhara

para ele, era prova exatamente de não haver nada entre ambos; era natural dissimular.
 – E que poderia haver, se ele vai casar?, concluiu.
 – Vai casar?
 Ia casar, disse-me com quem, com uma moça da rua dos Barbonos (ASSIS, 2009, p.137 e 138).

A Capitu apresentada por Ana Maria Machado é muito semelhante àquela apresentada na obra de Machado de Assis, exceto que em nesta ela é narrada por Bento e naquela ela mesma conta sua história. Procedendo assim, Ana Maria Machado resguarda-se do risco de parecer anacrônica, pois construiu uma personagem atemporal e sua Capitolina parece não fugir muito da personagem construída por Bento Santiago, uma mulher que parecia estar a frente de seu tempo, com iniciativa e independência (dentro de certos limites, é certo) em uma época que todas eram dependentes dos homens, mas que acabou por sucumbir ao sistema imposto às suas contemporâneas.

A curiosidade de Beatriz é aguçada a cada leitura do caderno e a jornalista sente-se provocada a preencher as lacunas deixadas no texto de Capitolina. Por meio de comentários que a moça faz no diário a respeito do rapaz que ela chama de B., sobre sua beleza e a forma como ele despertava interesse em outras moças, Bia passa a ter acesso ao que ela acredita ser a versão da história sob a perspectiva de Capitu, que também demonstrava sentir ciúmes do amado:

Agora foi-se aos estudos de lei, em São Paulo. Mas quando obtiver o diploma, retorna. Não será mais com antes, quando tudo se encaminhava para o nosso perpétuo afastamento. Naturalmente, preocupe-me com o que pode suceder entre nós, estando distante. Ainda mais que outro dia o entreouvi muna conversa com um amigo, a confessar que tem assomos de petulância, tanto do sangue de seus dezessete anos quanto também das moças, que na rua ou da janela o acham lindo e não o deixam viver sossegado. Chegam a dizer-lhe isso, as atrevidas, querem mirar de mais perto a sua beleza. Fiquei mortificada (MACHADO, 2011, p.107).

A partir do que vimos até aqui, a finalidade dessa nova história de Capitu não consiste em substituir um texto por outro, mas sim operar com outra visão dos acontecimentos, a da mulher, que na primeira obra acaba impossibilitada de discursar. Daí acontece não apenas uma readequação de hierarquias, mas também uma espécie de reconstrução do texto sob uma outra perspectiva. Vejamos à cena do trecho citado acima na visão do Bento Santiago de Machado de Assis:

Posto que filho do seminário e de minha mãe, sentia já, debaixo do recolhimento casto, uns assomos de petulância e de atrevimento; eram do sangue, mas eram também das moças que na rua ou na janela não me deixavam viver sossegado.

Achavam-me lindo, e diziam-mo; algumas queriam mirar de mais perto a minha beleza, e a vaidade é um princípio de corrupção.
 Venceu a razão; fui-me aos estudos. Passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em Direito. Tudo mudara em volta de mim (ASSIS, 2009, p.168 e 169).

O que percebemos é que tanto na narração de Bentinho em *Dom Casmurro* quanto na de Capitu em *A audácia dessa mulher* não existe imparcialidade, e cada personagem busca afirmar seu ponto de vista. O fato é que, em decorrência das imposições às mulheres de sua época, a Capitu construída por Bentinho não poderia expressar-se plenamente, ainda assim se sobressai, buscando sua emancipação e tentando ao máximo fazer suas próprias escolhas, mesmo no fim da vida sozinha na Suíça. O narrador Bento Santiago, ao mesmo tempo em que procura convencer o leitor da sua versão do ocorrido, deixa pelo caminho pistas que possibilitam explicações divergentes das suas. E é justamente nessas lacunas que outras versões podem ser construídas. Na obra de Ana Maria, a leitora, no caso Beatriz, vai sendo aos poucos seduzida pela narração de Capitolina ou Lina:

Isso, menina, incentivava Bia, torcendo. Curta a sua felicidade, que para isso é que a gente nasceu. Para rir e se divertir, esvoaçar fora da gaiola, à sombra de quem tanto se desejara – ainda que essas conversas de sujeição a marido sejam velhas, de dois mil anos pelo menos, a julgar pela antiguidade dos autores. E mais velhas que isso, certamente. Bia sabia que não podia olhar a menina com olhos de hoje. E que as promessas de só se enfeitar com o próprio marido (que, pelo menos fosse deslumbrante!, desejava-se) faziam parte de um arsenal de valores ancestrais. Não podia passar a olhar a menina com olhos críticos só por causa desses comentários submissos. Aliás, a rigor nem devia continuar a chamá-la de menina. Ana Lúcia tinha razão. Ela se casara, era uma mulher. Mas enquanto não tivesse uma identidade mais clara, um nome, essa senhora Santiago continuava a ser apenas “a menina”, para Bia (MACHADO, 2011, p.112).

Bia mostra bem a consciência de sua participação no mundo atual, ao enfatizar aquilo que ela deseja para a menina e para todas as mulheres: “curta a sua felicidade, que para isso é que a gente nasceu” (MACHADO, 2011, p.112). Bia percebe que o caderno de receitas assume o papel de diário para que a moça desabafe seus mais sentimentos, algumas vezes com observações mordazes, e por meio dele essa leitora constata a superação de Lina em situações usuais vividas pelas mulheres do século XIX, nas quais a moça algumas vezes demonstra estar além de sua época. Bia dialoga consigo mesma e torce pelas possíveis ousadias da já então mulher Capitolina, mas também expressa seu pensamento nas expressões “sujeição a marido”, “comentários submissos”. Podemos interpretar o trecho como a consciência de Bia de que a autora do caderno é uma mulher muito representativa e à frente

de seu tempo, o século XIX, assim como Bia também parece ser uma figura da mulher contemporânea representativa no século XX. É sempre bom lembrar que essa característica de Capitu já estava presente na narrativa de Machado de Assis, pelo menos nas entrelinhas do discurso de Bentinho.

Podemos afirmar que o centro da construção da história em *Dom Casmurro* é o narrador masculino, pois tudo gira em torno dele e passa pelo filtro de sua visão. Já a em *A audácia dessa mulher* a construção das histórias gira em torno do feminino, de mulheres que narram a própria história, como no caso de Bia e Capitu. A narrativa de Capitolina em forma de livro de receitas/diário salienta o quanto o ciúme de Bentinho era sufocante:

São apenas rugas de namorados, diz ele. Mas me aborrece que ele esteja constantemente a insinuar injúrias e perfídias sobre qualquer homem que passe diante da casa, apenas porque reside na vizinhança e é esse o caminho. Tenho a impressão de que, no fundo, B. desejaria que eu jamais me assomasse à janela ou saísse à rua (MACHADO, 2011, p.109).

O ciúme que parece doentio do namorado da dona do diário se assemelha muito ao da narrativa de Bento Santiago, pois em *Dom Casmurro* o narrador declara ter ciúmes até do mar: “a vaidade de professor é que me faz padecer com a desatenção de Capitu e ter ciúmes do mar [...] Venho explicar-te que tive tais ciúmes pelo que podia estar na cabeça de minha mulher [...]” (ASSIS, 2009, p.181). Todo grande ciumento tem uma imaginação muito fértil, e não era diferente com Bento, mas existe também a possibilidade de ele próprio dar motivos de ciúmes, como observa a narradora do caderno de receitas:

Não tenho com quem discutir o ocorrido, visto que envolve meu marido e minha melhor amiga. Por isso após uma noite sem sono e antes de seguir para minhas orações na missa das nove, recorro agora a estas páginas, único desabafo possível. Não tenho dúvidas do que vi ontem – os segredos aos cantos da janela, os suspiros, os olhares a se buscar durante toda a noite (ele à janela, ela ao pé do piano), 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... Não foram intrigas, ninguém me contou. Eu mesmo vi, de repente (MACHADO, 2011, P.136).

O trecho acima além de constatar a hipótese de que a moça fazia do livro de receitas um diário para desabafos, ainda nos revela uma cena que ela presenciara, na qual seu marido demonstraria algum interesse por sua melhor amiga Sancha e era correspondido. Nessa leitura contemporânea feita por Ana Maria Machado, onde a mulher tem a palavra, o leitor é

instigado a questionar alguns aspectos do romance machadiano, como o trecho acima, por exemplo, em que o texto sugere que Bento tenha dado motivos para que Capitu sentisse ciúmes, e não o contrário.

As 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, volta-se quase sempre contra Capitu. Já em *A audácia dessa mulher* o outro lado é colocado como possibilidade, por que o marido Bento Santiago não ser seduzido por tudo aquilo que ele falava de Capitu em outras mulheres, até mesmo em Sancha que às vezes era chamada por ele de Sanchinha, um apelido um tanto íntimo para a esposa de um amigo. O próprio Bentinho narra uma cena semelhante à última citada, só que de maneira diferente, no capítulo 118 de *Dom Casmurro*, intitulado *A mão de Sancha*, em que o narrador faz revelações interessantes a respeito de como ele se sentira com relação à esposa do amigo:

Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela e Capitu, não se me daria beijá-la a testa. Entretanto, os olhos de Sancha não convidavam às expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra coisa, e não tardou que se afastasse da janela, onde eu fiquei olhando para o mar, pensativo. A noite era clara. Dali mesmo busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho (ASSIS, 2009, p. 198).

É normal que Bento defenda sua posição, pois para ele essa inclinação por outra mulher lhe parecia comum, cabia a ele ser o enciumado e não sua esposa, já que no século XIX o homem se situava 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. É nessas pequenas lacunas que a Capitu de Ana Maria Machado faz seu discurso de modo diferente. A constatação é que as duas Capitus que se apresentam nas duas obras em questão esforçaram-se, enquanto mulheres casadas, por corresponder à imagem considerada ideal para sua época, tanto nas questões religiosas e domésticas quanto na vontade de cumprir com as expectativas do marido.

No romance de Ana Maria Machado, buscando reagir à afronta de ver o marido se insinuar para a melhor amiga e ao ciúme doentio dele, Capitu tenta retomar o controle de sua situação abandonando Bentinho. Se ela se mantém às custas de uma possível pensão de Bento, o que seria provável, pois ela leva consigo seu filho Ezequiel, também tenta buscar seus próprios meios de sobrevivência. Sua resistência à dominação do marido acontece à medida que ela reconstrói sua vida, sem procurar culpar o marido e sem fazer alarde a respeito da situação conjugal.

Enquanto isso tudo que Beatriz sabia a respeito da moça vinha de Virgílio, e dos escritos, o mais interessante é que até determinado ponto a jornalista não sabia ao certo nem o nome da escritora do diário, que falava tanto sobre si, mas sem muita identificação.

A primeira era o mistério do nome cortado na primeira página. Até o ponto em que Bia chegara em sua leitura, não havia qualquer motivo para que a dona do caderno não quisesse ser identificada. A não ser a descoberta narrada no último trecho escrito. Isso, sim, podia ser uma razão. Se ela desejava manter em segredo a cena que flagrara entre o marido e a amiga, podia ser que então preferisse destruir seu nome escrito na primeira página e nunca mais registrasse nada naquele caderno, que a partir daí seria mantido apenas para eventuais consultas culinária (MACHADO, 2011, p.139).

Virgílio conta a Bia que a autora do caderno havia se suicidado, mas a jornalista, depois de ler seus escritos, não conseguiu se convencer disso, ou talvez, como leitora, não podia aceitar, por isso buscava pistas no diário sobre o que poderia ter acontecido com a moça. Um dos mistérios do caderno seria o nome cortado na primeira página e Bia não se convenciu de que esse corte súbito fosse uma comprovação de suicídio da moça. A personagem levanta a hipótese de que se a mulher de Santiago cortara a identificação sem ter destruído o caderno poderia ser que ainda desejasse usar as receitas, um indício de que ela desejava seguir em frente. A grande descoberta de Bia se deu ao encontrar a carta da moça onde ela assinava ao final por Maria Capitolina. O que acabou por sanar as dúvidas e sensações de *déjà vu*, que não se encaixavam com a história que ouvira: “–Capitu? Meu Deus! [...] –Lina é Capitu? Não acredito! Não é possível! [...] Mas faz o maior sentido é claro. E eu já devia ter percebido” (MACHADO, 2011, P.175). Com isso, Bia volta a se perguntar se aquilo seria ficção ou realidade, pois como pode a Capitu de Machado ter mesmo existido e quem teria realmente escrito sua história, mas o diário e a carta indicavam que era quase inegável que a moça realmente existira. A Capitu de Ana Maria Machado é, assim, uma ficção dentro de outra ficção, são grandes os indícios que ligam as duas personagens. A carta era de Vevey, datada de 28 de março de 1911, dirigida a Sancha, e ali estava a trajetória percorrida pela dona do caderno, Capitolina:

Minha querida Sancha,
Bem imagino tua incredulidade ao receber esta carta. Seguramente me tem por morta e enterrada há mais de vinte anos. E subitamente te escrevo, da Europa, sem nem ao menos saber se estás viva ou se esta carta, afinal, te chega às mãos, visto que o único endereço que tenho é o de teus parentes no Paraná. Haveria tanto a dizer-te, sobre todas as cousas que se passaram nestes quarenta anos, contados dia a dia, desde a trágica manhã em que a catástrofe te trouxe a viuvez e deixou tua filhinha na orfandade. Inúmeras vezes compus este relato mentalmente, mas outras tantas o

deixei de lado sem saber por onde começar, nem que palavras usar para dar conta das razões que me moveram (MACHADO, 2011, p. 167).

Na carta endereçada a sua melhor amiga, Capitu faz revelações íntimas de como estava desde sua partida e também desvela para sua amiga seu suposto final. Com esse artifício, Ana Maria Machado nos convida a descobrir, juntamente com Bia, outras possibilidades que não teriam sido reveladas por Bento em sua narrativa. Lina tenta claramente preencher algumas lacunas deixadas em sua escrita no diário e revela por que escrevera um caderno de receitas que serviu de diário:

[...] Acompanha esta carta um caderno de receitas que mamãe me deu pouco depois de sairmos do colégio, e no qual nunca mais escrevi desde a manhã em que ficaste viúva, quando nele fizera as últimas anotações, antes de saber da tragédia. Verás que ao longo do tempo, além de nele copiar receitas de cozinha e maneiras de fazer modelos de tricô e crochê, de quando em quando depus em suas páginas registros de meu estado de espírito. Por vezes foi ele meu único amigo confiável, naqueles momentos que bem conheces, em que nossa condição de mulher nos obriga a agir com discrição e cautela, por vezes com dissimulação (MACHADO, 2011, p. 168).

As palavras de Capitolina para a amiga Sancha, demonstram que ela entende perfeitamente sua situação como mulher pertencente ao final do século XIX, vivendo dentro dos limites da representação de seu papel de esposa e mãe, que não lhe possibilitam muitas escolhas nem uma forma mais livre de se expressar. Seu casamento ruína por conta do ciúme e da desconfiança do marido e uma das poucas formas que ela encontrara para desabafar era escrevendo. Sendo assim, vemos que o texto busca frisar as diferenças no pensamento dominante no final do século XIX/início do século XX e trata da questão feminina em diferentes épocas.

A Capitolina de Ana Maria Machado não se encaixa no perfil de menina ingênua, e no decorrer da leitura (e das interpretações) que Beatriz faz do caderno isso vai se construindo aos poucos. A Capitu apresentada ali busca contrariar, assim, a ideia da mulher confinada ao espaço doméstico que vimos no capítulo II desta pesquisa, ao colocá-la em um papel de conquistadora e desbravadora que vai para outro país para recomeçar sua vida, uma imagem que remete a representantes reais. A representação de Capitu em *A audácia dessa mulher* constitui-se, dessa forma, como um movimento de resistência, que se dá quando a personagem torna-se escritora de sua própria história.

Com a carta encontrada por Beatriz, Capitu pode finalmente ter um direito de resposta, tornando públicos os motivos que a levaram para fora do país, defendendo-se também das acusações proposta em *Dom Casmurro* por seu marido possessivo e ciumento. A narrativa de

Ana Maria Machado, construída nas lacunas do romance de Machado de Assis, busca complementar (e talvez ampliar as perspectivas) da mulher proposta em *Dom Casmurro*:

“Não é de estranhar, portanto, que Bia, personagem de ficção vivendo na realidade narrativa, estivesse se comportando como entusiasmada leitora real de ficção diante da história de Lina” (MACHADO, 2011, p.165). O trecho anterior, que revela uma interessante intromissão do narrador, faz questão de nos lembrar de que Bia também era uma personagem de ficção, o que nos remete novamente a Umberto Eco (1994, p. 131 e 132). Segundo ele, na ficção, referências precisas ao mundo real são tão inquietantes que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, o leitor já não sabe bem onde está, o que implica que levar a sério as personagens de ficção também pode produzir um tipo incomum de intertextualidade (já discutida nesta dissertação) em que uma personagem de determinada obra ficcional assim como Capitu pode aparecer em outra obra ficcional como em *A audácia dessa mulher* e atuar como um efeito de verdade.

Se, por um lado temos a engenhosidade e a capacidade criativa de Machado de Assis, que fez com que Capitu se tornasse uma das mulheres mais importantes e significativas da literatura brasileira, muito além do fato de ser construída pela narrativa de um homem, tornando-se grande referência para escritores contemporâneos, por outro, Ana Maria Machado, em nosso tempo, ousou retomar essa personagem em sua obra dando-lhe uma configuração mais contemporânea, porém respeitando os princípios gerais propostos na obra original. A Capitu apresentada por Machado é e sempre será única em seu modo de construção, especialmente pelo contexto histórico em que o autor escreve, porém Ana Maria Machado consegue com sua obra, construir uma outra história de mulheres, deslocando o ponto de vista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos as nossas considerações finais abrindo espaço para as reflexões que permearam nossa pesquisa ao longo do percurso de construção. As aproximações, semelhanças ou distanciamentos possíveis entre os romances de Machado de Assis e Ana Maria Machado foram feitas no sentido de estabelecer uma ponte entre esses dois autores.

Um primeiro elemento que constatamos estar presente em todas as narrativas apresentadas nesta pesquisa foi o ciúme. Tanto na narrativa de Bentinho, em *Dom Casmurro*, quanto nas histórias apresentadas pelo narrador onisciente ou não de *Audácia dessa mulher*, fica evidente que esse tema se repete. No segundo romance, isso acontece seja na atitude de Virgílio, no relacionamento com Bia, o qual também tenta de alguma forma apreender e interpretar as atitudes da jornalista com desconfiança, seja na minissérie *Ousadia*, que contém cenas nas quais o personagem Felipe insinua que a amada Cecília se mostra demasiadamente nos bailes, interpretando também as atitudes da moça desfavoravelmente, quase que nos mesmos moldes do Bento Santiago de Machado de Assis.

O ciúme é uma das características mais marcantes de *Dom Casmurro*, como por exemplo, quando Bento fica amuado em decorrência de um cavaleiro que, segundo o narrador, olhou para Capitu e foi correspondido, levando o rapaz a logo fazer uma ligação do acontecido com o comentário de José Dias, de que Capitu casar-se-ia com alguém da vizinhança. Mesmo com quase um século de separação entre Bento Santiago e Virgílio, o cozinheiro e também escritor de livros de receita demonstra uma postura muito semelhante à do narrador Bentinho, demonstrando uma característica possessiva com relação a Beatriz e mostra ter um pensamento que ainda reflete valores patriarcais. Dessa forma, é interessante encontrar em *A audácia dessa mulher* personagens com comportamentos como o do personagem Virgílio, que parece ser moderno e ter uma mentalidade livre dos conceitos impostos pela sociedade, mas que ao longo da narrativa acaba revelando aspectos bastante conservadores, indicando que, apesar do tempo decorrido, a sociedade contemporânea ainda guarda aspectos daquela representada em *Dom Casmurro*.

O romance de Machado evidencia o poder patriarcal, não poderia ser diferente em decorrência do seu contexto de produção. Porém, no desenrolar do enredo, vemos que a vigilância de Capitu não era tão severa quanto se poderia esperar, já que o pai da moça, conforme nossas leituras mostraram, não era um homem tão rigoroso na criação da moça. Um dos indícios dessa afirmação concretiza-se no relato de Bentinho, quando ele conta que ele e

Capitu brincavam juntos desde pequenos e que havia uma porta que dava acesso às duas casas, a qual ficava à disposição deles.

Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis, já com a escrita amadurecida e na melhor parte de sua produção literária, compõe uma personagem feminina enigmática e cativante, pois mesmo que Capitu não tenha voz no romance, já que como se sabe, é narrada pelo marido, ela se mostra muito mais forte e permanente que Bentinho justamente pelas lacunas no discurso dele enquanto narrador. Na obra machadiana, o lado fraco e titubeante não pertence à figura feminina, ao contrário, pois Capitu é julgada e punida com o exílio, mas é ela que permanece na memória dos leitores, configurando-se como uma mulher forte e sagaz.

Machado de Assis, conforme vimos a partir de diversos críticos, foi um especialista em explorar os abismos do comportamento humano, confrontando a todo momento a essência e a aparência dos personagens. A construção de Capitu é ligeiramente ambígua, conforme mostramos, com os famosos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, mas que para Bentinho pareciam “olhos de ressaca”, que tragavam como uma onda quem neles ousasse mergulhar. Capitu constrói-se, assim, quase que uma encarnação (de papel) da indefinição e do enigma.

Observamos que no horizonte feminino do século XIX as mulheres não tinham como alcançar uma posição social mais vantajosa sem a presença de uma figura masculina, sobretudo o marido, pois não poderiam almejar outra função que não dissesse respeito a serem candidatas ao casamento, a não ser que tivessem a sorte de uma grande herança, como a *Senhora*, de José de Alencar⁴. Desse modo, conforme mostramos com autores como Mary Lucy Murray Del Priore (2011) e Ingrid Stein (1984), entre outras, o casamento tinha de ser visto pela mulher como uma oportunidade de ascensão social, um investimento de perspectiva de vida, no qual a esposa usufruiria das regalias de acordo com a profissão e o *status* que o marido conquistasse.

Essa constatação nos leva a outra questão problemática, a educação feminina no século XIX e os limites impostos pela sociedade. Porém, como vimos, Capitu recebeu uma educação diferenciada e soube aproveitar todas as oportunidades para crescer e até latim quis aprender, mas não pôde, já que latim não era coisa para moça naquele contexto. A Capitu de Machado atendia a todos os requisitos femininos esperados para uma mulher de sua época, pois é apresentada como moça de família, prendada, depois esposa e mãe amorosa. Em contrapartida, foi acusada pelo marido de adultério, mas não podemos esquecer que a

⁴ Ainda assim, a personagem se submete, ao final do romance, ao marido.

acusação vem de um homem possessivo e ciumento, com formação em Direto, ou seja, que faz uso da arte da argumentação em suas suposições, construindo as cenas de ciúmes a seu favor. Dessa forma, a representação de Capitu por Bentinho em *Dom Casmurro*, como vimos, vai além da apresentada nas heroínas românticas, pois ela é descrita como uma mulher inteligente e manipuladora, capaz de controlar as situações ao seu redor.

Outra constatação foi a que a figura do narrador nas duas obras se distancia em alguns aspectos e se aproxima em outro. Em Machado de Assis, ele é único, por isso tendencioso e até manipulador, examinando aquilo que persiste na memória e analisando, à distância, o que se passara em sua vida. Já na obra de Ana Maria Machado encontramos uma espécie de falso narrador onisciente que narra os fatos como observador e outras vezes até em primeira pessoa; isso se dá porque, conforme vimos com Schollhammer (2009), nos comentários acerca da literatura contemporânea, o narrador único que tudo sabe e tudo vê tem perdido espaço para um narrador sem tantas certezas. No entanto, a aproximação entre os narradores como dissemos no início, está na forma de comunicação com o leitor que eles fazem, pois ambos recorrem à interpelação ao leitor como uma maneira de apoio para suas ações.

Compreendemos que a visão única de um narrador abre possibilidades para outras versões, já que, assim como o romance de Machado de Assis é narrado por Bentinho, poderia haver a versão de Sancha, Escobar, José Dias e de outros personagens da obra machadiana, e cada uma com uma visão diferente dos fatos. Dessa forma, alguns autores contemporâneos retomaram e criaram outras versões da personagem Capitu, e entre eles Ana Maria Machado dá sua resposta à leitura do texto com um ponto de vista que coloca em evidência a mulher, ao fazer com que Capitu tome a palavra como em um revide à ideologia vigente de sua época que restringia e até silenciava a figura feminina. Por outro lado, o romance de Ana Maria Machado apresenta a visão de que a relação entre homem e mulher não precisaria ter um “cabeça” com a construção da personagem Beatriz, que cultivava um relacionamento aberto com Fabrício. Na construção da independente Beatriz, que tem consciência das lutas difíceis das mulheres que viveram antes dela, como vimos, da personagem Ana Lúcia, em sua busca por alcançar a independência, além da nova Capitu que aparece no enredo, o romance mostra importantes mudanças no percurso das mulheres ao longo do tempo decorrido entre os dois romances, mostrando-se capazes de produzir a própria história e atuando como autoras de suas narrativas.

A questão da representação em Beatriz demonstra bem isso, pois a personagem é apresentada sem nenhuma dependência masculina e financeira, disposta a não se deixar dominar. Ela também é uma mulher dedicada ao trabalho que se permite desfrutar da

liberdade conquistada a duras penas. Entretanto, é necessário lembrar ao leitor desta dissertação que, se aparecem mulheres como Beatriz em *A audácia dessa mulher*, a realidade das mulheres na atualidade, é claro, nem sempre é aquela representada ali, pois nem todas usufruem de independência financeira ou estão inseridas no mercado de trabalho. É necessário lembrar também que à mulher também não coube apenas o papel de oprimida, pois, conforme mostramos no capítulo II desta pesquisa, ainda no século XIX quando uma mulher estava em posição superior por morte do marido ou por outro motivo, ela poderia superar os homens em crueldade e existem relatos que não foram citados nesse trabalho de senhoras que mandavam arrancar todos os dentes das escravas mais bonitas para deixá-las mais feias, e também senhoras que sabiam manejar um chicote e exageravam nos castigos aos escravos na ausência do marido nas fazendas de engenho.

Por fim, podemos afirmar que a configuração de Capitu em Ana Maria Machado como procuramos mostrar, é semelhante à de Machado de Assis, pois a personagem se mostra nos mesmos moldes daquela da obra de referência, porém a diferença é a tomada de voz por parte da moça. No romance de Ana Maria Machado, Capitu possui uma voz narradora e elabora uma possível resposta à ideologia patriarcal dominante no contexto da personagem de Machado de Assis, o século XIX. Vemos também em *A audácia dessa mulher* a possível resistência de uma mulher naquele ambiente não favorável à independência feminina, no qual os papéis masculino e feminino eram rígidos e pré-definidos. Essa nova Capitu não assume o lugar do dominador em *A audácia dessa mulher*, pois seu revide se dá no sentido de mostrar, por meio de seu caderno de receitas e da carta que se apresenta ali, que as mudanças para as mulheres já estavam em curso naquele ambiente.

O contexto em que escrevem os dois autores é um detalhe a parte, como mostramos no decorrer da pesquisa. Machado de Assis, no século XIX, escrevendo num contexto social conservador, com diferenças expressivas ao de produção de Ana Maria Machado no século XX, constrói com genialidade uma mulher que difere das outras por algumas particularidades que, se não ultrapassar os limites de seu tempo, aponta para as conquistas futuras das mulheres. Assim, na construção do romance *Dom Casmurro* são aprofundados alguns aspectos que antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* apareciam com pouco destaque, tais como a ironia, a interpelação ao leitor e o estudo da alma feminina.

Podemos afirmar que Machado de Assis, que bebeu em fontes diversas, tais como Stendhal, Voltaire e a Bíblia, entre outros, torna-se uma das referências e uma das fontes em que bebe Ana Maria Machado para a construção de suas personagens em *A audácia dessa mulher*, em um jogo intertextualidade no qual se cruzam diferentes épocas e ideologias, num

trânsito entre os séculos XIX e XX, promovendo um diálogo produtivo com o passado e com a tradição.

O objetivo dessa dissertação foi especialmente mostrar como se configurou a questão da representação feminina nos dois romances objetos de estudo. Sendo assim, constatamos que mesmo Machado apresentando uma mulher que está além dos ideais femininos da época, ainda não havia espaço para questionamentos da condição feminina na sociedade moralista e puritana do século XIX além de certos limites, e é nesse sentido de mostrar sem exhibir que surge Capitu, quase como metáfora da exclusão da voz e do direito à defesa da mulher, construída pela voz do narrador, futuro marido. E é pela voz concedida à personagem (que terá aí a chance de dar sua versão dos fatos), retomada na literatura contemporânea por Ana Maria Machado, que busca se constituir a diferença do romance *A audácia dessa mulher*.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. Machado de Assis. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6ª. Ed. São Paulo: Martins, 1978.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES, Horácio. **Poética**. trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Saraiva 2009.
- BADINTER, E. **Rumo equivocado**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. **REVISTA USP**, São Paulo, n.56, p. 192-202, dezembro/fevereiro 2002-2003.
- BELTRÃO, Lícia Maria Freire. Texturas: sobre Ana Maria Machado. **Revista de Educação/ Centro de Estudos e Assessoria Pedagógica**. CEAP, ano 1, nº 01, 2005. p. 45/49 ISSN: 1808-0669.
- BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2003.
- 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.
- 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.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura Comparada**. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Vários Escritos**. 2ª. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CASTELLO, J. **Realidade e Ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada no mundo**. Porto Alegre: L& MP Editores, 1997.
- CITELLI, Adilson. **Romantismo**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria/literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COSTA PINTO, Manoel da. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

COUTINHO, A. **Estudo Introdutivo**. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Dom Casmurro. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

COUTINHO, E. (Org.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 120-148.

_____. **Literatura comparada na América Latina**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil Ltda., 2011.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e a família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.) **Histórias de Mulheres no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012. P.223-240.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Sobre a Literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIOT, T. S. **Tradição e talento individual**. Em: -----, Ensaios. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art., 1989. P.37-48.

FARIAS, Leila Wanderléia Bonetti. **A Audácia dessa Mulher: Ana Maria Machado e a subversão do cânone na reescrita de Capitu**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, José Alonso Torres. Machado de Assis: o retorno para o leitor contemporâneo. **Rev. Itinerários**. N. 34; Araraquara SP. jan/jun, 2012, p.157-170.

_____. **O século XIX e a ânsia de espaço na literatura brasileira**. Relatório (Pós-Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015;

GUALDA, Linda Catarina. **Representações do feminino em Dom casmurro e The Turn of the Screw**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

HOUAISS, Antônio. Minidicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria. Ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- LIMA, Luiz Costa. **A mimesis-zero**. In: _____. A ficção e o poema - Antônio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LYPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- KAISER, G. **Introdução à literatura comparada**. Tradução de Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1980.
- MACHADO, Ana Maria. **A audácia dessa mulher**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- _____. **Esta força estranha**: trajetória de uma autora. São Paulo: Atual, 1996.
- _____. Site pessoal: www.anamariamachado.com.br Lançamento em setembro de 2001(a). Acesso em: 09/10/2015 às 23h31min.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. A ética da representação. In: DACASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (Org.) **Pelas Margens**: representação e responsabilidade na narrativa contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2011.P.14-39.
- MILANESI, Vera. Carson Mccullers e Clarice Lispector: um estudo comparativo. In: **Estudos Anglo-Americanos**: 1995/2000. Editora Rio-Pretense, 2000. ABRAPUI.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários** 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- OSTERMANN, Ana Cristina e FONTANA, Beatriz. **Linguagem, gênero, sexualidade**: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- PEREIRA-JÚNIOR, Luiz Costa. O estilo do ano. **Revista Língua Portuguesa**, Segredos retóricos de Machado, São Paulo, Ed. Segmento, ano III, n. 29, mar.2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POENÇA, M. C. **Biografia de Machado de Assis**. In: ASSIS, J. M. M. Dom Casmurro. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- QUINTANEIRO, Tânia. **Retratos de Mulher**: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viageiros do século XIX. Petrópolis: Vozes, 1996.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra Portugal: Almedina, 2007.
- REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA**. 2. ed. ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Direção: Sandra Margarida Nitrini. São Paulo: maio, 1994.
- REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL**. SABIN – Sociedade dos Amigos da Biblioteca Nacional. Ano 3 – nº. 35, set. 2008.

REVISTA DISCUTINDO LITERATURA. Editora Escola Educacional. Ano 1 – nº. 4, 2008.

REVISTA METÁFORA, LITERATURA E CULTURA. Editora Segmento. Ano 1- nº. 1, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOUZA, Willian Isaias Carvalho. **A representação da paternidade nas obras Iaiá Garcia e Memórias Póstumas de Brás Cubas:** Estudos comparados em Machado de Assis. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **A ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminina no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Tendências e impasses: O feminino como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas:** formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. **Dois meninas.** São Paulo: Companhia das Letras 1997.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

WELLEK, R. **O nome e a natureza da literatura comparada.** In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Org.). **Literatura Comparada: textos fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista mulheres.** Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3> Acesso em 29/05/ 2016.

ZOLIN, Lucia Osana. 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.

_____. Literatura de autoria feminina. In ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (Org.). **Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas.** 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.