



UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

ANA LÚCIA DE SALLES

**RELAÇÕES ENTRE AS SIGNIFICAÇÕES DO ESPAÇO FICCIONAL E A
REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES FEMININAS EM *A AUDÁCIA DESSA
MULHER*, DE ANA MARIA MACHADO**

CAXIAS DO SUL

2016

ANA LÚCIA DE SALLES

**RELAÇÕES ENTRE AS SIGNIFICAÇÕES DO ESPAÇO FICCIONAL E A
REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES FEMININAS EM *A AUDÁCIA DESSA
MULHER*, DE ANA MARIA MACHADO**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestra pelo Programa
de Pós-Graduação em Letras, Cultura e
Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Salete Rosa Pezzi dos
Santos

CAXIAS DO SUL

2016

S168r Salles, Ana Lúcia de

Relações entre as significações do espaço ficcional e a representação das identidades femininas em A audácia dessa mulher, de Ana Maria Machado / Ana Lúcia de Salles. – 2016.

121 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2016.

Orientação: Salete Rosa Pezzi dos Santos.

1. Espaços de habitar. 2. Espaço ficcional. 3. Identidade feminina. 4. Relações. 5. Machado, Ana Maria. I. Santos, Salete Rosa Pezzi dos, orient. II. Título.

Relações entre as significações do espaço ficcional e a representação das identidades femininas em *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado

Ana Lúcia de Salles

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 18 de agosto de 2016.

Banca Examinadora:

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Leny da Silva Gomes
Centro Universitário Ritter dos Reis

Dr. Márcio Miranda Alves
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos
Universidade de Caxias do Sul

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre ao meu lado.

Aos meus pais, Lola e Osmar, por sempre acreditarem em mim, por vezes, mais que eu mesma.

Aos meus filhos e neta, Marcelo, Carolina e Cristal, pelo amor incondicional que aprendi a cultivar. A eles, “desculpem a falta de tempo”.

Aos meus irmãos, enteados, nora, genro e amigos, a disponibilidade e a força, sempre que necessário.

Ao Cláudio, parceiro de vida, que me ajudou a enxergar além da arquitetura e acreditou que eu chegaria até aqui, nas inúmeras vezes que pensei em desistir.

Aos colegas de mestrado que se tornaram amigos para a vida toda.

Aos professores do programa, não teria mil palavras para expressar o quanto aprendi.

À minha orientadora, Profa. Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos, pelo carinho, mas principalmente pela acolhida e paciência.

Bia não tinha qualquer consciência de que ela própria é que não existe na chamada vida real aqui de fora deste livro, sendo mera personagem de ficção criada por uma mulher carioca no finalzinho do século XX, sua leitura da carta de Lina não se deixou contaminar por nenhuma dessas considerações. Por ela, não haveria qualquer motivo para que estas reflexões labirínticas estivessem agora aqui nesta página. Se o faço não é por ela. É por você, que me lê. Por mim mesma, que escrevo. E se nada disso lhe interessa, ou tudo lhe parece levemente vertiginoso, eu poderia ecoar Machado de Assis, quando avisou: A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo.

Não faça isso, querida; eu mudo de rumo. Mas talvez o comentário devesse ser atualizado, e não apenas no que se refere a valsas e cavatinas. As leitoras de hoje não usam o livro para se distrair entre festas e bailes, nem são tão delicadinhas a ponto de se assustar com abismos ou vertigens latentes — se é que algum dia o foram. Garantem os especialistas que alguns leitores homens (aliás, cada vez em menor proporção estatística frente ao número de mulheres que leem literatura), sim, é que com frequência fecham os livros às pressas, quando se trata de poesia, romance ou conto — se é que se aventuram a abri-los. Não por medo de abismos, mas por horror a delicadezas ou outros labores sutis, de linguagem ou observação de memória e sonho. Preferem os chamados “fatos duros” jornalísticos ou científicos, os manuais de instruções para vencer na vida, os intelectualismos abstratos e eruditos embalados em jargões que excluem os mortais comuns. Ou então, em matéria de narrativa, tão necessária à consciência da espécie humana, contentam-se com o que lhes fornecem os efeitos especiais nos filmes de ação em que o trabalho dos técnicos pesa mais que a interpretação dos atores ou a palavra do autor. A esses leitores, não peço que fiquem nem prometo mudar de rumo. Aceito que nossas escolhas são diversas e não tenho qualquer pretensão de me esforçar para retê-los. Talvez seja melhor mesmo despedirmo-nos por aqui, se é que já não se foram há muito tempo.

Aos outros, àqueles que Stendhal chamava de “happy few”, agradeço pela companhia e faço um convite. Venham comigo ler a carta de Lina e mergulhar com Bia no que ela encontrar, nessas águas moventes onde se cruzam ficção e realidade, no contínuo fluxo de livros que se esparramam por nossa vida e a fecundam.

Ana Maria Machado, A audácia dessa mulher

RESUMO

A revolução tecnológica e os movimentos feministas ocorridos durante o século XX, somados ao fenômeno da globalização do início do século XXI, resultam na alteração da identidade dos indivíduos e a resignificação de seus espaços de habitar, especialmente, no que diz respeito à condição a que estiveram submetidas as mulheres, sob a égide da dominação masculina. Este trabalho investiga como ocorrem as formas de representação dos espaços de habitar ficcionais em suas dimensões regionais, naturais e domésticas e a condição da identidade feminina, na literatura de escrita feminina contemporânea, tendo como objeto de estudo a obra literária *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado. A partir de uma abordagem culturalista, utilizamos os conceitos de subjetividade dos espaços ficcionais, além de aspectos da filosofia fenomenológica e da geografia humanista, bem como pressupostos da crítica literária feminista, estabelecendo relações com o contexto sócio-histórico representado no romance, examinando como as personagens femininas e seus respectivos espaços de habitar se relacionam. Também verificamos como cada espaço se constrói a partir de determinada condição histórica, social e cultural, culminando na constituição de ambientes simbólicos ricos em significações, a partir das identidades impostas e/ou assumidas, dependendo da época de existência das personagens, cada uma em seus momentos específicos de vivência.

Palavras-chave: Espaços de habitar. Espaço ficcional. Identidade feminina. Relações. Ana Maria Machado.

ABSTRACT

The technological revolution and the feminist movements that happened during the 20th century, added up to the globalization phenomena in the early 21st century, result in the change of identity of individuals and in resignification of the spaces of inhabiting, especially, when it comes to the conditions which women had been through under the aegis of male domination. This project investigates how the ways of representation of fictional spaces to live occur in their regional, natural and domestic dimensions, and the condition of the female identity in the contemporary female written literature, having as study object the literary work *A audácia dessa mulher* (*The boldness of this woman*) (1999), by Ana Maria Machado. From the culturalist approach, we used the concepts of fictional spaces subjectivity, besides aspects of phenomenological philosophy and humanist geography, as well as assumptions of feminist literary critics, establishing relations with the socio-historical context represented in the romance, examining how the female characters and its spaces of inhabiting relate. We also verify how each space is built from an specific historical, social and cultural condition, culminating in the constitution of symbolic environments rich in signification, from the imposed and/or assumed identities, depending on the existence time of the characters, each one in their specific moments of living.

Key-words: Spaces of inhabiting. Fictional spaces. Female identity. Relations. Ana Maria Machado.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DIMENSÕES E SIGNIFICAÇÕES DOS ESPAÇOS FICCIONAIS.....	22
2.1 REGIONAIS	24
2.2 NATURAIS	34
2.3 DOMÉSTICOS	42
3 A CONDIÇÃO FEMININA E O ESPAÇO DE HABITAR	55
3.1 SÉCULO XIX: A CONCHA.....	57
3.2 SÉCULO XX: DA CONCHA AO NINHO.....	66
3.3 SÉCULO XXI: UM NINHO TODO SEU	76
4 A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA	85
4.1 CAPITU E A SUBVERSÃO DO CÂNONE	85
4.2 ANA LÚCIA E DONA LURDES: PASSADO E PRESENTE.....	93
4.3 BIA – O FEMININO POSSÍVEL.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	119

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo a obra literária *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, e busca analisar as relações de significação entre o espaço ficcional do habitar e as representações do feminino na literatura de escrita feminina contemporânea.

Propomos aqui um estudo que vai ao encontro de minha trajetória profissional, com graduação e especialização em arquitetura e urbanismo, e estudo autodidata em design de interiores. A opção por este tema ocorreu em função de muitos anos de trabalho profissional desenvolvendo *formas de habitar* para os mais diversos perfis de pessoas, sentindo-me, por vezes, instigada a desvendar a subjetividade inerente/implantada em cada projeto. Na verdade, há um esforço na busca do significado implícito de subjetividade em cada demanda, pois cada solicitação resulta em uma forma de ocupação de espaço. Há um “desvendar” de anseios e desejos na linguagem metaforizada do futuro usuário, convidando-nos à busca de soluções físicas a partir de um mundo simbólico. O assunto sublinha, por meio do projeto, a importância das diferentes maneiras de apropriação dos espaços por parte dos indivíduos, as quais buscam assentar a cultura e a formação do próprio ser. Trata-se de estabelecer uma relação entre dimensões culturais e simbólicas e o espaço de habitar, a casa, considerando a importância dos aspectos das relações entre indivíduos, entre indivíduo e espaço e a própria identidade do indivíduo como expressão do ser.

Ao escolhermos o tema relações entre significações do espaço ficcional e a representação das identidades femininas presentes na obra *A audácia dessa Mulher* (1999), de Ana Maria Machado, buscamos investigar em que medida esse espaço, em suas dimensões simbólicas, regionais, naturais e domésticas, representam as identidades femininas nos períodos do século XIX, século XX e início do século XXI. A obra apresenta imbricações relativas aos costumes desses períodos, perpassando os conceitos canônicos das relações de poder que dominaram o sujeito feminino.

Nesse trajeto, formulamos nosso problema de pesquisa, partindo-se da hipótese de que ocorre uma relação entre as dimensões do espaço de habitar ficcional e a condição da identidade feminina na literatura escrita por autoras contemporâneas, e formulou-se o problema de pesquisa desta investigação: Em que medida é possível constatar a ocorrência de relação entre as dimensões do espaço de habitar e a condição da identidade feminina no universo ficcional da

obra *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado? Considerando-se que isso é plausível, como esse processo ocorre na obra?

As personagens da obra *A audácia dessa mulher* (1999) vivem em diferentes “mundos”, e diferem, em muito, suas relações pessoais e sociais com seus respectivos espaços de habitar. São quatro personagens femininas de três diferentes gerações, cada uma apresentada de acordo com o período histórico/cultural em que está inserida. A identidade de cada uma pode ser reconhecida por meio das “pistas” oferecidas pela voz narrativa, desvendando, aos poucos, a intimidade, a forma de pensar e de agir, de acordo com as crenças estabelecidas e/ou incorporadas pelas mulheres em cada período, correspondendo aos estímulos de seus respectivos espaços de habitar, quais sejam, claustrofóbicos e/ou angustiantes, espaços opressores e/ou de vigilância, espaços felizes e tranquilos, com sensações de acolhimento, ou de estranheza, enfim, espaços de habitar carregados de sentido.

Na literatura de escrita masculina, o comportamento do sujeito feminino deveria ir ao encontro dos anseios determinados pelo pensamento hegemônico, masculino, sob pena de as mulheres serem apontadas como loucas ou histéricas, predestinadas à morte, comumente ao suicídio como autopunição, pela culpa atribuída por qualquer deslize, confirmando sua inferioridade quanto ao discernimento, nunca havendo a possibilidade de manifestação de seus desejos e frustrações.

A audácia dessa mulher (1999) é uma obra de escrita feminina contemporânea que conta com a estratégia da reescrita de personagens femininas representadas anteriormente sob a ótica masculina. Uma das características marcantes da literatura contemporânea escrita por mulheres é a subversão do cânone, através da captura de personagens femininas que representavam os estereótipos de, entre outros, santas ou pagãs, rerepresentando-as como sujeitos capazes de conduzir suas próprias vidas. Lúcia Ozana Zolin, no artigo “A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres” (2011), aponta: “No âmbito da literatura brasileira de autoria feminina, a estratégia da reescrita tem sido, não raramente, utilizada pelas escritoras brasileiras numa atitude de reinvenção, que põe em relevo o modo de construção e representação do universo da mulher”. (ZOLIN, 2011, p. 95)

De acordo com a proposta deste trabalho, escolhi trabalhar com a escritora Ana Maria Machado por sua reconhecida trajetória profissional e artística, a qual conquistou importância através de sua produção literária, e que colabora para os estudos de gênero, a fim de demonstrar,

também, o quanto os movimentos feministas obtiveram sucesso na medida em que foram amadurecendo. Mesmo assim, é importante estar ciente de que ainda há um longo caminho a ser percorrido, enquanto sujeito feminino, na busca por seus direitos, seu reconhecimento e sua liberdade, seja ela financeira, cultural, social, psicológica e/ou física. Sob o olhar da crítica feminista, examinamos a forma como a autora Ana Maria Machado representa os diversos perfis do sujeito feminino, acompanhando as personagens da obra literária *A audácia dessa mulher* (1999), produto de uma literatura de escrita feminina contemporânea.

Ana Maria Machado faz parte da geração de escritoras contemporâneas que conquistaram reconhecimento de crítica e público. A recepção de suas obras, consagrada pelos diversos públicos é notória e a confirma como uma das mais importantes escritoras que tem despontado nas últimas décadas, no Brasil.

Nascida em Santa Tereza, Rio de Janeiro, em 24 de dezembro de 1941, é casada com o músico Lourenço Baeta, do quarteto Boca Livre, e desse casamento nasceu uma filha. Do casamento anterior com o médico Álvaro Machado, Ana Maria teve dois filhos. Atualmente, aos 74 anos, busca concentrar-se cada vez mais em seu ofício de escrever histórias que encantam seus leitores e em exercer sua função de militante da leitura, como se define, trabalhando para que os professores despertem em seus alunos o desejo e o prazer de ler.

Em sua página na internet, Ana Maria conta um pouco de sua história e trajetória: na sua infância, já encantada com livros e histórias contadas pela avó, mãe e tias, passava suas férias em Manguinhos, Espírito Santo, à beira-mar. Confessa que amava Monteiro Lobato e que esse a influenciou em toda sua carreira. Sempre rodeada por livros, iniciou sua vida profissional como pintora, prestou vestibular para Geografia, porém, não satisfeita, partiu para a faculdade de Letras Neolatinas. Estudou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no MOMA de Nova Iorque. Depois de doze anos envolvida com tintas e telas, optou por seguir as palavras, mas continua mantendo contato com a pintura, como passatempo. No período da ditadura, passou a fazer parte da resistência, chegou a ser presa, deixando o Brasil e seguindo para o exílio. Levou consigo histórias infantis que estava escrevendo a convite da revista *Recreio*. Na França, trabalhou como jornalista na revista *Elle* e para a BBC de Londres. Tornou-se professora na Sorbonne e, durante o período de 1970 a 1974, participou de um seleto grupo de estudantes no qual o mestre era Roland Barthes, sendo também seu orientador quando de seu doutoramento em Linguística e Semiologia. A tese resultou no livro *Recado do nome* (1976), que trata da obra de Guimarães

Rosa. Retornando ao Brasil em 1972, começou a trabalhar no *Jornal do Brasil* e na Rádio JB. Deixou a carreira de jornalista em 1980 para dedicar-se à arte literária. Conquistou o prêmio João de Barro com o livro *História meio ao contrário*, de 1977, que assinou com um pseudônimo. Em 1993, tornou-se *hors-concours* dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Com *Beijo mágico* (2007), ganhou o prêmio Espace Enfant, do Instituto Jean Piaget. No ano de 2000, recebeu o prêmio Hans Christian Andersen, considerado o prêmio Nobel da Literatura Infantil Mundial.

No ano de 2001, a autora recebeu da Academia Brasileira de Letras a maior premiação literária nacional, o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra. Em 2003, foi eleita para a Cadeira número 1 da Academia, na sucessão de Evandro Lins e Silva. Lecionou Teoria Literária e Literatura Brasileira no curso de Letras, e História do Cinema e Televisão, Comunicação Icônica e Comunicação Fabular, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi crítica de espetáculos infantis, ensaísta e colaboradora em várias revistas. Dos vários anos dedicados à literatura resultou uma larga produção de literatura infantil e juvenil, romances para adultos, livros de ensaios, uma autobiografia intitulada *Esta força estranha* (1998), traduções, adaptações e palestras pelo Brasil e exterior. Em 1979, fundou a primeira livraria dedicada a livros infantis no Brasil, a Malasartes. Foi eleita para a presidência da Academia Brasileira de Letras, para o biênio 2012/2013, quando deu especial ênfase a programas sociais de expansão do acesso ao livro e à leitura nas periferias e comunidades carentes, cumprindo um desejo de longa data.

Em sua *homepage*, a autora inicia sua biografia: “Meu nome é Ana Maria Machado e eu vivo inventando histórias, e dessas que eu escrevo, algumas viram livros”¹. Possui mais de cem livros publicados e, aproximadamente, vinte milhões de exemplares vendidos, traduzidos para outras línguas e distribuídos por 25 países.

Neste trabalho, focalizamos a escrita literária da autora para o público adulto e feminino, ou, segundo a autora, “para quem quiser ler”. Trata-se de uma obra literária narrada por uma mulher, a qual proporciona uma significativa contribuição para a escrita de autoria feminina.

As obras literárias que compõem o sucesso da autora, publicadas para o público adulto, são citadas na ordem do ano de publicação: *Alice e Ulisses* (1983), o qual trata de um estudo sobre o comportamento masculino e feminino, em uma história de amor que conta a paixão entre

¹ *Homepage*. Disponível em: <<http://www.anamariamachado.com>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

um homem casado e uma mulher descasada, contada com a ajuda do confronto entre a carga patrimonial e mítica de seus nomes; *Tropical sol da liberdade* (1988), em que fatos políticos passados e vividos pela autora, na década de 60, são ficcionalizados do ponto de vista de uma mulher; *Aos quatro ventos* (1993), uma lenda medieval recontada nos dias atuais, em que são discutidos temas como paixão, natureza e obsessão; em *Para sempre* (2001), o mito do amor eterno é abordado numa escritura, que mescla as formas de ensaio e romance, com temas sobre amor, paixão e tempo; *O mar nunca transborda* (2008) é a história de um pequeno lugarejo do litoral do Espírito Santo, do século XVI aos dias de hoje, em contraponto com a trajetória de uma mulher que vive intensamente os conflitos do mundo no final do milênio.

A autora também trabalha temas como a memória e a história, as perdas e a liberdade, o amor e a criação: *Palavra de honra* (2008) conta a história de uma família cujo patriarca veio de Portugal para o Brasil, ainda menino, no século XIX. Uma saga de cinco gerações, pautada pela discussão de valores como honra, ética e vergonha. Traz uma defesa da necessidade de preservar o patrimônio de valores morais que nortearam as gerações anteriores e estão sendo abandonados; *Sinais do mar* (2009) constitui uma antologia de poemas sobre o mar, seus sutis sinais, seus vestígios e suas miudezas, em que a autora reencontra a longa tradição de nosso cancioneiro; *Infâmia* (2011) é um romance sobre como a verdade pode ser camuflada entre distorções e calúnias, em que histórias narradas em paralelo questionam os artifícios usados para encobrir a verdade e forjar versões; *Canteiros de Saturno* (2012) trata do tempo e seu efeito sobre as pessoas, abordando questões morais como traição e egoísmo; *Um mapa todo seu* (2015) apresenta as idas e vindas de uma história de amor vivida por duas pessoas à frente do seu tempo, no século XIX. Ela foi uma mulher independente e bem sucedida, enquanto ele foi um defensor apaixonado da abolição da escravatura.

Na trajetória de Ana Maria Machado constam referências em teses e dissertações, em torno de 500 trabalhos, relacionados, principalmente, a temas pedagógicos, em função da literatura infanto-juvenil, e aos estudos de linguística. Em seu currículo constam, ainda, programas de entrevistas em TV e em revistas internacionais.

Com relação aos trabalhos acadêmicos desenvolvidos a respeito da obra *A audácia dessa mulher* (1999) e que tratam de temas como feminismo, identidade e minorias, constam vários no

site do CNPQ², mas como mais relevantes selecionamos os seguintes: dissertação de mestrado “Uma leitura bakhtiniana de *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado” (2013), de Marcia Isabel de Lima, a qual analisa a trajetória da protagonista Bia, cujas aventuras à procura de si mesma e de suas verdades a inserem nas características de um herói menipeano como teorizadas por Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoievski*; dissertação de mestrado “*A audácia dessa mulher*: Ana Maria Machado e a subversão do cânone na reescrita de *Capitu*” (2007), de Leila Wanderléia Bonetti Farias, que, além de investigar a construção das personagens femininas Bia, Capitu e Ana Lúcia, analisa como a voz narrativa promove a estratégia da reescrita do texto canônico original, problematizando a questão do patriarcalismo e do autoritarismo através das contradições do próprio discurso que busca legitimá-los, atuando nas brechas deixadas pela ideologia representada pelo narrador de *Dom Casmurro* e subvertendo o texto original; dissertação de mestrado “E as meninas cresceram: a construção da personagem feminina nas obras de Ana Maria Machado” (2008), de Sílvia Maria Rodrigues Cantarin, em que investiga a construção das personagens femininas de Ana Maria Machado em nove livros de literatura para crianças, jovens e adultos; a monografia *A audácia de Ana Maria Machado: uma leitura de A audácia dessa mulher* (2009), de Maria Aparecida Borges Leal; artigo científico “Ana Maria Machado para adultos: uma apresentação” (2006), de Susanna Ramos Ventura, em que é feita uma apresentação da escritora como atuante no mundo adulto, após ter passado por muitos ramos de atividades relacionados à leitura e escrita e ser geralmente associada à literatura produzida para crianças e jovens; dissertação de mestrado *A reapresentação de Machado de Assis em Ana Maria Machado: a ousadia de trazer o clássico à modernidade* (2012), de Cristiane Ferreira de Souza, que apresenta a relação que a literatura contemporânea ainda mantém com o texto clássico; tese de doutorado *Relações intertextuais na obra de Ana Maria Machado: ficção e história, teoria e criação literária* (2013), de Ilma Socorro Gonçalves Vieira, que trata das relações dialógicas estabelecidas em determinados romances e em determinadas novelas juvenis de Ana Maria Machado, tendo como referências fundamentais os estudos baseados no princípio de dialogismo desenvolvido por Mikhail Bakhtin e que sustenta o conceito de intertextualidade elaborado por Julia Kristeva; artigo científico “*A audácia dessa mulher*: uma releitura da Capitu do final do século XX”, que aborda a literatura de autoria feminina e a estratégia da reescrita; artigo científico “A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade”

² CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>.

(2009), de Lúcia Osana Zolin, em que apresenta um levantamento da condição feminina na representação literária nos romances *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A república dos sonhos* (1984), de Nélida Piñon, *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, além da coletânea de narrativas curtas *Inescritos* (2004), da escritora paranaense Luci Collin. Esta obra, afirma Lúcia Osana Zolin, referindo-se à obra *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, “é realizada em um momento em que é visível na literatura, sobretudo na literatura de autoria feminina, a representação da nova situação da mulher na sociedade, viabilizada pelo feminismo.” (ZOLIN, 2011).

Justifica-se, assim, a escolha do tema deste trabalho, focalizando a obra *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado (1999), por acreditar que será uma contribuição para ampliar a produção de conhecimento sobre a escritora. Essa obra literária traz à tona a condição da mulher na sociedade brasileira, no final do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, focalizando a protagonista, Bia, sua secretária Ana Lúcia e a empresária Dona Lurdes. Ao mesmo tempo, nos conduz a um passeio pelos costumes do final do século XIX, mostrando detalhes da condição de algumas mulheres, nesse caso tanto na ambientação da novela *Ousadia*, quanto na reescrita do destino de Capitu, do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899), no ano do centenário da sua publicação. Sobre essa questão Zolin enfatiza:

Trata-se de uma homenagem a Machado de Assis, no ano do centenário da publicação de *Dom Casmurro*, realizada em um momento em que é visível na literatura, sobretudo na literatura de autoria feminina, a representação da nova situação da mulher na sociedade, viabilizada pelo feminismo. (ZOLIN, 2011, p. 99).

A obra apresenta a história da produção de uma novela, *Ousadia*, que deverá ser ambientada no centro antigo do Rio de Janeiro, em meados de 1850, cujo tema será o amor, o ciúme, a traição: “- Porque, senhores, como todos poderão ver em seguida quando receberem a sinopse, a fidelidade vai ser um de nossos temas. Quer dizer, esta será uma história sobre o ciúme.” (MACHADO, 1999, p. 16).

Para tal, são reunidos os responsáveis pela produção, aos quais se juntam como convidados para assessorar na composição da ambientação e representação dos costumes da época, a escritora de experiências de viagem Beatriz Bueno, a Bia, e Virgílio de Pádua Toledo, arquiteto, proprietário de um restaurante e escritor de livros de receitas: “- Sou cozinheiro e dono

de restaurante. Do Marco Polo, na Lagoa. – E arquiteto de profissão, creio. – De profissão, de paixão, de maldição, como queira...”. (MACHADO, 1999, p. 10).

Bia possui formação em Letras, é solteira, mora sozinha em um apartamento no bairro do Leblon, e pode escolher, nas manhãs em que sai para caminhar, se vai ser no calçadão, no Jardim Botânico ou na orla da lagoa. É independente financeiramente, e seu trabalho consiste em viajar pelo mundo e em escrever para um jornal a respeito das impressões de viajar sozinha. Passa muito tempo fora de casa e encontra, em seu espaço de habitar, o referencial de segurança, conforto e aconchego.

Bia é a heroína em busca da sua verdade. Possui identidade própria e é participante ativa do pensamento pós-moderno. Bem resolvida profissional e financeiramente, busca, em seu relacionamento *aberto* com o ex-namorado, o significado das relações efêmeras que permeiam o pensamento do final do século XX e início do século XXI. Diante da possibilidade de retorno do namorado, que viaja em companhia de outra mulher, encontra no “Recanto das águas” – um lugar construído por ela e por Fabrício, uma espécie de chácara, afastado da cidade, cheio de encanto e sossego – a resposta para o significado de permanência, segurança e lealdade, em tempos em que a fidelidade passa a não ser mais uma condição *sine qua non* de estabilidade nas relações.

Nesse caso, o espaço que constroem juntos, com amor, atua como uma metáfora indicadora da possibilidade de romper com o efêmero e dar continuidade à busca da felicidade, como uma planta, frágil, que, por vezes, precisa renascer para se tornar forte e viçosa, pois, como observa Bachelard: “A flor fica sempre na semente.” (BACHELARD, 1978, p. 213).

Bia e Virgílio se conhecem na reunião a que foram convidados e iniciam um romance, que, entre outras histórias, acontece paralelo à produção da novela. Esse encontro dá origem à história de Lina, ocorrida no final do século XIX: Em meio a um livro de receitas, cujo nome havia sido recortado a fim de não ser identificada a autoria, pode-se divisar um diário, anotações aqui e ali de sentimentos e acontecimentos do cotidiano de alguém que, por muitas vezes, não tinha com quem desabafar. [...] Era o caderno da “menina, conforme Bia a chamava, que existira de verdade havia muito tempo, que copiara receitas naquele caderno e nele salpicara pelos anos afora seus desabafos, fiapos de alegrias e aflições.” (MACHADO, 1999, p. 185) O mistério é desvendado pela carta que acompanha o caderno, assinada por Maria Capitolina.

A narradora reinventa Maria Capitolina, a Capitu, de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e lhe confere uma nova identidade, uma “liberdade” conquistada a duras penas por

mulheres, quando vítimas de circunstâncias que as obrigam a assumir *as rédeas* da sua vida familiar, financeira e sentimental. Lúcia Osana Zolin comenta, a respeito da reescrita de *Capitu* por Ana Maria Machado:

Desse modo, está construída uma situação narrativa que permite à escritora, no limiar do século XXI, de posse de todas as conquistas viabilizadas pelo feminismo em relação ao modo de estar da mulher na sociedade, engendrar uma narrativa que funciona como resposta feminista à ideologia patriarcal que subjaz à construção de *Dom Casmurro*. É dentro desse espírito e/ou desejo 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, 2011, p. 98).

A voz narrativa de *A audácia dessa mulher* está “imbuída da crença de que ‘os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente’” (MACHADO, 1999, p. 185). E continua, observando:

Não fui eu quem disse isso, foi Virginia Woolf. Limito-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 em 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 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, 1999, p. 185).

É ainda a partir da voz narrativa de *A audácia dessa mulher* que se pode observar com outro olhar os fatos que têm condenado *Capitu*, desde a escrita de *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, pois

retoma a trajetória de *Capitu*, recriando-lhe os contornos, reinventando-lhe os caminhos percorridos durante o casamento com Bentinho e após seu exílio na Suíça. O argumento central da retomada dessa história é o “cadernão da Lina”, um misto de caderno de receitas e de diário íntimo que, após ter passado por diversas gerações de mulheres, durante mais de um século, chega às mãos de Beatriz, a protagonista do romance, acompanhado de uma carta assinada por Maria Capitolina. A estratégia do livro consiste, portanto, em fazer com que *Capitu*, a personagem de ficção machadiana do século XIX, seja reconhecida por Beatriz, personagem de ficção ambientada no final do século XX, como uma mulher real que, apesar de ter sido também personagem de Machado, existiu

de fato. (ZOLIN, 2011, p. 98).

Embora a narrativa apresente Bia como personagem principal, é possível considerar todas as personagens heroínas, pois, cada uma a seu modo, encontra um caminho para bem viver, assumindo os riscos das suas decisões.

A segunda personagem a que nos referimos é Capitu, personagem feminina de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, que sofre com a dominação masculina do século XIX nas mãos de Bentinho, o qual, por ciúme doentio, inicia um processo de manipulação, fazendo com que a esposa se mantenha em casa, colocando-a sob suspeita como esposa infiel, fato imperdoável à mulher da época. A voz narrativa de *A audácia dessa mulher* traz a subversão da visão masculina ao retomar a vida de Capitu e lhe oportunizar o recomeço da vida em outro país, adquirindo uma nova identidade, se não tão feliz quanto mereceria, ao menos, segura e tranquila. As angústias e dúvidas que ela teria vivido são reveladas através dos textos encontrados entre uma receita e outra, resultando que seu caderno de receitas assuma também seu diário.

A reescrita de Capitu é narrada em paralelo às histórias das outras mulheres. O caderno de receitas pertencia a Dona Lurdes, mãe de Virgílio, que, como Capitu, subverte o modelo androcêntrico ao construir seu próprio negócio em meados do século XX, quando o pensamento machista vigorava plenamente, considerando as mulheres incapazes de pensar e tomar decisões. Dona Lurdes empresta o caderno para seu filho Virgílio que, por sua vez, empresta para Bia.

Ana Lúcia é uma jovem que vive um momento promissor na carreira profissional que escolheu. Amiga e secretária de Bia, é filha da faxineira de Bia, luta para sair da condição de pobreza da família e ter uma vida mais tranquila financeiramente. Seu dilema consiste em decidir se assume o casamento com o noivo machista, e, para tal, precisa parar de trabalhar para cuidar da casa – condição imposta por ele em pleno final do século XX –, vivendo de acordo com os pressupostos do passado, ou abre mão daquele que imagina ser seu amor e segue a carreira profissional.

Concomitante à construção das relações da significação do espaço de habitar e a representação do feminino na obra *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, temos, na sequência, as transformações sociais ocorridas a partir da metade do século XX com o fenômeno da globalização, dentre elas, os novos modelos familiares. Novas identidades surgem, pouco a pouco, delineando novos horizontes nas formas de representação da ocupação e uso do espaço de

habitar, contemplando não só o deslocamento da identidade do sujeito feminino como também, e como consequência, do sujeito masculino. Stuart Hall (2005) questiona a identidade deste sujeito globalizado, pós-moderno, e acrescenta uma nova dimensão para os processos de transformação, que, tomados em conjunto, buscam definir esses sujeitos relativamente a qualquer concepção “essencialista ou fixa de identidade”, diferentemente das crenças que operaram até então:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade. Etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2005, p. 9).

O impacto dessas mudanças contemporâneas com ênfase na descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento das identidades são leituras do mundo pós-moderno que, diferentemente do pensamento iluminista, centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, é um mundo estável, e o sujeito que o compõe é eminentemente masculino.

Essas discussões permeiam o desenvolvimento desta dissertação e, para fins de organização, este trabalho ordena-se em quatro capítulos, constituindo-se o primeiro como introdução que apresenta o desenvolvimento desta investigação.

O segundo capítulo trata da representação dos espaços ficcionais regionais, naturais e domésticos, identificando suas respectivas regionalidades, a fim de construir um *background* para dar suporte às demais representações, a partir das análises que são realizadas.

No terceiro capítulo, abordamos quais as formas como a condição feminina se estabelece e se relaciona com o espaço de habitar em cada período, identificando, através da topoanálise, quanto à topofilia, que traduz os sentimentos de um lugar feliz, e à topofobia, que se caracteriza pelo lugar do medo e da aversão. Para a conceituação desses espaços, fizemos analogia com as imagens da casa-concha, enquanto espaço de refúgio, e da casa-ninho, enquanto espaço da liberdade, desenvolvidas a partir das imagens do devaneio do espaço de habitar conceituados pelo fenomenólogo Bachelard.

No quarto capítulo, discorreremos sobre a forma como ocorre na literatura de escrita

feminina contemporânea – focalizando a obra objeto desse estudo – a representação do sujeito feminino, a partir das personagens que subvertem o estabelecido, da jovem que vive situações ainda referentes a esse comportamento, e da heroína Bia, que não sofreu as amarguras de pertencer à sociedade hegemônica patriarcalista.

Para as análises das relações do espaço de habitar e a representação do feminino, serviram de base as teorias de Bachelard, com a colaboração de outros filósofos, dedicados à fenomenologia do espaço e estudiosos da geografia humanista, bem como de antropólogos e sociólogos, a fim de obter o suporte teórico necessário ao desenvolvimento da nossa pesquisa.

Foi examinado, portanto, como as personagens femininas e seus respectivos espaços de habitar se relacionam; como cada espaço se constrói a partir de determinada condição histórica, social e cultural, culminando na constituição de um ambiente simbólico rico em significações, a partir das identidades impostas e/ou assumidas, dependendo da época vivenciada por cada personagem. Dessa forma, a história e a literatura nos permitem acessar o imaginário que permeia esses espaços, tanto os privados quanto os públicos, deixando transparecer nuances da cultura na representação de aspectos da realidade.

2 DIMENSÕES E SIGNIFICAÇÕES DOS ESPAÇOS FICCIONAIS

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio das suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada.

Luiz Alberto Brandão

A contextualização dos espaços ficcionais apresentados está relacionada aos costumes e hábitos cotidianos de suas personagens, de acordo com o período histórico, cultural e social em que vivem. Contemplam, em um primeiro momento, os cenários e paisagens da Velha República, a sociedade ainda escravagista; em um segundo momento, a sociedade recém-egressa dessa problemática e que ingressa na modernidade; e, no terceiro momento, a sociedade do final do século XX, tornando-se parte da “aldeia global”, marcada pela aceleração das transformações tecnológicas, sociais e culturais. Estão representadas, em cada um desses momentos, as dimensões dos espaços ficcionais enquanto regionais, naturais e domésticos, cuja significação e ressignificação, ao longo de pouco mais de um século, podem ser observadas no decorrer da obra.

A partir dos anos 60 do século XX, as discussões a respeito da categoria espaço ressaltam sua importância no âmbito da teoria da literatura, que, até a modernidade, dava ênfase ao tempo e à subjetividade. Luis Alberto Brandão (2013) aponta as várias formas de abordagem do espaço literário que, por possuir um caráter transdisciplinar, apresenta inúmeras variações conceituais: “A partir da contribuição desconstrucionista, pode-se pensar o espaço simultaneamente como sistema de organização e significação”. (BRANDÃO, 2013, p. 43).

A proposta, neste capítulo, é a de analisar a forma como os espaços ficcionais são constituídos na obra, a partir de uma abordagem culturalista:

Para os estudos literários, a consequência mais imediata da abordagem culturalista é a retomada da noção de literatura como representação, ou seja, a revalorização da perspectiva mimética. A literatura, que deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos atuantes na sociedade, justifica-se como objeto de análise apenas à medida que se oferece como arena onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam. [...] De fato, o caráter agonístico das relações culturais coloca em foco os lugares nos quais os discursos são produzidos, o que explica, na difusão do ‘discurso culturalista’, a recorrência de termos como margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente. (BRANDÃO, 2013, p. 17).

As mudanças tecnológicas, desde meados do século XX, transformaram os modos de produção, apreensão e representação do espaço social, tanto no que diz respeito ao espaço urbano quanto nas artes, tornando esses espaços múltiplos e heterogêneos, capazes de se sobrepor ou se justapor em um único lugar. Sérgio Roberto Massagli (2010), em sua tese de doutorado, aponta:

a geografia pós-moderna implodiu modelos estabelecidos sobre formas mais rígidas de se conceber o espaço e possibilitou a construção de modelos que possibilitem uma forma de pensar que julga ser primordial estudar as reações e respostas do sujeito individual, com todas as suas especificidades de classe, raça, gênero etc., aos estímulos desse novo espaço, que é o espaço do mundo pós-industrial e urbano. (MASSAGLI, 2010, p. 6).

O espaço, enquanto categoria de linguagem, é recriado pelo narrador através de “representações construídas que tem o real como referente e comportam distintos graus de ficção” (PESAVENTO, 1999, p. 35), a partir de “um constructo mental, um espaço imaginado” fundados, principalmente, “na sucessão e na linearidade”. (MASSAGLI, 2010, p. 74). Massagli acrescenta que:

Hoje há que se fazer um esforço em espacializar a memória, mapeando materiais que, por longo tempo, foram negligenciados e que se constituem em lugares da memória inscritos na paisagem urbana, contando histórias outras, que não constam dos relatos oficiais, embora dialoguem com eles e mesmo o subvertam. (MASSAGLI, 2010, p. 144).

Sandra Jatahy Pesavento, em *Fronteiras da ficção* (1999), comenta a representação do espaço ficcional enquanto processo criativo, afirmando que:

O esforço da imaginação criadora para recriar uma ambiência, dotá-la de uma coerência e produzir significados está tanto na parte da produção – do historiador ou do romancista – quanto do leitor. Ambos estão fora do acontecido – ou do que se apresenta como acontecido – e tentam penetrar neste mundo. A este processo dar-se-ia o nome de “efeito

de real", que busca, pelos caminhos do imaginário, representar um outro contexto, que se viabiliza segundo distintas hierarquias de verdade. (PESAVENTO, 1999, p. 40-41).

Na obra de Ana Maria Machado, *A audácia dessa mulher* (1999), a narradora viabiliza a proposta de representação das regionalidades implícitas nos espaços ficcionais urbanos, naturais e domésticos, os quais são analisados, além da abordagem culturalista já citada, segundo os preceitos e conceitos da fenomenologia e da geografia humanista, e focalizando as identidades dos sujeitos atuantes na obra, conforme as teorias de Stuart Hall. O autor aponta que “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (HALL, 2005, p. 71), pois as categorias espaço-tempo são coordenadas básicas de todos os sistemas de representação, traduzindo os eventos em diferentes épocas culturais. No fenômeno da pós-modernidade, as formas de representação dos sujeitos se alteram, pois resulta em “identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno”. (HALL, 2005, p. 46). Stuart Hall aponta também que “a identidade está profundamente envolvida no processo de representação”. (HALL, 2005, p. 71).

Entendemos, portanto, que ao analisarmos as representações dos espaços ficcionais de acordo com os períodos apresentados na obra, relacionamos os costumes, hábitos e identidades das personagens, respectivamente.

2.1 REGIONAIS

*[...] toda narrativa sobre o real é meio
de expressão das sensibilidades de
uma época – ou das razões e
sentimentos que presidem a tradução
desta realidade em discursos e
imagens – e desta forma se oferece
como uma pista para pensar não só as
lógicas de uma cidade como para,
sobretudo, discutir a cidade
brasileira.*

Sandra Jatahy Pesavento

Os espaços ficcionais regionais presentes na obra *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, referem-se ao espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro e seu entorno, nos quais as

personagens desenvolvem suas ações, enquanto protagonistas da sociedade carioca e brasileira, desde o início de sua formação, no período colonial, até a contemporaneidade.

Luis Alberto Brandão chama a atenção para a importância de proceder à análise do espaço literário a partir do espaço urbano: “Trata-se, pois, de uma questão de ordem semiótica, amplamente verificável quando se aproximam o espaço urbano e o literário”. (BRANDÃO, 2013, p. 35-36).

A cidade do Rio de Janeiro é um dos destinos mais procurados pelos turistas estrangeiros em visita ao Brasil, visto que é o mais famoso “cartão postal” do país. A cidade litorânea contempla, além das belezas naturais das praias e montanhas, diversos museus, teatros, casas de espetáculos, parques, alamedas, o Jardim Botânico e a lagoa Rodrigo de Freitas, entre outros. Por um longo período, foi o principal polo de importação e distribuição de mercadorias estrangeiras, devido à extensa área portuária. Capital do Brasil até a década de 60 do século XX, ditava modas e tendências vindas da Europa, tanto nos costumes e valores sociais e culturais, quanto na paisagem urbana, que buscou reproduzir o glamour das edificações neoclássicas predominantes nas metrópoles europeias.

A chegada da família real portuguesa, em 1808, trouxe consigo, além da corte e do grande número de empregados,

uma nova fisionomia urbana e do cotidiano desta época, especialmente relacionados a uma maior movimentação nas ruas, em função de um crescimento considerável tanto da cidade como de sua população, permitindo o surgimento de novas sociabilidades, das quais se destacam as grandes cerimônias públicas, a difusão das artes plásticas, bailes, entre outras. (MICELI, 2011).

São edificados palacetes, casas de comércio, instituições financeiras, Banco do Brasil, Jardim Botânico, Imprensa Régia, Guarda Real da Polícia, entre outros, no entorno do Paço Imperial, na Praça XV de Novembro. Essa praça é palco de grandes acontecimentos históricos, como o Dia do Fico, aclamação de D. Pedro I e D. Pedro II, a assinatura da Lei Áurea e a libertação da escravatura, em 1888, além de ser utilizada para grandes ocasiões festivas. A configuração espacial desse núcleo histórico atualmente é conhecida como Cidade Antiga, em que permanecem os prédios característicos da época, tombados pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em seu entorno, as classes sociais abastadas se instalam, e, mantendo um discreto distanciamento dessas, ocorre a formação dos bairros de classe social menos

privilegiada, o subúrbio, configurando uma organização que pode ser analisada “como forma espacial em suas conexões com estrutura social, processos e funções urbanas”. (CORRÊA, 1989, p. 6). Roberto Lobato Corrêa assim define o espaço urbano:

Em termos gerais, o conjunto de diferentes usos da terra justapostos entre si. Tais usos definem áreas, como: o centro da cidade, local de concentração de atividades comerciais, de serviço e de gestão; áreas industriais e áreas residenciais, distintas em termos de forma e conteúdo social; áreas de lazer; e, entre outras, aquelas de reserva para futura expansão. Este conjunto de usos da terra é a organização espacial da cidade ou simplesmente o espaço urbano fragmentado. (CORRÊA, 1989, p. 7).

Em *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, a narradora refere-se a esse período de formação da sociedade brasileira, em passagens em que a protagonista Bia discute com o produtor, Muniz, aspectos que devem ser destacados nos cenários da produção da novela *Ousadia*, na reunião para a qual ela havia sido convidada para e contribuir com “seus olhos de viajante” (MACHADO, 1999, p. 15). Muniz ressalta:

— Por exemplo, só no ano de 1854, vejam quanta coisa acontece. As ruas passam a ser iluminadas a gás, o que era considerado feérico. Começam no Derby as corridas de cavalos, e pouco depois, as regatas na praia de Botafogo, já imaginaram o visual? Montavam-se palanques na praia, o povão se aglomerava na areia enquanto a aristocracia, de binóculo, torcia por seus favoritos. Incentivando o sport, como se dizia na época, e essa é uma das palavras estrangeiras que então começam a se introduzir nas conversas. No mesmo ano de 1854, inaugura-se a primeira linha de telégrafo. [...] — Interessante... Aqui diz que era entre o Paço, o Ministério da Guerra e as povoações marítimas mais próximas, especialmente para vigiar a costa e combater o contrabando, impedindo o desembarque clandestino de africanos, porque o tráfico de escravos estava proibido... Bom, voltando a 1854, é ainda nesse ano que se inaugura a estrada de ferro de Petrópolis. E três anos depois, após vários surtos de epidemias, implanta-se o primeiro trecho do sistema de esgotos que iria trazer um pouco de higiene para a imundície que era a cidade. [...] Então, se a gente fizer a história acontecer em 1868, 1870, será numa época de esplendor. (MACHADO, 1999, p. 57-58).

Famosa por ser considerada um local de destaque na cidade, a Rua do Ouvidor comportava o comércio nacional e internacional, oferecendo mercadorias de luxo, e tornara-se local de caminhadas e encontros da burguesia, que ostentava seu *status* com suas vestimentas envoltas em *glamour*:

— Havia livrarias, tipografias, hotéis elegantes, confeitarias esplêndidas... E na categoria moda, a diversificação era surpreendente — explicou Virgílio. — Lojas de chapéus, de calçados, de joias, de sedas... [...] — Vários viajantes falam num produto que se fabricava em diferentes lojas da rua do Ouvidor e fazia um sucesso arrasador na Europa.

[...] não havia navio que parasse no porto sem que os marinheiros se derramassem pelas lojas de madame Dubois, madame Finot, sei lá, nem lembro direito se os nomes são esses... Havia uma porção, de inglesas e francesas, sempre com mão de obra feminina e nacional. Todas faziam e vendiam flores de penas. [...] — É, e passarinhos também. Para enfeitar os chapéus das mulheres e as lapelas dos homens. Um luxo. Caríssimos e procuradíssimos. Uma demanda impressionante, havia lojas e lojas, que não chegavam para as encomendas. Eram muito apreciados porque eram totalmente naturais — quer dizer, com a variedade de pássaros que havia no Brasil, não era preciso tingir as penas para se ter cores incríveis, como se fazia em outros lugares... O peito e o pescoço dos beija-flores, então, eram uma preciosidade, penas miúdas, brilhantes... [...] E quem quisesse aproveitar e levar também um enfeite para a sala de visitas, podia escolher pássaros empalhados — tucanos, beija-flores, guarás, araras, saíras, papagaios, bem-te-vis, periquitos... [...] — Nem pensar, Bia! Ficou maluca? — interrompeu Muniz. — Os verdes tiram a novela do ar no mesmo dia. — Ei, eu não estou defendendo! Estou só contando como era... A gente pode mostrar criticamente... (MACHADO, 1999, p. 53-54).

A narradora informa a respeito do momento social e político que o Ocidente estava vivendo, e, quanto aos protagonistas da novela, que, “bem no ano em que Muniz projetava o encantamento dos amores e desencontros de Cecília e Felipe, por entre as sessões de teatro, os saraus e tertúlias nas diversas casas elegantes ou os bailes da corte nesta mesma época, *O capital*, seria publicado”. (MACHADO, 1999, p. 60). É um período em que,

a extraordinária produtividade da indústria moderna... o emprego improdutivo de parcelas cada vez maiores das classes trabalhadoras, e da consequente reprodução, em escala sempre crescente, dos antigos escravos domésticos — sob o nome de uma classe serviçal, incluindo criados, criadas, lacaios, etc. (MACHADO, 1999, p. 60).

A classe serviçal, de acordo com o cenário e costumes que estava sendo construído para a novela *Ousadia*, seria representada por meio de estereótipos já conhecidos, manifestando-se a crítica social pela voz narrativa:

Seguramente, a engrenagem que fazia todo aquele encanto funcionar continuaria invisível na novela, mostradas apenas as pontas de uns icebergs aqui e ali, sob a forma da infalível mucama fiel, da indefectível cozinheira gorda, do eterno moleque de recados esperto, do carregador corpulento de sempre. Bia que parasse de se preocupar com isso. (MACHADO, 1999, p. 60).

Bia, a protagonista contemporânea da obra, que estudara Letras e tinha um especial carinho pela literatura e pela história da época em que se ambienta a novela, reflete, reforçando a crítica social já expressa pela narradora:

Continuariam invisíveis as belas mulatas livres que fabricavam flores, algumas até capazes de falar as línguas dos visitantes estrangeiros, e também não se veriam as outras que atendiam no balcão, ao lado de inglesas e demoiselles. Como Bia podia ter imaginado que seria possível mostrar a vida num cortiço, numa casa de pensão ou numa casinha modesta, nas ruas pobres dos subúrbios ou nas ladeiras da Gamboa ou da Saúde? O máximo que Muniz concedia, em termos da tal visibilidade dos esquecidos que ela invocara, era apenas tangenciar o estereótipo, e mostrar quem trabalhava sempre com cores pitorescas, em traços cômicos, uns tipos engraçados “para dar uma certa leveza à trama”. Isso começava a irritá-la. (MACHADO, 1999, p. 56).

Essas considerações a respeito da situação social que deveria ser apresentada em “cores pitorescas, em traços cômicos”, mostra a hipocrisia com que, desde sempre, essas questões foram tratadas.

Já por volta do final do século XIX, após a Proclamação da República, em 1889, o Rio de Janeiro passa por importantes transformações para adquirir *status* de cidade moderna, mais condizente com a época, ao que alterou, em muito, a morfologia e a tipologia do centro e da cidade como um todo. Acentuou o modelo citadino, redefinindo os domicílios a partir da nova urbanização da cidade, buscando imprimir no imaginário social uma capital cosmopolita. Nicolau Sevcenko (1983), ao descrever remodelação da capital da República, aponta que o projeto de reforma urbana foi norteador por princípios excludentes, tais como:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute das camadas aburguesadas um cosmopolitismo agressivo profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 1983, p. 23).

A narradora de *A audácia dessa mulher* (1999) comenta que Bia esquecera de mencionar a Muniz alguns detalhes peculiares desse período:

Leitora de Alencar, Machado e alguns viajantes, Bia bem poderia ter lembrado como o Rio foi ponto de passagem obrigatória das grandes divas da época — uma delas, a alegre e esfuziante Baderna, até deixou seu nome para sempre incorporado na gíria carioca. Ou apontar para outros traços de seus habitantes, contando como a cidade se dividia entre os adeptos de uma ou outra cantora, uma ou outra atriz, exigindo fidelidades exclusivas e brigando pela Aimée ou pela Lovato do mesmo jeito que mais tarde, no tempo do rádio, haveria disputas entre os fãs de Marlene ou Emilinha. (MACHADO, 1999, p. 55-56).

É nesse período que Machado de Assis publica a obra literária *Dom Casmurro*. Em 1899,

o autor apresenta Bentinho e Capitu, que viveram, ficcionalmente, a partir da metade do século XIX. Ambos moravam, quando crianças, na Rua Matacavalos, subúrbio da cidade. Após o seu casamento, foram morar no bairro da Glória, também subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Saíam para passear a pé, nas noites quentes e abafadas de verão, próximo à praia, onde ouviam o barulho do mar, ou ficavam em casa, à janela, observando a paisagem:

Quando não estávamos com a família ou com amigos, ou se não íamos a algum espetáculo ou serão particular (e estes eram raros) passávamos as noites à nossa janela da Glória, mirando o mar e o céu, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia. (ASSIS, 1981, p. 188).

Buscando mais uma vez a recriação do ambiente, Bia contextualiza o período, historicizando determinados acontecimentos que ocorreram na época:

Bia não podia deixar de comparar esses dados com o esplendor que já era o Rio de Janeiro nessa época, com o intenso surto de progresso que se avizinhava da cena carioca. O que ocorrera para provocar uma reviravolta tão grande? Em fim de 1848, a descoberta do ouro na Califórnia. E, no ano seguinte, a corrida do ouro e tudo aquilo que a gente conhece dos filmes de faroeste. Ao contrário de nossas Minas Gerais, riquíssimas mas descobertas quando o Brasil era uma colônia e toda a riqueza era drenada para a metrópole, essas minas geraram dinheiro para a nação que se industrializava, libertava seus escravos, consolidando uma região que recebia imigrantes chineses para construir ferrovias, misturava em seu porto marinheiros russos com caçadores de baleias açorianos. E, dado trivial mas curioso, em 1873, um certo senhor Levi Strauss resolveu patentear as calças de brim azul que vinha fazendo há quinze anos e criou o jeans, que mais de um século depois ia virar sinônimo de uma liberdade definida como uma calça velha, azul e desbotada. Bem pela época em que, provavelmente apertada em espartilhos, a menina sumiu pelo mundo, parou de escrever as receitas e de fazer os comentários no seu caderno. (MACHADO, 1999, p. 165-166).

A menina a que se refere o parágrafo supracitado trata-se de Maria Capitolina, a Capitu, de *Dom Casmurro* (1899), a qual se transforma na personagem Lina, na obra *A audácia dessa mulher* (1999), cujo nome da obra homenageia a personagem através da estratégia da reescrita. Capitu, ao ser acusada de trair Bentinho com seu melhor amigo, ao invés de enlouquecer ou morrer, como seria o fim derradeiro de uma mulher que manchasse a honra de seu marido, deixa o Brasil e passa a morar na Europa, assumindo uma nova identidade, tendo seu próprio negócio, a fim de sustentar o filho e a si própria. Capitu troca de região e da regionalidade a que pertencia, e passa a habitar em um novo espaço social e cultural. Na carta escrita à amiga Sancha, Capitu escreve:

Vevey, 28 de março de 1911. [...] Bem imagino tua incredulidade ao receber esta carta. Seguramente me tens por morta e enterrada há mais de vinte anos. E subitamente te escrevo, da Europa, [...] que a vida me arrancou de nossa cidade luminosa, beijada e batida pelo mar e me transplantou para estas montanhas, onde me deixou encerrada e sem horizonte. (MACHADO, 1999, p. 187-188).

A personagem Lina/Capitu, descreve à amiga os sentimentos de perda causados pela decisão tomada. Deixa clara a paisagem que passa a observar a partir de então, de enclausuramento, em detrimento ao horizonte proporcionado pela vista do mar.

No segundo espaço de tempo a que nos propusemos analisar, século XX, nas primeiras décadas a cidade, sob a influência Parisiense da *Belle Époque*, adapta-se aos novos padrões estéticos e, a partir de então, a cidade do Rio de Janeiro sofre, novamente, as transformações inerentes ao crescimento de uma metrópole. Para o planejamento de remodelação de uma capital cujo espaço urbano fosse a representação dos *modus vivendi* cosmopolitas modernos, seria necessário um novo traçado urbanístico, que se adequasse a uma nova espacialidade da cidade, a qual estaria voltada aos ideais capitalistas de riqueza e prosperidade.

Para tal, foram demolidas edificações, alargadas ruas e criadas avenidas, retirando dos locais selecionados tudo o que lembrasse antiguidade, e que não se ajustasse à estética elencada como ideal, incluindo as pessoas de baixa renda que ali habitavam. De acordo com a lógica capitalista da busca pelo lucro, as diferentes categorias de agentes produtores, com interesses específicos, produzem um espaço urbano que Roberto Lovato Corrêa define como “fragmentado e articulado, reflexo e condicionante social, um conjunto de símbolos e campo de lutas”. (CORRÊA, 1993, p. 9).

Compondo a fragmentação das cidades a que se refere Corrêa (1993), dá-se o surgimento de favelas e de cortiços, com a segregação da população de baixa renda, as quais se instalam na periferia, nos morros e nos vazios urbanos, “sem direito” à cidade, conforme Henri Lefebvre:

As necessidades sociais têm um fundamento antropológico; opostas e complementares, compreendem a necessidade de segurança e a de abertura, a necessidade de certeza e a necessidade de previsibilidade e do imprevisto, de unidade e de diferença, de isolamento e de encontro, de trocas e de investimentos, de independência (e mesmo de solidão) e de comunicação, de imediatividade e de perspectiva a longo prazo. [...] O ser humano tem também a necessidade de reunir essas percepções num “mundo” (LEFEBVRE, 2004, p. 105).

Os grupos de moradores excluídos passaram a experimentar a cidade remodelada, à

distância, demonstrando capacidade de reorganização social, reinventando seus modos de viver, produzindo seus próprios espaços de moradia, utilizando-se de poucos recursos, sem orientação técnica e nem auxílio público. O resultado dessa forma de se instalar cria uma espacialidade singular, a qual traduz a estratégia de sobrevivência e resistência às adversidades que lhe foram impostas.

Como referência à estratificação das classes sociais, a protagonista Bia testemunha o resultado da exclusão social, cuja voz narrativa inclui, como forma de representar a “outra face” da cidade maravilhosa, referindo-se à insegurança de se movimentar em uma metrópole:

Na calçada, a caminho do carro e surpreendida por um inesperado flanelinha que aparecera numa rua calma daquelas para cobrar pelo estacionamento, Bia teve um gesto de irritação. Disse que não tinha dinheiro trocado e em seguida ficou com medo do olhar agressivo do homem. Forçou-se a dissimular, com um sorriso, prometendo que da próxima vez pagava. O sujeito se afastou resmungando. [...] Ao ligar o motor, viu um menino sentado na calçada, encostado ao muro de uma das poucas casas que restavam numa rua cada vez mais tomada por edifícios. Preto, descalço, com as pernas encolhidas para dentro de uma camisa enorme, de adulto, que vestia como uma túnica e esticava sobre os joelhos como um cobertor. [...] Fome de muito mais do que apenas comida. Qualquer gesto de solidariedade ainda é insuficiente, pensou Bia. Não dá nem para a saída. [...] Ele estava só descansando, explicou, passara o dia todo trabalhando em pé, correndo pelo meio dos carros para vender pastilha de hortelã, num sinal na esquina com a Lagoa. Já tinha comido. Estava era com um pouco de sono. E meio com frio. Morava numa favela ali perto, com a mãe e os irmãos, mas muitas vezes não voltava para casa para não apanhar do namorado dela. Aquela roupa enorme e suja não era dele mesmo, não, era só de trabalho. Escola? Não, não ia. Escola dá merenda mas não dá grana, explicou. (MACHADO, 1999, p. 147-148).

Outra personagem que denuncia a problemática das classes sociais e que não faz parte das classes com melhor poder aquisitivo que habitam o centro da cidade, Ana Lúcia, filha da faxineira de Bia, mora no subúrbio, cuja vizinhança causa desconforto, pelo fato de caracterizar uma regionalidade quase interiorana, em que comentários a respeito da vida alheia é uma de suas características e que não são comportadas pela regionalidade cosmopolita do centro urbano. Em um momento de indignação por parte de Ana Lúcia, que lutara para que pudesse alcançar a graduação, e está prestes a ser promovida de cargo em seu emprego, ela desabafa:

Continuava, com a decisão de se mudar: aproveitar o ganho salarial e sair da casa dos pais, passar a dividir um apartamentinho perto da praça de Bandeira com uma colega de trabalho. Aí podia sair da pressão cotidiana do meio em que vivia, ficar mais longe de parentes, amigos, vizinhos. (MACHADO, 1999, p. 176).

Passadas as transformações do século XX, o Rio de Janeiro apresenta os contrastes de uma configuração espacial urbana cosmopolita, inclusa no fenômeno da pós-modernidade, apresentando “uma divisão clara de espaços entre a tecnologia, o templo e a natureza” (SCHWARCZ; SOUZA; NOVAIS, 1998, p. 731), em um período marcado por transformações ainda mais aceleradas, e com o espaço urbano mais fragmentado:

É o momento em que o Brasil se enquadra em uma economia globalizada – em uma aldeia global – onde compartilham espaços o mais ‘absoluto atraso’ e a mais ‘recente modernidade’. Nesse contexto em que apocalípticos convivem com integrados, a festa com a internet e a televisão ditam padrões de comportamento, mais uma vez não é só a temporalidade que interessa repisar, mas uma certa peculiaridade que se destaca como que relendo, com base nas especificidades locais, um trânsito de informações que é mais e mais generalizado. (SCHWARCZ; SOUZA; NOVAIS, 1998, p. 731).

Uma nova identidade do sujeito passa a ser observada, a do sujeito também fragmentado, em “crise de identidade”, colocando em xeque “a idéia que temos de nós próprios como sujeito integrado”, provocada pela “descentração do sujeito de si mesmo e de seu lugar no mundo social e cultural”. (HALL, 2005, p. 9). Stuart Hall destaca:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas de cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2005, p. 13).

Esse processo de mudança da identidade cultural, conhecido como globalização, afeta as transformações do tempo e do espaço, gerando “descontinuidades” sociais, “produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma”, caracterizadas pela “diferença”, produzindo diferentes “posições de sujeito”, resultando em identidades “abertas”, que podem ser “provisórias” e articular-se da forma que mais lhe convier (HALL, 2005, p. 17), e que resultam na produção do sujeito pós-moderno, individualista e mutante. Este processo, em constante andamento, organiza novas combinações de tempo e espaço, “tornando o mundo, interconectado” (HALL, 2005, p. 67). A identidade cultural do sujeito, que passa a ser híbrida, faz com que as identidades nacionais entrem em colapso, por sua integração de fluxos e laços, pela “compressão

espaço-tempo”, que impacta imediatamente “pessoas e lugares situados a uma grande distância”. (HALL, 2005, p. 69)

Luiz Alberto Brandão (2013) também se refere às novas identidades geradas pela globalização, com relação ao espaço, as quais seriam relacionais:

Mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, o tratamento do espaço não prevê que se dissocie de sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica. [...] O “espaço da identidade”, sem dúvida, é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu principal predicado é intrinsecamente político. “Espaço de identificações” pode ser entendido, genericamente, como sinônimo de cultura. (BRANDÃO, 2013, p. 31).

Bia, a protagonista da obra *A audácia dessa mulher*, é um típico exemplo da nova identidade do sujeito pós moderno, que é apresentado como sujeito feminino, usufruindo da herança que o movimento feminista conquistou: livre e independente. Por seu trabalho, como escritora de viagem, Bia passa muito tempo fora da cidade e, a cada destino elencado, reserva um tempo para sozinha desfrutar do lugar, de seus pontos pitorescos, da paisagem local, dos costumes, a fim de sentir as sensações que do lugar é possível captar:

Em Córdoba, saiu, andou pela cidade, foi a restaurantes e pontos turísticos. Fez um passeio até a serra, conferiu hotéis e piscinas, visitou malharias caseiras que faziam suéteres de cashmere, meteu-se a cavalo por bosques de pinheiros, caminhou até arroios e represas respirando o ar perfumado por cedros, ciprestes, eucaliptos e araucárias. Na volta, no avião, recapitulou o que tinha visto, esboçou rapidamente num caderninho umas anotações para a reportagem que ia escrever. (MACHADO, 1999, p. 92).

Mesmo que a escolha do local seja aleatória, o planejamento de Bia ocorre algum tempo antes da viagem, se reportando ao espaço do destino, trabalhando a memória, através do que o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan denomina de “mapas mentais”, os quais podem ser elaborados relacionando percepções próprias visuais, olfativas, lembranças, coisas conscientes ou inconscientes, a partir de referenciais reais. Para tentar driblar a lembrança de Fabrício, Bia procura ocupar seus pensamentos com outros assuntos, como neste caso, alguns espaços socioculturais que diferem, em muito, do seu, estão distantes e possuem características peculiares. Os mapas mentais como forma de representação do espaço ficcional:

experimentava ir desenvolvendo mentalmente os pontos que iria abordar em seu próximo artigo sobre as ilhas gregas. Mas não conseguia evocar as ruelas de Mikonos e Santorini. A brancura das casas caiadas se afastava, o perfume de aniz e eucalipto era incapaz de se insinuar sob a maresia, o azul mediterrâneo nem ao menos nascia do verde atlântico diante de seus olhos (MACHADO, 1999, p. 63).

[...] Queria agora escrever sobre isso. Falar nos diversos tipos de salas de espetáculo nos diferentes países, desde os grandes salões teatrais do começo do século, inclinados em direção à tela e contornados por uma espécie de corredor aberto separado por colunas, até as minúsculas salas francesas sem saída de emergência, onde o espectador não pode sentar no lugar que escolhe, apesar de não haver assentos marcados, e é forçado a obedecer a uma velha ranzinza de lanterninha na mão, que ainda lhe cobra pelo serviço não desejado. Lembrar a incrível arquitetura kitsch dos áureos tempos hollywoodianos, que semeou pelo mundo pagodes chineses, terraços babilônicos ou pirâmides astecas a disfarçar grandes cinemas, agora desaparecendo por toda parte. Evocar os pequenos pueblos latino-americanos onde há dois tipos de ingresso, dependendo de se escolher se nele está ou não incluído o aluguel da cadeira, que o espectador pode levar de casa. Festejar a surpresa de encontrar alguns cinemas ao ar livre nos mais inesperados lugares. [...] Ou como o inacreditável telão no alto da colina em San Gimignano, afogado numa moldura vegetal verde e lilás de glicínias perfumadas, confirmando a permanência das recordações poéticas de Italo Calvino, Ettore Scola e Giuseppe Tornatore, entre outros artistas italianos que celebraram sua intimidade com a usina de sonhos, transfigurada em cinemas-paraísos. (MACHADO, 1999, p. 158).

A narradora da obra *A audácia dessa mulher* (1999) utiliza-se de sua *expertise* e representa os espaços ficcionais da obra, demonstrando, pelos dos diálogos e pensamentos das personagens, aspectos relacionados ao cotidiano da cidade do Rio de Janeiro em seu processo cultural, a partir dos costumes e hábitos desde o final do século XIX, cuja história ficcional da cidade se aproxima da história real, permeando as representações, a fim de localizar o leitor no tempo e espaço respectivamente.

2.2 NATURAIS

*Uma árvore nunca é apenas uma
árvore. A natureza não é algo anterior
à cultura e independente da história
de cada povo. Em cada árvore, cada
rio, cada pedra, estão depositados
séculos de memória.*

Simon Schama

Ao referirmos os espaços ficcionais presentes na obra de Ana Maria Machado, não poderíamos deixar de contemplar as belezas naturais da cidade do Rio de Janeiro, bem como de

seu entorno imediato. O espaço urbano é repleto de imagens naturais que se fixaram, ao longo do tempo, na memória coletiva, através de seus cartões postais, os quais as mídias se encarregaram de projetar.

Em uma visão cultural da natureza, Simon Schama, em sua obra *Paisagem e memória* (1995), chama a atenção, mesmo hoje, com a invasão da ciência, da técnica e da tecnologia, para os mitos que se conservam, e invadem, vez por outra, o cotidiano das pessoas: “sobretudo acerca das temporalidades da paisagem e da construção simbólica da nacionalidade a partir da interpretação da paisagem”. (SCHAMA, 1995, p. 403).

Na obra *Audácia dessa mulher*, a narradora faz referência a um desses ícones naturais da cidade fluminense, através da protagonista da obra, Bia, quando adentra no Jardim Botânico:

Caminhando, Bia entrou na grande alameda em frente ao portão principal, com aquela perspectiva que sempre a deslumbrava: palmeiras imperiais altas e elegantes, de troncos esguios abertos em leques solares no alto, enfileiradas como trilhos que marcam um rumo, se encontrando ao fundo, depois do chafariz central. (MACHADO, 1999, p. 160).

Bia mora em meio ao centro urbano da cidade, ciente do local privilegiado que escolhera como referencial de segurança, neste caso, o espaço de habitar, rodeado pela paisagem natural que o bairro do Leblon pode lhe oferecer:

No dia seguinte, cedo, antes de falar com Ana Lúcia, saiu para caminhar. Pensou em andar em volta da Lagoa, podia até ser uma maneira de encontrar Virgílio, porque era bem no horário em que ele costumava ir. Mas não estava com a menor vontade de vê-lo. Decidiu-se pelo Jardim Botânico, sempre um refúgio seguro, fresco e sombreado, um viveiro natural cheio de pássaros, micos e caxinguelês, certamente com a maior concentração de sabiás por metro quadrado em toda a cidade. Sem risco de pisar em cocô de cachorro ou de ser subitamente ultrapassada por uma bicicleta. Ideal para esses dias em que estava distraída assim. (MACHADO, 1999, p. 159).

O sentido básico do termo paisagem, conforme Oziris Borges Filho, desde os primórdios, era o de “extensão de território que o olhar alcança num lance, vista, panorama”. De origem francesa, o conceito de paisagem se refere “à idéia de olhar, extensão de espaço percebida”. Na origem alemã, especifica paisagem “como relação, interação entre a natureza e o homem”. Dessa forma, “paisagem é o resultado de um processo”, que resulta numa acepção que tem em comum a “questão do olhar”, portanto “os limites da paisagem são os limites do olhar”. (BORGES FILHO, 2007, p. 23-24).

Esses limites tratam do espaço concreto, e da percepção que temos deles ao observarmos a paisagem e interpretá-la. A representação dos espaços naturais na obra *A audácia dessa mulher* (1999), incluem os momentos em que serão gravadas as cenas da novela *Ousadia*:

CENA 2: PISTA DE PEDESTRES/CICLOVIA DA LAGOA. MANHÃ DE SOL. Tomada geral da paisagem, acompanhando o voo de uma garça. Alguma vegetação em primeiro plano (folhas do manguezal, se possível passando para as flores roxas dos aguapés), acentuando por contraste o espelho-d'água e a linha de montanhas, ao fundo, com o Corcovado contra o céu. Som de canto de pássaros, entremeado com ruído de tráfego, mais o de veículos passando em velocidade do que barulho de buzinas. Sobre esse fundo sonoro, aproximam-se passos ritmados, num crescendo. (MACHADO, 1999, p. 20).

A narradora de *A audácia dessa mulher* (1999), como já mencionado, constrói a personagem Bia como uma mulher livre e independente, de acordo com o momento contemporâneo em que vive, no final do século XX. A protagonista mora sozinha e, apesar de compartilhar do pensamento pós-moderno, questiona a si mesma sobre a relação que estabeleceu com Fabrício, seu ex-namorado, ao concordar em manter uma relação aberta, em que ambos teriam liberdade de sair com outros parceiros, fazendo prevalecer a lealdade acima da fidelidade. No momento em que acontece a trama, Fabrício pedira um tempo no namoro, a fim de viajar a estudos, só que com outra mulher, ao que Bia concordara, atitude que não a impedira de sofrer, pois tem seu coração voltado para este homem, com todo seu amor. Ao aguardar, porém com pouca esperança, pela volta de Fabrício, Bia busca viver sua vida da melhor forma possível, trabalhando, viajando, e até se envolvendo em outra relação. Mas a lembrança de Fabrício a assaltava, de tempos em tempos, fazendo renascer a dor que sentia, inclusive por saber que ele também a amava. Como desfecho do drama de Bia, ela segue ao encontro do local onde os dois construíram seus alicerces, metaforizando os cenários naturais com a ruptura e a esperança de renascimento da relação. Na análise que se segue, veremos que Bia encontra sua verdade na paisagem do sítio denominado Recanto das Águas.

Bia se dirigira ao Recanto a fim de pensar em Capitu. Como sentira a necessidade de estar sozinha, a narradora dá início à apresentação do espaço natural, representando-o de forma bucólica e intimista:

Mas ela ficou pensando. E quis pensar mais, muito mais. Para isso, precisava de tempo e silêncio. [...] Era disso que estava precisando, um tempo sem limites na serra, entre as

árvores, ouvindo o murmúrio constante do riacho que fizera com que algum antigo sitiante perdido no tempo batizasse o lugar como Recanto das Águas. (MACHADO, 1999, p. 199).

Solange T. de Lima Guimarães, em *Fragmentos* (2002), explica a experiência de fazer parte de um lugar com esse conceito:

Experiências por espaços e lugares marcadamente concretos, impregnados de subjetividades a delimitar e construir os territórios do real e do imaginário de cada ser humano, segmentando a realidade em significados diversos, envolvendo o senso e a presença de mundo: gestos, palavras, toques, mensagens, memórias... Composição de imagens, ícones de nossa paisagem vivida. (GUIMARÃES, 2002, p. 118).

A narradora representa o espaço natural como um lugar construído por ambos, com boa vontade e sacrifício, pois precisara de tempo e disponibilidade para transformá-lo em um espaço de habitar, paciência para cultivar as plantas e poder usufruir do seu crescimento, tal e qual uma relação que, quando verdadeira, supre as expectativas, já que cimentados os alicerces, torna-se sólida e tem potencial para vingar:

Entretanto, com ele a seu lado ou sem ele, o prazer de pensar continuava. Bem como a certeza de que no Recanto se sentiria em casa. [...] Bia repetia para si mesma que não podia ter ficado tanto tempo sem ir lá, semanas e semanas com medo da dor que a saudade de Fabrício e a lembrança da rejeição poderiam acentuar quando se visse por lá sozinha, no terreno que pagaram juntos com sacrifício, no chão que limpavam, na casa que ergueram tijolo a tijolo a partir de seus próprios desenhos sonhados, entre as plantas que semearam uma a uma. Agora iria. Não só para um encontro com uma vaga menina do século anterior, ou para uma viagem intelectual por entre a Literatura e a História. Mas para um mergulho em si mesma, de onde pudesse sair mais adiante, de olhar voltado para os dias que ainda não tinham nascido. Com ou sem dor. (MACHADO, 1999, p. 200).

Como referência ao espaço de habitar tranquilo e seguro, a representação desse lugar, combinado a um “estado de espírito”, remete a experiências topofílicas, “objetivas e subjetivas de um mundo vivido”, cuja realidade é formada pelo “real e imaginário, imprimindo marcas entre a racionalidade e a afetividade, originando complexos sistemas simbólicos”. (GUIMARÃES, 2002, p. 118). Bia tem a grata surpresa de se sentir em casa, em paz. A fim de permitir que os sentimentos aflorem, deixa-se levar pelas sensações que a paisagem lhe proporciona:

Corpo relaxado na cadeirona larga de cana-da-índia, pernas esticadas sobre um banquinho à sua frente, canto de passarinhos nos ouvidos contra o fundo sonoro do riachinho saltitante nas pedras. Tudo fazia Bia se sentir serena. [...] Imersa em vida.

Alimentada pelos olhos com a beleza das montanhas cobertas de mata, a variedade de verdes salpicados de flores debaixo do azul lavado do céu. Aquecida por aquele chazinho saboroso e perfumado, na caneca de onde subia um vapor dançante que se dispersava no ar fresco da serra, entre o aroma de cedros e eucaliptos, de grama recém-cortada e de aças de candeia. Uma mulher chegando em casa, fêmea no ninho, bicho na toca. (MACHADO, 1999, p. 203-204).

Bia se propõe observar a natureza domada, planejada e construída por ela e por Fabrício, descobrindo em cada planta, o seu estágio de crescimento, desde os tocos plantados até os brotos desabrochando:

Sem sair do lugar, Bia ia conferindo com o olhar o jardim mais imediato, próximo à varanda. A trepadeira crescida, os canteiros pujantes, a brotação nova das roseiras podadas. Da última vez que as vira, estavam reduzidas a uma série de cotocos espinhentos e secos espetados no chão. Agora pipocavam em folhas novas, ainda vermelhas, algumas já se abrindo em verde. Uma ou outra roseira, ainda mais rara, já insinuava botões para a floração próxima. (MACHADO, 1999, p. 204).

A representação da paisagem observada é uma metáfora ao desenvolvimento do seu sentimento, inseguro em uma primeira instância, porém, pouco a pouco, obedecendo ao estágio de elaboração, finalmente amadurecendo e colocando em xeque a efemeridade da relação. Até que ponto valeria a pena apostar no certo, e descartar o duvidoso? Ela experimentava uma nova emoção:

Mas agora no Recanto, de repente, contemplando o canteiro de rosas, ela via outro sentido na aparente mutilação daqueles tocos podados. Davam-se à sua decifração como se fossem uma bússola para humanos, mostrando que de vez em quando é preciso cortar sem dó para que a seiva não se disperse e possa se concentrar toda no rumo do que é essencial. Ousar uma perda efêmera para garantir a fartura da safra ainda guardada mais adiante. Ter a audácia de apostar no recôndito e na sua força, contra todas as evidências da superfície visível, com seu viço momentâneo e sedutor. Animada por essa ideia, levantou-se para examinar de perto os pequenos botões. (MACHADO, 1999, p. 204-205).

A apreciação da paisagem em devaneio, a observação de cada planta como um milagre e uma bênção, pode ser referida aos estudos geográficos humanistas, que, desde a década de 70 do século XX, analisam as formas de expressão e representação literárias, traduzindo as experiências ambientais sob “o impacto ou a influência de diversas instâncias, sejam de ordem natural, social ou cultural”. Dessa forma, surge o conceito de “paisagem vivida”, a qual se relaciona aos processos de “cognição, percepção, afetividade, memória, alienação e construção de imagens”

(GUIMARÃES, 2002, p. 130). A protagonista continua seu passeio:

Depois, seguiu caminhando pelo meio das outras plantas. Abençoou a touceira compacta das helicônias e outras musas, tão pujante, com sua elegante escalada rubra, flores em degraus a transportar aves-do-paraíso para um reles bananal. Encantada, acolheu narinas adentro a perfumada invasão dos buquês de jasmim-manga, no arbusto que pela primeira vez desde o plantio se oferecia tão dadivosamente carregado. Celebrou a moita de capuchinhas derramadas do alto do barranco, numa festa de laranjas, amarelos e vermelhos entre o verde redondo das folhas, atraindo abelhas, alegrando o mato, prometendo um incomparável azedinho na salada fresca. Cada planta era uma história que ela sabia ler. Não apenas plantada na terra, mas na memória. Cada caminho era uma melodia que sabia assoviar. E cada história e cada melodia contavam e cantavam a construção e a permanência, o tempo e a paciência. Bia se surpreendeu com essa música que a serenidade a fazia cantar, essa leitura que a paz lhe soprava. (MACHADO, 1999, p. 205).

A narradora apresenta Bia como um sujeito feminino “do mundo”, que aprecia estar viajando e conhecendo mais e mais culturas, num ritmo constante, mas que, ao chegar ao Recanto das Águas, reconhece o sentido de permanência, tão necessário quanto uma planta precisa enraizar-se para fortalecer-se e se desenvolver plenamente, no intuito de conseguir suportar as intempéries:

Daí sua surpresa, nessa chegada ao Recanto, ao constatar que era capaz de também sentir um intenso gozo no reencontro com o já conhecido. Certeza de que a delícia da variedade entrevista e entrevivida pelo vasto mundo não é incompatível com aquele jardim que continuava crescendo, as árvores que passavam a dar sombra e florescer, a hera que ia buscar no fundo da terra os elementos do alimento. (MACHADO, 1999, p. 206).

O passeio de Bia remete a Guimarães (2002), que chama a atenção para os fatores implícitos nesse processo de imersão junto à natureza, nas formas de “experenciar e apreender a amplitude dos dimensionamentos espaciais e temporais”. Quanto a entender a paisagem vivida, presentes no cotidiano de nossos lugares, a autora aponta:

é necessário que estejamos realmente imersos numa relação corpo/espírito/paisagem com os espaços que se prolongam em sua própria existência às dimensões do imaginário, do mítico, do simbólico, porque delineados e coloridos pelos sentimentos. (GUIMARÃES, 2002, p. 125).

E é nesse estágio de fruição de sentimentos que Bia se encontra, em uma comunhão corpo/espírito com a paisagem, como que buscando forças para sobreviver às dificuldades

sentimentais, alienada do mundo paralelo que a absorve na cidade:

Apenas cansou o corpo e fruiu o instante. Foi ver os cachorrinhos recém-nascidos, deu uma chegada até o pequeno piquete da várzea onde os dois cavalos pastavam. Levou-lhes espigas de milho para que comessem, os beiços grossos salpicados de pelos aflorando de leve sua mão, enquanto se arreganhavam sobre dentes enormes e fortes ocupados em triturar os grãos, numa mistura de brutalidade e delicadeza que a emocionava, banhada de calor animal e cheiro bom de cavalo. Caminhou entre as recentes plantações do pomar, mudas ainda muito túbias para que se soubesse o que ia vingar ou não. Foi até a horta, admirou o resultado do trabalho de Valentim. Voltou para casa, mudou de roupa, desceu para tomar um banho no riacho. No remanso do pequeno poço formado abaixo das pedras, deixou-se purificar pela água fria. Deitou no colo do rio ou das entidades que há séculos nele moram. (MACHADO, 1999, p. 208).

A protagonista move-se através de um “arquivo de lembranças” (GUIMARÃES, 2002, p. 134), ao fazer um inventário mental das dificuldades enfrentadas para contornar os empecilhos que se apresentavam, diante da fragilidade do local. A autora de *Fragmentos* aponta que, “a realidade ambiental, ao fornecer o estímulo sensorial”, provoca “sentimentos e valores, tendo em mira que os lugares *transformam-se, transmutam-se* em símbolos - receptáculos de significados de parte ou de toda a nossa vida”. (GUIMARÃES, 2002, p.134) Na memória de Bia, ambos lutando para construir o local e viabilizar o seu uso, a determinação quase obsessiva para atingir o objetivo. O Recanto vingara, mas Bia estava sozinha. Na leitura dele,

não era capaz de esquecer o que cada palmo de chão custara aos dois. Na limpeza, no preparo da terra, no plantio, no adubo, na rega, na poda, na luta com formigas ou lagartas, no remédio contra a ferrugem que atacava as folhas, na ventania, na seca, na chuvarada, no cavalo que pisou o canteiro, no cachorro novo que arrancou as mudas, no caseiro bebereão que abandonou tudo durante semanas... Uma trabalhadeira constante, uma construção tão vulnerável. Tudo sempre frágil, nada final nem indestrutível. Tocado para a frente apenas pela certeza de que valia a pena imaginar um futuro, sonhar uma floração. Essa esperança é que fazia toda a diferença. Tinha sentido. Era justa. (MACHADO, 1999, p. 209).

Efeitos de sentido gerados pelo espaço em que se encontra a personagem, como inspiração, permanência e segurança, fundamentados por sentimentos “topofilicos, factuais e simbólicos”, exprimem “os valores, de identidade, constituídos por imbricadas percepções, interpretações e experiências, porque são partes de uma paisagem de infinitas possibilidades de representações, de expressões e sensibilidades”. (GUIMARÃES, 2002, p. 131).

Um dia cheio de sensibilidades, uma noite mergulhada em sono profundo, ao ponto de Bia, ao acordar, não saber onde estava,

mas o gorjeio dos primeiros passarinhos sobre o fundo cantante da água nas pedras do riacho logo lhe confirmou que estava no Recanto. Passou a manhã em intensa atividade física. Caminhou pela estradinha, saiu a cavalo, mexeu no jardim, tomou banho no riacho. Voltou faminta, para uma salada e um delicioso e rápido *stir-fry* de verduras temperadas com ervas e semente de gergelim. (MACHADO, 1999, p. 211).

Metáforas correspondentes à dor do amadurecimento, como uma árvore, que a cada tempestade se torna mais forte, Também são representados pela narradora:

Caminhou em volta da casa, vendo a ventania chegar, cada vez mais forte. Arrancava folhas, agitava galhos, curvava as árvores mais flexíveis. As mais rígidas resistiam, fortes. Mas se o vento aumentasse muito, virasse um daqueles vendavais tropicais que às vezes chegavam até ali, essa resistência podia se converter em fraqueza, e a rigidez talvez trouxesse a morte. As árvores que não se curvavam seriam arrancadas, enquanto o bambu seria soprado até o chão mas depois se levantaria de novo, invencível. E outras folhas nasceriam. (MACHADO, 1999, p. 214).

Bia elabora a verdade que se apresenta diante da dura realidade:

Mas ficou pensando nele. Talvez seus caminhos nunca mais corressem paralelos. E ela ia sentir muita saudade. Tinham sido excelentes companheiros de jornada. (MACHADO, 1999, p. 214) [...] Fabrício não era só verdadeiro, era justo. Se não a amasse mais, já teria dito. Portanto, como a amava, logo estariam juntos novamente. De alguma forma, na certa diferente. Ainda que precisassem escolher na encruzilhada qual dos caminhos iriam trilhar juntos, e seguir improvisando diante das dificuldades inesperadas. Sem mapa nem estradas já traçadas e fixadas no papel. (MACHADO, 1999, p. 218).

Poderia ser uma opção, e a consideraria seriamente, já que o efêmero se coloca à disposição, desafiando-a para que ouse viver em “campo aberto, correndo o risco da verdade” (MACHADO, 1999, p. 224). Sutilmente invadia o sentimento de que a única certeza de segurança que teria, dependia de poder contar com ela mesma, de corpo a alma, como a árvore: “Até que ponto conseguiria levar adiante a dor sem decidir virar as costas de uma vez para Fabrício e ir tratar de ser feliz como pede a força da vida?” (MACHADO, 1999, p. 135).

Decidiu, então, brindar àquele momento e àquela paisagem:

Na tarde que caía, serviu-se de um copo de vinho e, sentada na varanda, mentalmente fez um brinde, celebrando o trajeto que a levava até aquele instante. [...] Correu os olhos em volta, pela linha de montanhas cujas sombras o entardecer encompridava no jardim. Debruçado sobre elas, um céu de ouro e fogo transformava em joia cintilante o final do vinho no copo erguido. (MACHADO, 1999, p. 223).

Os espaços ficcionais naturais representados na obra caracterizam uma regionalidade singular, repleta de significados subjetivos, cuja memória afetiva faz com que Bia reflita sobre, desde o estado em que se encontram as plantas, a imensidão do céu e a correnteza do riacho, até a caneca de chá, comprada pelos dois em uma venda próxima dali, chá bebericado na varanda da casinha, construída também por ambos, em meio às lembranças de momentos vividos com Fabrício. As reflexões de Bia, narradas ao longo da breve estada que viveu no Recanto das águas, reafirmam a ideia de que o espaço de habitar, bem como a paisagem vivida, é um dos referenciais mais fortes de segurança que o ser humano possui.

2.3 DOMÉSTICOS

Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é "um estado de alma". Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade.

Gaston Bachelard

Os espaços ficcionais domésticos que são apresentados na obra *A audácia dessa mulher* (1999), representados a partir dos períodos culturais e sociais em que as personagens vivem, passam também por um universo de significações, desde a domesticidade extrema, até a plena liberdade, ressignificando o espaço de habitar, com demonstrações claras da influência do comportamento pós-moderno e globalizado, bem como a influência dos movimentos feministas sobre o comportamento do sujeito feminino. “A seu turno, à casa – espaço arquitetônico específico [...] tem sido sempre tratada como o ‘dentro’, o ‘privado’, o ‘encerrado’. O fora da casa é o ‘mundo, é da ordem do público, é o próprio fora’”. (BRANDÃO, 2002, p. 34).

Sandra Jatahy Pesavento busca no ‘dentro’ e no ‘privado’, o sentido do espaço doméstico, enquanto edificação:

Na busca dos sentidos da casa, vemos em sua forma e função, o assentamento de uma verticalidade, “artificial” em relação à natureza. Como atividade construtora, ela é uma objetividade material que revela tanto um ato de apropriação da terra quanto um desejo de permanência. Neste sentido, teto e paredes são as suas partes constitutivas que melhor exprimem esta racionalidade delimitadora entre o exterior e o interior, em traçado

imemorial que acompanha o habitar desde os seus primórdios. (PESAVENTO, 2006, p. 3).

Inúmeros são os filósofos e pensadores que pressupõem o espaço de habitar como condição *sine qua non* para a existência do ser humano enquanto sujeito pertencente à determinada sociedade, seja ela qual for. A estabilidade gerada pelo espaço de habitar perpassa os pressupostos da filosofia e da fenomenologia. Ambos se detêm em exaltar a importância do sentimento de pertencimento a este espaço relacionando-os aos sentidos produzidos por estes, enquanto espaços de cuidados do ser que se encontra *nele* e *que pertence a ele*. Bachelard aponta:

A casa possibilita ao homem um enraizamento mais profundo na vida e constitui um elemento de estabilidade: "Multiplica os seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso". A casa é capaz de recolher o disperso e conduzir o homem ao recolhimento. Bachelard considera-a "uma das maiores forças de integração" na vida do homem. Deste modo, a casa garante um apoio para resistir aos ataques do mundo exterior, mantendo o homem erguido "através das tempestades do céu e das tempestades da vida", ao mesmo tempo em que lhe permite entregar-se aos sonhos de fantasia, aos devaneios, os sonhos diurnos de Ernst Bloch, o que constitui o seu "encanto mais valioso": A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. (BACHELARD, 1978, p. 201, grifos do autor).

De acordo com a hegemonia masculina, cuja dominação estabeleceu que o espaço doméstico pertenceria às mulheres, os quais elas internalizaram ao longo dos séculos, Mônica Yumi Jinzenji exemplifica a importância de manter a mulher em casa, a partir das lições de um periódico mineiro, o qual fazia alusão à defesa da família, considerada base para a sociedade. *O espelho diamantino*³, primeiro periódico brasileiro dedicado às mulheres, publicava que “beleza é um atributo necessário do caráter moral e da posição social” (JINZENJI, 2010, p. 173), também afirmando que, nas mulheres,

a limpeza mais extremosa e prudente cuidado do traje e ornato são virtudes que conservam a saúde e formosura, agradam aos olhos da família e do esposo, fazem o encanto da sua casa e, neste asseio exterior, oferecem uma imagem da pureza da sua alma. (JINZENJI, 2010, p. 174).

Ao associar o feminino com o doméstico, a mulher passa a fazer parte do universo privado, em detrimento ao público, assunto que abordamos com mais profundidade nos próximos

³ A primeira revista feminina data de 1827 e se chamava *O Espelho Diamantino*, lançada por Pierre Plancher. Nessas primeiras publicações femininas brasileiras, a moda dividia espaço com uma grande quantidade de material literário (crônicas, poesias, contos, folhetins), com dicas de culinária e com textos de variedades e de cultura geral.

capítulos. Ela assume os afazeres domésticos e tem como a tarefa mais leve do dia, e até como diversão, a conversação com amigas e vizinhas, trocando receitas de comidas e remédios caseiros, enquanto teciam seus bordados. A narradora mostra o pensamento de Bia, ao propor cenas para a novela *Ousadia* a Muniz, o diretor, a respeito desse assunto:

E para o Muniz, que insistia tanto no “visual”, podia oferecer a figura de alguém tratando de dor de cabeça, com rodela de limão presas na testa e nas têmporas por um lenço... Ou a cena de mulheres costurando e fazendo rendas juntas, dentro de casa, conversando sobre o que acontecia nas vizinhanças — talvez um complemento para o coro de lavadeiras com que ele acenara numa das reuniões. (MACHADO, 1999, p. 94, grifo da autora).

No período do Brasil Império, a problemática da privacidade está ligada à problemática da escravidão e suas dificuldades em lidar com a modernidade: “Nos hábitos, nos costumes, na linguagem, na cultura e na política, é a questão da escravidão que permeia essa sociedade”. (SCHWARCZ, SOUZA e NOVAIS, 1998, p. 730). O espaço de habitar desse período consiste, basicamente, naquilo que o sociólogo Gilberto Freire descreveu tão bem em *Casa-grande e Senzala* (1933), cujo padrão includente abrigava desde escravos até os filhos do patriarca e suas respectivas famílias, enfatizando o início da sociedade brasileira.

Essa forma de habitação é conceituada por Ludmila de Lima Brandão, ao espaço como um rizoma, metaforizado pela Casa-Catedral:

Rizoma – Casa Catedral, traz a casa-da-fazenda. Catedral porque essa casa (como as catedrais medievais) trazia sempre as portas abertas e deveria abrigar, em caso de necessidade, todos os habitantes da região (para as catedrais, todos os habitantes do burgo). O rizoma desvenda o espaço hipertextual, inclui conexões inusitadas e os trânsitos, em geral, ignorados. Mundo rural prenhe de virtualidades, de intensidades que em nada devem às velocidades contemporâneas. (BRANDÃO, 2002, p. 26).

O espaço doméstico, então localizado no centro urbano, demanda uma logística trabalhosa para funcionar, já que água encanada e saneamento básico demoraram algumas décadas para serem implantados. Na obra de Ana Maria Machado, a narradora menciona algumas características físicas que compunham o espaço doméstico, e a logística trabalhosa que havia para executar as tarefas cotidianas, em um Rio de Janeiro que se aproximava do período republicano:

Bicas, latas d’água... Daí a pouco estavam falando de tempos muito anteriores. Bia contava do seu novo trabalho, ajudando numa novela que ia se passar no Rio antigo.

Falava em aguadeiros, poços, tanques, nas casas de outros tempos, térreas ou assobradadas, com quintais, varandas, jardins em volta, enfeites rendilhados no telhado... (MACHADO, 1999, p. 43-44).

Características da forma física das habitações do período, na obra literária *Dom Casmurro*, que data de 1899, encontramos o espaço de habitar descrito pela personagem Bentinho, velho e amargurado, como sendo uma réplica da casa da sua infância, datada de 1857:

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 em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do tecto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos blocos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do tecto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais é também análogo e parecido. Tenho chacinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. (ASSIS, 1981, p. 16).

Percebe-se, através da narrativa supracitada, que Bentinho guarda a memória da infância vivida na casa, pois buscou reproduzir o espaço físico de forma idêntica. Esse espaço de habitar, durante a infância, colaborou como produtor de sentidos, subjetivos.

Ludmila de Lima Brandão, em *A casa subjetiva* (2002), esclarece a percepção do espaço doméstico enquanto produtor de sentidos:

A habitação, a casa, a moradia, a máquina de morar, muito mais que projeto e construção material, é receptáculo de mitos, de práticas e de acontecimentos que, cotidianos, ganham às vezes outra dimensão no campo afetivo: sons, formas, volumes replicantes, que se perderiam de outro modo. (BRANDÃO, 2002, p. XIII).

A autora refere-se à poética que transborda desse espaço que se supera, ingressando numa concepção mais plena do espaço e da subjetividade:

Aí ela nos leva a confirmar que uma casa é muito mais que uma casa, é uma cosmologia e um encontro não fortuito, é a construção de um jogo de impulsos e de conhecimentos, rede de ícones vivificados, virtualidades que se articulam, circulação de afetos, medida do mundo. (BRANDÃO, 2002, p. XIII).

Para o fenomenólogo Gaston Bachelard, a função primordial da casa é abrigar e proteger: a casa tem "valor de proteção". Na vida do homem, a casa constitui um "centro de abrigo", que cria em si uma esfera ordenada, um cosmos, do qual é eliminado o caos e a desordem do mundo exterior: "Na vida do homem, a casa afasta contingências". (BACHELARD, 1978, p. 201). O autor ainda acrescenta:

A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades de vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", [...] o homem é colocado no berço da casa. (BACHELARD, 1978, p. 201).

Porém, Bachelard não considera os espaços do habitar como passíveis de medo e aversão, de hostilidade, pois, segundo Elódia Xavier, ele os vê sob a ótica masculina, sendo que, de acordo com os textos de escrita feminina, desde o início do século XX, esse olhar aponta para os inúmeros *espaços infelizes* então representados. Em sua obra *A casa, na ficção de autoria feminina* (XAVIER, 2012), faz a análise do espaço que se encontra na narrativa, não como um simples cenário da ação narrada, mas adquire, por vezes, uma função estruturante. A partir de textos escritos e publicados durante os séculos XIX, XX e XXI, a autora faz contraponto entre a casa e a rua, tratando da representação da casa como elemento significativo, utilizando-se da topofilia – espaços felizes, de Bachelard, e a representação da rua, topofobia, caracterizados por Oziris Borges Filho (2007), como espaços do medo e da aversão. Elódia Xavier utiliza esses conceitos de espaço como critérios de análise, metaforizando as casas enquanto casa couraça, casa jaula, casa proteção, casa infância, casa prostíbulo, casa fortaleza e casa exílio, onipresentes à casa real.

A casa recorrente, no período colonial, é o sobrado, edificação de dois pavimentos que significa, para Gilberto Freire, "a continuidade no tempo da casa—grande patriarcal e rural dos tempos coloniais", sendo esta a "proposta de leitura da casa como microcosmos do social, defendida em suas obras de 1933 e 1936". (PESAVENTO, 2006, p. 8). Para Sandra Jatahy Pesavento, a edificação assobradada é, enquanto um território específico da urbe, "um habitat que assinala uma transição no espaço: do rural para o urbano, com todas as suas implicações. Como cronotopo, é ainda o marco de uma evolução no tempo." No espaço urbano, "esta casa é, nos seus

primórdios, mais uma fortaleza do que um espaço aberto à rua”. As mulheres, confinadas em sua fortaleza, “potencializam a tensão através das aberturas para o exterior, as janelas e as portas que, no jogo do fechamento e da abertura, como basculantes entre o mundo exterior e o interior, se erigem em símbolos do movimento e do mundo sensorial”. A porta é “uma promessa sensível de passagem e transcendência”. Tal como a janela, “ela incita a imaginação”, pois “é subversiva: ela convida à ultrapassagem e à transgressão”. (PESAVENTO, 2006, p. 6). As aberturas do sobrado incitavam a curiosidade, tanto dos que nele moravam, como aos que a frente dele passavam, estabelecendo uma linha tênue entre as fronteiras do público e do privado: “As janelas, marcos sensíveis de um desejo de comunicação e de uma espera, são a enquadratura sugestiva de uma outra realidade que força a sua entrada e que acaba por integrar a casa à cidade”. (PESAVENTO, 2006, p. 7). A autora acrescenta que:

Da intimidade e solidão do privado, a janela propicia a passagem ao bulício e interação social com o outro. E, neste ponto, Gilberto Freyre assinala: foram as mulheres aquelas que forçaram o contato com o mundo da cidade, desde a intimidade da casa. Persistentes, tenazes, dissimuladas, obstinadas, sedutoras, eis as mulheres convertidas em personagens com uma performance urdida desde a racional fortaleza dos muros do sobrado, a derrubar muralhas simbólicas e materiais, à semelhança do Josué bíblico. Gilberto Freyre resgata a personagem feminina como um ator social de transformação da urbe e de sua própria libertação, lentamente conquistada, desde o enclausuramento da casa, em perspectiva ousada para a época. Seriam delas as portas e janelas, arquétipos sensíveis do espaço que conquista o tempo. (PESAVENTO, 2006, p. 7).

Embora existente desde o século XVI, a grande difusão do sobrado ocorre a partir do final do século XIX, momento em que as cidades crescem e que a vida e os valores urbanos se impõem progressivamente. Na medida em que as transformações citadinas acontecem, e que os bairros ricos em torno do centro da cidade tradicional se enchem de barulho e movimento intenso, afasta a elite, que vai residir na periferia, e o sobrado passa a abrigar imigrantes pobres e a população de baixa renda, que busca trabalho nas novas atividades centrais, transformando os sobrados em “fétidos cortiços densamente ocupados” (CORRÊA, 1989, p. 70), marcando o início da segregação dos grandes centros urbanos.

A burguesia se instala em bairros exclusivamente residenciais, e a tipologia construtiva se modifica pouco a pouco, cedendo espaço para as casas, desde as mais simples e térreas, até mansões com vários pavimentos, amplos jardins e muros altos, buscando mais e mais privacidade.

A narradora da obra de Ana Maria Machado, faz alusão à busca da privacidade através do desejo de posse de um espaço de habitar: “De qualquer modo, era interessante. Talvez mesmo útil para *Ousadia*. Bia podia sugerir a Juliano aquele sonho de casa para os recém-casados, no arrabalde, com alfaias e oratório de jacarandá”. (MACHADO, 1999, p. 94). Este sonho, para Bachelard (1978), é a consciência de bem-estar da vida que a casa proporciona ao homem, é o sentimento feliz de abrigo e de refúgio. “Nesse sentido, poderia dizer que pertencemos muito mais às nossas casas do que elas nos pertencem”. (BRANDÃO, 2002, p. 32).

A casa urbana se constituiria em um ponto de convergência da vida em sociedade, é uma célula inserida em uma comunidade, é o lugar onde as famílias desenvolvem o sentimento de afeto e afinidades através das atividades inerentes ao cotidiano. Pelo seu poder de segurança, pertencimento e privacidade, o ser humano busca incessantemente o seu espaço de habitar.

Decorridas as transformações sociais e culturais a que o espaço doméstico teve que se adaptar no decorrer do século XX, chegamos ao seu final, com a narradora nos apresentando Bia, representando a contemporaneidade com a forma de utilização do seu espaço de habitar e sua significação. Bia mora em um apartamento em meio a inúmeras edificações verticais, em um centro urbano da cidade do Rio de Janeiro.

Bachelard, em seu devaneio a respeito desse espaço de habitar, contesta:

Em caixas superpostas vivem os habitantes da grande cidade. [...] A casa não tem raízes. Coisa inimaginável para quem sonha com casas: os arranha-céus não têm porão. Da calçada até o teto, os cômodos se acumulam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios só têm na cidade uma altura *exterior*. Os elevadores destroem os heroísmos da escada. Já quase não há mérito em morar perto do céu. E o *em nossa casa* não é mais que uma simples horizontalidade. Falta aos diferentes cômodos um abrigo num canto do andar, um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores de intimidade. À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso juntar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas não estão mais na natureza. As relações da moradia com o espaço se tornam fictícias. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. [...] E a casa não conhece mais os dramas do universo. (BACHELARD, 1978, p. 214, grifos do autor).

A habitação da pós-modernidade vai ao encontro do comportamento dos indivíduos, construído ao longo da segunda metade do século XX, tendo como um dos principais vetores os movimentos feministas, os quais questionaram:

a clássica distinção entre o ‘dentro’ e o ‘fora’, o ‘privado’ e o ‘público’ [...], abriu arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a

divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. [...] enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). [...] começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*. (HALL, 2005, p. 45-46, grifos do autor).

A narrativa contempla o cotidiano apressado, as pessoas com pouco tempo, este passando a ter um valor maior, pois escasso frente à realização de tantas possibilidades: “Era o tempo de desligar o telefone, catar os jornais espalhados na sala, lavar a louça do café, tomar uma chuveirada. Contento porque ficara para trás a zanga do outro dia, Bia foi se arrumar.” (MACHADO, 1999, p. 75). “Foi uma correria. Trânsito difícil, banco quase fechando, fila comprida”. (MACHADO, 1999, p. 131).

A narradora da obra de Ana Maria Machado se reporta ao cotidiano de Bia, demonstrando a aceleração do tempo e o uso do espaço no final do século XX, através de passagens que perpassam o espaço de habitar e suas relações pessoais. Bia mora sozinha e, como tal, ela mesma tem que providenciar eventuais consertos em seu apartamento, que devem acontecer em algum sábado, pois, durante a semana, não há como estar em casa. Nos sábados também são resolvidos pequenos problemas com sua secretária, Ana Lúcia, a fim de deixar organizada cada nova semana:

No dia seguinte, foi um tumulto dentro de casa. Seu Alcides quebrava ladrilho no banheiro, um barulho que não deixava ninguém trabalhar. Ana Lúcia resolveu sair e aproveitar a manhã para fazer uma porção de coisinhas na rua, que vinham sendo adiadas — providenciar a fotocópia de um artigo, comprar grampos e papel para fax na papelaria, tentar trocar aquela blusa que Bia ganhara de aniversário e não queria... Um dia cheio, mas meio perdido. (MACHADO, 1999, p. 41).

O máximo aproveitamento do tempo somado ao cotidiano apressado, fazem com que se desenvolva a praticidade, exigência da aceleração desse período: “Assim, até poderia sair com alguma amiga para um almocinho de saladas, resolvendo a comida do seu Alcides com alguma coisa mais prática — pedir uma quentinha ou dar a ele o dinheiro para um prato feito no boteco da esquina”. (MACHADO, 1999, p. 26). Outras personagens compartilham dessa liberdade, como Ana Lúcia, que trabalha em uma editora e está estudando para um concurso: “Depois que Ana Lúcia saiu, Bia ficou achando que devia logo ter-lhe dado folga, para a moça estudar para o

concurso que ia fazer para o serviço público”. (MACHADO, 1999, p. 26). Em um diálogo de Ana Lúcia com Bia, fica registrado o quão importante é o tempo:

— Não, eu ia sair para comer... Quer ir comigo? — Não dá tempo, tenho que ir a uns colégios em Botafogo daqui a pouco. Não dá para a gente fazer alguma coisa na cozinha? — perguntou Ana Lúcia com a intimidade de quem arrumava estantes e tinha a chave da casa. — Nem que seja uns ovos mexidos com pão. — O pão acabou e só tem dois ovos. Pode comer, eu saio e me viro. Ana Lúcia abria e fechava portas, espiava dentro de armários, dava as ordens: — Não, fica... Tem macarrão. — E alho... — Bia riu. (MACHADO, 1999, p. 71).

Apesar de Bia viajar constantemente, o seu espaço de habitar é o seu “canto no mundo”, um “espaço de intimidade” (BACHELARD, 1978, p. 200), o qual proporciona, conforme Bachelard, o devaneio:

Preferia se guardar para estar sozinha e quieta em seu canto, nesse novo encontro, que seria também o último, com a dona do caderno de receitas, a menina do século passado com quem ela fizera amizade. Depois, não haveria mais nada. A história acabava e qualquer texto de Lina também. A carta seria uma despedida. E Bia queria estar sozinha nesse adeus. (MACHADO, 1999, p. 184).

O fenômeno da globalização é outro vetor que impactou e causou efeitos determinantes nos aspectos particulares e universais da identidade do sujeito, ocasionando novos modos de articulação entre eles. Ao “sujeito em crise” a que nos referimos na primeira parte deste capítulo, juntemos novas atividades, máquinas e tecnologia e, então, estaremos produzindo novos espaços domésticos, caracterizando o espaço de habitar contemporâneo:

Certamente que todas as grandes transformações histórico-sociais produzem alguma repercussão no doméstico. Das caravelas aos aviões, passando pelas maravilhosas locomotivas vemos um doméstico, no mínimo, reorganizando suas escalas espaço-temporais. A linhagem das transformações sociais (os processos de independência, as revoluções burguesas, socialistas etc.) operaram, cada uma a seu modo, mudanças no doméstico que inspiraram belíssimas coleções de história do cotidiano. O que venho afirmar (sem nenhuma pretensão de originalidade) é a profunda transformação do morar contemporâneo capitaneada por essas novas máquinas cuja proliferação e atualização reconstroem sistematicamente o doméstico. (BRANDÃO, 2002, p. 96-97).

Ludmila de Lima Brandão, em *A casa subjetiva* (2002), procede à análise da casa enquanto elemento arquitetônico dotado de espaços fisicamente limitados, ambientes privados, para que o indivíduo desenvolva as várias funções inerentes ao habitar. Essas funções foram determinadas, com o passar do tempo, segundo as necessidades que iam surgindo no cotidiano

das famílias, cujo poder aquisitivo viabilizava sua execução. Ao pensar a casa contemporânea, a autora justifica as transformações que fazem com que esta casa deixe de cumprir algumas dessas funções no período referente à virada do século XX para o século XXI. A autora refere-se à casa enquanto território, apoiando-se nas teorias de Deleuze e Guattari:

O atendimento às funções de hábitat (proteção, provisão, descanso etc.), veremos, não é suficiente para definir essa casa pensada como território. Pode-se dizer que, em alguns casos, mesmo na falência do atendimento de algumas dessas funções ou de várias delas, ainda assim podemos ter uma casa, diferentemente da primeira situação (quando há o atendimento de todas as funções costumeiras). Isso significa dizer, concordando com Deleuze e Guattari que as funções não preexistem e nem são determinantes. Até porque elas são móveis, transformáveis. Isso é visível atualmente nas grandes cidades: a derrocada da família como instituição é acompanhada de uma mudança nos espaços domésticos. Mora-se, cada vez mais, só. As divisões internas da antiga casa não mais são necessárias: dormir, fazer sexo, comer, até mesmo fazer a higiene, não exigem mais paredes internas. Come-se na rua, o sexo é feito frequentemente nos motéis, enquanto o trabalho é cada vez mais produzido em casa. (BRANDÃO, 2002, p. 65).

Bia compartilha desse comportamento, tanto que compara as possibilidades atuais às antigas, mais uma vez ciente do privilégio de viver na contemporaneidade:

Que tempos! Por isso é que acabaram inventando a linguagem das flores, e dos leques, e sabe-se lá quantas outras, para que os amantes pudessem se comunicar em público. Bia pensou que, decididamente, a sua geração do telefone, do motel e do correio eletrônico não dá valor ao que tem. Coitada da menina! Longe do namorado e tendo que depender de um esquema que a deixava vexada e sentindo repugnância... (MACHADO, 1999, p. 123).

A casa contemporânea produz novos espaços domésticos, como, por exemplo, o espaço de trabalho no espaço doméstico: “nunca a casa foi tão mais espaço de trabalho como atualmente, e de um tipo de trabalho que só se encontrava fora” (BRANDÃO, 2002, p. 94), tinha-se que ir a ele.

A casa de Dona Lurdes é o típico espaço de habitar compartilhado com o espaço da casa. A senhora, que se sobressaiu na profissão através de seus dotes naturais e da força que adquirira ao se ver sozinha para sustentar e educar os filhos, dá continuidade ao seu trabalho, como empresária, com o escritório em casa: “– Mas sou a intermediária na contratação desses serviços, terceirizados” (MACHADO, 1999, p. 182).

Hoje tenho uma equipe enorme trabalhando comigo, aqui e em São Paulo, gente ótima,

experiente. Eu fico só supervisionando. Por isso posso me dar ao luxo de trabalhar em casa de tarde. Também, com computador, é tudo mais fácil, a gente está sempre conectada... Venha ver. [...] Numa sala ao lado, entre três computadores, trabalhava uma moça, apresentada como a secretária dela. (MACHADO, 1999, p. 182).

Dona Lurdes abdicara de um espaço de habitar cuja função era somente para moradia, para adaptar seu espaço de trabalho, obtendo assim, maior conforto e economia em se tratando de deslocamento e custos de aluguel:

Vendi o apartamento grande que a gente tinha na avenida Atlântica, comprei um menor na Tijuca, térreo, de fundos, antigo, com uma cozinha imensa, e a possibilidade de ir botando os freezers pela área, debaixo de um telhadinho. [...] Depois, já na Zona Sul novamente, os filhos já independentes e encaminhados na vida, ela criara a Infra, uma empresa especializada em serviços para bares, restaurantes e hotéis. Desde contabilidade e apoio jurídico até lavanderia, limpeza e manutenção, decoração, contatos com fornecedores. (MACHADO, 1999, p. 181).

A introdução de novas tecnologias transformou o costume de sair para se divertir: “nunca a mesma casa ofereceu tantas possibilidades de entretenimento como agora”, os quais só se encontravam fora, e isso tudo “graças aos aparelhos de telefone, TV, videocassete, parabólicas, som, videogame, fax, microcomputador e seus periféricos”. Ludmila de Lima Brandão aponta que essas possibilidades, porém, não são únicas: “Não é o caso, todavia, de se concluir pela substituição de um *locus* por outro”. Ou de achar que o futuro “é o encarceramento em um ambiente geofísico’ reduzido a menos que nada” ou que resulte em “lugar-ponto, ilha residual, de onde se gerenciaria a solitária experiência cercado por não-lugares” (BRANDÃO, 2002, p. 94), mas que o uso da casa pode ser escolhido, e, entendido ainda como espaço de referência e segurança, ao continuarem produtoras e reprodutoras de sentido:

“Estar em casa” é de outra natureza, da ordem da expressividade, da arte de morar. “É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” e, por conseguinte, a casa. No limite – da realização de um território – podemos dizer que, como na arte, a casa é um ser de sensação, um composto de perceptos e afectos que emerge dessa *bricolage* material e imaterial, dessa conjunção de elementos heterogêneos de toda ordem, que a todo momento se resume num só enunciado: - estou em casa! O expressivo é, por isso, primeiro em relação ao possessivo. (BRANDÃO, 2002, p. 65, grifos do autor).

Os não-lugares, ou a ideia de não-lugar contemporâneo, a que Brandão se reporta tem a ver com o conceito desenvolvido pelo antropólogo Marc Augé (1994), ao se referir ao lugar que

“não pode ser definido como identitário, relacional e histórico”, e que o autor conceitua como “lugar antropológico”, com “sentido inscrito e simbolizado”, tal e qual o percurso que se efetue (AUGÉ, 1994, p. 75):

O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. Os não lugares são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados "meios de transporte" (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, 1994, p. 73).

Na virada do século XX para o século XXI, Bia tem como profissão escrever sobre viagens, o que a torna uma viajante e, que por circunstância do seu trabalho, acaba circulando por horas em aeroportos e também em voo. O que faz com que ela divida seu espaço de habitar entre lugares e não-lugares, de acordo com os conceitos de Augé (1994). O autor acrescenta que “a distinção entre lugares e não-lugares passa pela oposição do lugar ao espaço” (AUGÉ, 1994, p. 73), e cita Michel de Certeau quanto às noções de lugar e espaço:

Michel de Certeau propôs, das noções de lugar e de espaço, uma análise que constitui, aqui, um antecedente obrigatório. Ele não opõe, por sua vez, os "lugares" aos "espaços" como os "lugares" aos "não-lugares". O espaço, para ele, é um "lugar praticado", "um cruzamento de forças motrizes": são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar. A essa colocação em paralelo do lugar como conjunto de elementos, coexistindo dentro de uma certa ordem, e do espaço como animação desses lugares, pelo deslocamento de uma força motriz, correspondem várias referências que precisam seus termos. (AUGÉ, 1994, p. 74).

Marc Augé nomeia, como supermodernidade, a pós-modernidade a que nos referimos neste capítulo e que iremos nos referir nos próximos, e a caracteriza por meio de três figuras do excesso: a primeira, o “excesso de tempo”, que se define como o prolongamento da “coexistência habitual de quatro e não mais de três gerações provocando progressivamente mudanças práticas na ordem da vida social”; a segunda como o “excesso de espaço que, paradoxalmente, corresponde a um encolhimento do planeta”; e a terceira, como sendo a “figura do ego, do indivíduo”, visto que, “na falta de novos campos, num universo sem territórios, e de inspiração

teórica, num mundo sem grandes narrativas”. (AUGÉ, 1994, p. 31-37).

Diante da globalização, fenômeno que vem alterando o comportamento do sujeito em um mundo inserido na era pós-moderna, a categoria espaço adquire novas e inéditas maneiras de ser analisado. O espaço de habitar não poderia deixar de ser influenciado por essas alterações, posto que, à medida que o sujeito produtor de seu significado se altera, sucede sua ressignificação, abrindo uma gama de possibilidades de análise das subjetividades que passam a produzir.

3 A CONDIÇÃO FEMININA E O ESPAÇO DE HABITAR

*Com os olhos fechados, sem atenção
para as formas e as cores, o sonhador
é tomado pelas convicções do refúgio.
Nesse refúgio, a vida se concentra, se
prepara, se transforma. Ninhos e
conchas não podem unir-se tão
fortemente a não ser por seu onirismo.*

Gaston Bachelard

A condição feminina a que esteve exposta a mulher durante os três períodos históricos que examinaremos, sob os aspectos de comportamento social, mas, principalmente, nas relações conjugais e familiares, remete-nos a pensar a história das mulheres, revisitando o passado patriarcalista e suas formas de exercer o domínio sobre o corpo e a mente femininas. O estabelecimento da ocupação dos espaços públicos e privados, a partir dos dominantes e dos dominados, em especial à dominação masculina com relação às mulheres, será o mote de nossas reflexões neste capítulo.

Os estudos de gênero e a crítica feminista evoluem no sentido de dar voz ao gênero feminino, colocando as mulheres no centro das atenções, para que tomem consciência do potencial humano que possuem, que pode e deve ser utilizado, juntamente com a capacidade de pensar e fazer diferença frente ao mundo andocêntrico ainda dominador.

O espaço privado, que durante séculos foi direcionado única e exclusivamente às mulheres, faz com que se transforme, apesar de remeter a espaços de habitar com referenciais de segurança e proteção, por vezes, em espaços claustrofóbicos, do medo e da aversão, tofóbicos, causando infelicidade no ser que o habita. Entretanto, é necessário considerar que também existem os espaços de felicidade, os tofílicos.

De acordo com esses conceitos de topoanálise desenvolvidos por Osiris Borges Filho, utilizamos, para caracterizar os espaços de habitar de cada período analisado, as imagens oníricas que o fenomenólogo Bachelard encontra nos devaneios, as imagens da casa-concha e da casa-ninho, imagens que repercutem como dois espaços de habitar distintos, imagens construídas pelo

morador e que adquirem o formato do seu corpo, de acordo com a maneira como se relaciona com o seu mundo e o mundo exterior.

Em sua obra *A poética do espaço* (1978), Bachelard aborda, através da poesia de vários autores, as formas como são representados os espaços de habitar que os indivíduos constroem em seu entorno e a relação desses com suas formas de viver. Para iniciar sua teoria a respeito do espaço de habitar, o autor refere-se ao homem “sem-abrigo”, “sem lar”, ao homem desnaturalizado “sem meta nem repouso”, os “sem-abrigo” que vagueiam pelas nossas cidades que foram destituídos do estatuto de humanidade e, por isso já não são “homens”, os quais, na linguagem capitalista, significam “contribuintes” nomeados nas suas “inúmeras estatísticas metabolicamente gordas e inumanas, completamente reificadas”. A “alma apátrida” dispersa-se e perde-se no anonimato, na desordem, nos vícios e nas compulsões da grande cidade, e ela precisa de um enraizamento mais profundo na vida que constitui um elemento de estabilidade, a casa.

A casa é capaz de recolher o disperso e conduzir o homem ao recolhimento. Bachelard (1978) considera-a uma das maiores forças de integração na vida do homem. Desse modo, a casa garante um apoio para resistir aos ataques do mundo exterior, mantendo o homem erguido através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Bachelard conceitua o espaço de habitar como abrigo da intimidade. O autor constrói a filosofia do habitar na qual a casa é o lugar onde o indivíduo passa a existir, onde pode abrigar-se e realizar diferentes ações: “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”. (BACHELARD, 1978, p. 201).

E é nesse contexto de devaneios de imagens que surge, então, a seguinte questão: e quanto às mulheres, quais sonhos são permitidos a elas?

3.1 SÉCULO XIX: A CONCHA

No Brasil, a moça bem educada, de boa formação (uma moça muito prendada) é aquela que com um pouco de música e de francês, sabe dançar um solo inglês, sabe bordar, fazer crochê e conhece a difícil arte de descascar, com gosto, uma laranja.

E. Belman

O século XIX é marcado por uma lenta e gradual evolução da tecnologia. A Revolução Industrial ocorrida no final do século XVIII, na Inglaterra, deu início ao movimento expansionista que transformou a economia capitalista em economia global, estendendo suas operações ao mundo todo, não reconhecendo fronteiras. Mas é no momento seguinte, a chamada Segunda Revolução Industrial, mais complexa, também intitulada Revolução Científico-Tecnológica, no século XIX, que irá

[...] afetar as hierarquias sociais e as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos. De fato, nunca, em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos. (SEVCENKO, 1998, p. 7-8).

Referimo-nos ao mundo ocidental, especificamente à Europa enquanto precursora de tecnologias e da influência exercida nos países dependentes de suas ideias.

Relatos de artigos em *História da vida privada no Brasil* (1998) mostram que o país é o retrato dessa influência, desde seu descobrimento e, no século XIX, se encontra plenamente à *mercê* do pensamento Europeu. O Rio de Janeiro é, nesse período, assim como nos próximos, o primeiro local a absorver “as novidades” vindas da Europa, a partir do qual passa a influenciar o restante do país. Com a morada da corte portuguesa, a beleza da paisagem natural e o porto internacional, entre outras características, o Rio de Janeiro transforma-se em um dos principais centros políticos, econômicos, sociais e turísticos brasileiros, cuja constante modernização caracteriza uma regionalidade singular até os dias atuais.

Apesar das inovações tecnológicas, no Brasil, os costumes, tanto sociais quanto familiares, não evoluíram na mesma velocidade. Sob o domínio da sociedade patriarcalista, a condição feminina se submetia às regras canônicas praticamente da mesma forma que os períodos anteriores, pouco se movimentando para mudar: “A sociedade no início da modernidade, vivia sob as premissas de controle social e da delimitação dos espaços no núcleo doméstico.” (TEDESCHI, 2008, p. 109).

Losandro Antonio Tedeschi, em *História das mulheres e a representação do feminino* (2008), comenta:

O afastamento das mulheres da vida pública livra o homem de possíveis concorrentes. O seu confinamento no lar soluciona o cumprimento de tarefas domésticas. A casa passa a ser o espaço de fato da mulher. Em cada momento da história, construídos em tempos e lugares diferentes, por homens diversos, é possível identificarmos essa lógica comum. A cada discurso destinado às mulheres o elemento comum que se aponta e passa a se tornar um imperativo categórico é a sedução do espaço externo e a valorização do interno. Desta forma, a mulher é afastada da vida pública e externa da comunidade e recolocada no espaço privado e interno das casas. Para a mulher que se mantém no espaço da casa, sua vida passa a ser o cumprimento de tarefas e compromissos que possam conciliar a vida privada com as exigências externas e exteriores da sociedade e da casa, com as idéias de reclusão doméstica e de hegemonia do espírito sobre o corpo. (TEDESCHI, 2008, p. 106 e 107).

Do substantivo às representações físicas internas, a casa faz parte de certo discurso que remete à inferioridade das mulheres, excluídas da esfera pública, desde a antiguidade, cabendo-lhe, única e exclusivamente, a responsabilidade do lar, sob o domínio masculino, que ditava as regras e esperava, em contrapartida, o reconhecimento por sua “bondade”:

O espaço altamente simbólico, [...] estar em casa para a mulher casada como para a mulher virgem, quer dizer estar ao abrigo dos perigos, mas também manifestar aquelas virtudes mais aptas para tranquilizar o marido: fidelidade, continência, vergonha. Ao mesmo tempo para a mulher casada a casa é também um espaço a custodiar; a esposa incapaz de gerir e necessitada de custódia e de orientação moral do marido torna-se quase contraditoriamente, a responsável pelo comportamento de toda família. (TEDESCHI, 2008, p.108).

O espaço simbólico de dominação masculina é tão marcante no interior da casa, que, durante décadas, sua presença figurativa impunha, sem pudor, o seu poder. Elódia Xavier (2012) atenta para o significado da casa burguesa no contexto do final do século XIX: “a casa era a extensão da família, o famoso lar. Nela residiam marido, mulher e filhos, sempre chefiados pela

figura paterna, que, quando ausente, se fazia representar pelo tradicional retrato em cima do sofá da sala.” (XAVIER, 2012, p. 24)

O poder simbólico masculino, representado pela observação de Xavier, reservado ao espaço de habitar, é observado pelo olhar antropológico de Bourdieu, na obra *A dominação masculina* (2002), quanto ao processo de naturalização desse espaço: “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la.” (BOURDIEU, 2002, p. 17). O autor comenta que “esses esquemas de pensamento” são “naturalizados” e incessantemente confirmados “pelo curso do mundo”, “por todos os ciclos biológicos e cósmicos, consagrando a ordem estabelecida”. (BOURDIEU, 2002, p. 16). O autor observa que:

A ordem social ratifica a dominação masculina sobre a qual se alicerça: a divisão social do trabalho. Na estrutura do espaço, o público (mercado, assembleia), reservado aos homens, e a casa, o privado, reservada às mulheres, ainda que na casa o salão seja reservado aos homens e o estábulo, a água e os vegetais, reservado às mulheres. Na estrutura do tempo, “a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação femininos.” (BOURDIEU, 2002, p. 17).

Segundo as bases em que foram configuradas as relações de poder, Bourdieu deixa clara a força adquirida pela naturalização da diferença entre a quem pertenceria o espaço público e quem ficaria à margem, relegando as mulheres ao espaço privado, o qual, sutilmente, também não lhes pertencia:

Esse espaço de naturalização do privado, do doméstico, confinou a mulher no lar, outorgou a ela uma nova forma de poder, não sobre o público, o econômico, mas sobre o simbólico do reprodutivo, dos filhos. Tornou-se, através do espaço da maternidade, conferido pelo discurso moral católico, alheia à criação de seus próprios atos e sentimentos. Esse poder, apesar de ser simbólico, não foi menos opressivo. (BOURDIEU, 2002, p. 78).

Para Bourdieu (2002, p. 20), a dominação masculina auferiu às mulheres um poder simbólico “cujo ser é um ser-percebido”, que tem como efeito colocá-las em permanente estado de insegurança, dispondo-as, para o olhar dos outros, primeiro enquanto objetos receptivos, atraentes e disponíveis, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas ou até apagadas. (BOURDIEU, 2002, p. 20). Em segundo momento, alimentando o ego masculino, a mulher passa

a ser um valor, quando ter uma mulher submissa significa manter a virilidade, o capital simbólico e o capital social, percebidos como dominantes, com as mulheres na posição de dominadas.

Na literatura, assim como nas demais esferas artísticas e sociais, a mulher não obtém reconhecimento:

Afastadas do universo simbólico de representação, o masculino é considerado o paradigma da universalidade, e a experiência feminina, excluída dessa órbita, torna-se irrelevante, por não estar adequada aos padrões androcêntricos. Numa sociedade patriarcal, tanto as práticas discursivas quanto as sociais confluem no sentido de tornar a posição da mulher naturalizada, de modo que ela conheça o seu lugar e restrinja-se a ele, facilitando o domínio e o controle. (ZINANI, 2014, p. 188-189).

Essa vigilância extrema e velada a que eram submetidas as mulheres, pode ser observada nos registros de relatos dos viajantes que permaneceram por algum tempo na cidade do Rio de Janeiro. É o caso, por exemplo, da coletânea de relatos de viagem *A condição feminina no Rio de Janeiro século XIX* (1984), na qual encontramos descrita a condição feminina desde a mulher branca e burguesa, a mulher branca de classe média e baixa, até as mulheres negras, escravas ou já abolidas. Não há dúvida de que não podemos compará-las em sua condição social, mas algumas características são comuns a todas, como a submissão ao sujeito masculino, exclusividade na lida doméstica e criação dos filhos, a ignorância como condição para o acolhimento, e extrema reserva quanto ao uso do espaço público e social:

O lar e a família passam a ser o *império* da mulher e ela *reina* ao se *deixar comandar no que ela quer fazer*. Mas, se a mulher não quer fazer o que é necessário para manter a autoridade conjugal de seu marido, então a sociedade civil está em perigo. O *reinado* dela consiste em sua capacidade de *reconhecer a voz do chefe da casa*; se houver falha, a desordem levará ao *infortúnio*, ao escândalo e à desonra. (TEDESCHI, 2008, p. 114, grifos do autor).

Os costumes, incorporados pelas mulheres, acabam por absorver as normas culturais do masculino machista e patriarcal, compondo os espaços do cotidiano feminino marcados pela ausência da cidadania, da intelectualidade, do racional, do político e do público. A redução da mulher à função de mãe é ainda mais enfatizada pela igreja católica, que entende que “não há maior importância que a de cuidar dos filhos”, [...] “de acordo com sua natureza física e psicológica.” (TEDESCHI, 2008, p. 91). De geração a geração, o comportamento feminino é conduzido pelos mesmos princípios:

A mulher ensina às suas filhas as premissas básicas e os dogmas da fé cristã. Com igual complacência as mulheres aceitavam as crenças e os ritos que conferiam certos vigos à vida e proporcionavam consolo e esperança. Desde os primeiros livros de penitência, as mulheres cristãs aceitavam a idéia do pecado, da transgressão humana e dos meios que a igreja oferecia para restaurar a graça e bênção divinas. (TEDESCHI, 2008, p. 109).

É nesse contexto histórico, social e cultural, que Machado de Assis, em *Dom Casmurro* (1899), constrói a personagem Capitu, deixando transparecer a desconfiança de Bentinho quanto à fidelidade da esposa, levando-os à separação. Todo o romance é narrado com base no ponto de vista de Bentinho, sob a moral e os valores da época.

Na obra *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, a narradora dá voz à personagem Capitu. Para tal, a voz narrativa constrói uma situação narrativa feminista, a qual fornece subsídios para “virar o jogo”. Segundo Lúcia Osana Zolin (2011), é uma estratégia que,

[...] permite à escritora, no limiar do século XXI, de posse de todas as conquistas viabilizadas pelo feminismo em relação ao modo de estar da mulher na sociedade, engendrar uma narrativa que funciona como resposta feminista à ideologia patriarcal que subjaz à construção de *Dom Casmurro*. É dentro desse espírito e/ou desejo 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.

A obra inicia a partir da produção de uma novela, cujo nome é *Ousadia*, que deverá ser ambientada no Rio de Janeiro do século XIX, e que pretende discutir os temas sobre o amor, o ciúme e a traição, e, para tal, deverá obedecer às caracterizações da época, quais sejam, os aspectos sociais e culturais, os costumes. A descrição desses costumes coincide propositalmente com a época em que foi escrito o romance que deu origem à personagem Capitu, que sofre na trama com os mesmos sentimentos descritos em seu caderno, entre receitas de pratos especiais, pontos de bordado e de crochê. A voz narrativa inverte sua situação de suspeita de adultério para vítima de traição, a partir de seus comentários, “como resposta às lacunas deixadas no texto original em relação ao comportamento da protagonista”. (ZOLIN, 2011).

De acordo com a estratégia da reescrita, a trama faz coincidir formas de agir e pensar, tanto na criação da novela, que ambienta e dá suporte ao suspense, quanto à sequência dos fatos narrados em *Dom Casmurro*. O caderno de receitas/diário provoca o leitor, através da personagem Bia, que cria uma intimidade com “a menina”, como a denominou, que amou e

sofreu as amarguras de um marido machista e ciumento. O caderno de receitas/diário chega às mãos de Bia durante a pesquisa dos elementos da época, através de Virgílio, filho de Dona Lurdes, dona do caderno, que dizia ser de uma parenta distante.

Lina, novo apelido de Capitu, descreve, desde o início dos registros, o ciúme que Bentinho já vinha alimentando, ainda quando jovens:

Infelizmente, veio ele com umas ideias estranhas sobre o que tenho feito enquanto está distante. Queixa-se por ter sabido que estou sempre alegriinha, insinua aleivosias a respeito de algum peralta da vizinhança, e, num verdadeiro turbilhão que o cega e ensurdece, intima-me que lhe confesse quantos outros já beijei. (MACHADO, 1999, p. 119).

Passados alguns dias, e algumas receitas, ela novamente registra:

Só hoje contou-me a causa da reclusão. Começou por me dizer cousas assustadoras. Que agora eu só teria seu desprezo, muito desprezo. E que tinha vontade de cravar-me as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-me sair a vida com o 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. [...] 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, 1999, p. 120).

Foram diversos relatos a respeito do ciúme doentio de Bentinho e, com o passar do tempo, mesmo depois de casados, ela relata:

Apraz-me enfeitar-me para ir a um baile com Santiago, girar ao som de uma valsa, entre todas aquelas luzes, vestidos bonitos, casacas elegantes. Mas ultimamente ele não tem mais querido que eu leve braços nus aos bailes, fica vexado e aborrecido. Disse que os homens não se fartam de olhar para eles, que os buscam quase a pedir, e que roçam por eles propositadamente suas mangas pretas. Como Santiago não aprova, agora só os levo cobertos, ou meio vestidos de escumilha. Não me apraz provocar-lhe críticas. Já basta as que faz constantemente ao que chama de minhas afoutezas e nada mais são que minha própria maneira de ser. (MACHADO, 1999, p. 128).

Então, observa-se que cada vez mais ela procura ficar em casa, a fim de ter e dar sossego ao marido:

Mas nem por isso deixa de demonstrar seus zelos, por qualquer ninharia, ou de se afligir com o menor gesto que eu faça, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer. Às vezes, basta-lhe que eu pareça indiferente e seus ciúmes se manifestam. Chega a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, o enche de terror e desconfiança. Só saio em sua companhia, mas mesmo assim se enche de preocupações. Perco até a alegria em ir a um teatro ou um sarau. A tal ponto que ontem eu nem quis acompanhá-lo a uma estreia de ópera. Prefери dizer que tinha adoecido, queixei-me da cabeça e do estômago mas insisti para que ele fosse sozinho. (MACHADO, 1999, p. 151-152).

Depreende-se da atitude descrita, quanto à sexualidade feminina, tão cercada de malícia, cuja manipulação masculina, através do ciúme, buscava fazer com que a mulher se sentisse culpada de provocar “propositalmente” situações constrangedoras. Junte-se à culpa o medo de ser julgada de acordo com as leis canônicas, e, então, ser motivo de vergonha para a família e cônjuge. Essa conduta resultaria em transformá-la em uma esposa adúltera, uma *persona non grata*, que não honra sua família e marido. Essa postura identificada com as representações radicais femininas adotadas desde a antiguidade, como a ideologia da Igreja Católica, que, desde a Idade Média, condenara a mulher como responsável pela queda da humanidade e, a partir de então, ela se classificaria como santa, ou pagã, sem meio termo, sendo predestinada, ao nascer, ao jugo da sociedade patriarcalista, e, conseqüentemente, condenada ao confinamento do espaço doméstico. Na analogia da imagem da concha, identificamos esse ser, o ser feminino e o espaço restrito em que a mulher se obriga a viver.

Na fenomenologia do espaço de habitar, Bachelard (1978) encontra, no devaneio da casa, a imagem da concha. A concha, enquanto pedra, seria uma fortaleza que protege o ser que vive nela, afastando-a dos perigos do universo: "Os caracóis constroem uma pequena casa que carregam consigo". Assim, "o caracol está sempre em casa seja qual for a terra para onde viaje". (BACHELARD, 1978, p. 276). O espaço da casa é o espaço da segurança, o espaço de refúgio do mundo exterior, mas, questiona Bachelard, “Será possível que um ser exista vivendo na pedra, vivendo num pedaço de pedra?” (BACHELARD, 1978, p. 267).

A simplicidade da imagem da casa concha traduz “uma imagem de vida que não se lança para frente, e sim gira sobre si mesma” (BACHELARD, 1978, p. 266), como na história das mulheres que, relegadas ao espaço doméstico, pouco ou nada tinham a fazer, senão aceitarem sua condição, em que casamento e vida doméstica se tornam um fardo a ser carregado pela vida afora. Esta condição impõe à mulher a disponibilidade de girar em torno das mesmas tarefas durante sua vida inteira, para as quais ela foi destinada e, pacientemente, cumprir o seu legado,

uma rotina de “mesmos afazeres”, dia após dia, não ousando, com raras exceções, imaginar como seriam suas vidas fora deste espaço, o eterno espaço da casa: “A imagem dessa casa é a imagem das paredes, é o limite da imaginação”. (BACHELARD, 1978, p. 235).

Na poética do espaço, da casa-concha, enquanto imagem de um ser que vive em uma pedra, o autor faz uma provocação: “Como o pequeno caracol poderá crescer em sua prisão de pedra?” (BACHELARD, 1978, p. 274) Essa questão faz analogia com a condição feminina, com a ausência de condições favoráveis à sua evolução, jamais estando apta a compartilhar, mesmo que de forma singela, quanto menos de forma equivalente, do universo masculino e seu espaço, o espaço público.

O espaço de habitar é o eterno cenário, de forma que é atribuído, na topoanálise de Osiris Borges Filho (2007), à função desse espaço, “um microespaço caracterizador das personagens em seu contexto sócio/histórico e psicológico em que vivem” (BORGES FILHO, 2007, p. 34), que passam a “influenciar as personagens e também sofrer suas ações, [...] e, por muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira” (BORGES FILHO, 2007, p. 36). De acordo com esse conceito, encontramos, no caderno de receitas/diário de Lina, um modesto registro dessa influência, um refúgio, “um lugar”, para confidenciar suas angústias. Capitu descreve esse hábito contando a Sancha, através de uma carta que acompanha o caderno de receitas/diário, escrita 40 anos depois de sua partida, que enviou aos cuidados da amiga:

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 tricot e crochet, de quando em quando depusitei 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 até com dissimulação. (MACHADO, 1999, p. 189).

Nessa carta, Capitu comenta que percebera a realidade quando “o rapaz que por tantos anos eu esperara, o homem dos primeiros tempos do casamento, que me deu tanta felicidade: Feliz como um passarinho que saiu da gaiola, dizia ele” (MACHADO, 1999, p. 192), armara, sem que se desse conta, a “cilada da casa-concha” (BACHELARD, 1978, p. 278): “*Mal suspeitava eu que saíra apenas para dentro de um quarto cheio de espelhos, que me fazia supor estar entre as árvores e o céu aberto mas se limitava a me prender, num vertiginoso jogo de*

ilusões que se repetiam ao infinito.” (MACHADO, 1999, p. 192). No devaneio de Capitu, emerge a imagem do ser que vive em uma pedra, e no que ele se tornaria:

Que espaço de sofrimento para viver e que esforço empregado para sair, mas, no domínio das imagens, encontra uma contradição: Seria preciso resolver as contradições da concha, às vezes tão rude em seu exterior e tão suave, tão recoberta de madrepérola, em sua intimidade. [...] Como é possível obter esse polimento pelo atrito de um ser mole? O dedo que sonha roçando a madrepérola íntima não ultrapassa os sonhos humanos, muito humanos. (BACHELARD, 1978, p. 272).

Ao considerarmos a dialética da casa concha como a forma de habitar a que as mulheres foram relegadas, por séculos, propomo-nos analisar de que forma elas poderiam se libertar. No caso da reescrita de Capitu, esta encontra forças na sua decisão de não viver mais sob o mesmo teto do marido, momento em que ambos tomam a decisão de viajar e encontrar um lugar para seguir com sua vida a seu modo, e criar seu filho: *“Embarcamos num pacote como se fôramos de passeio para a Europa, numa viagem em que meus tormentos só não acabaram comigo de uma vez porque eu sabia que tinha que me fazer forte, pelo meu filho. Era meu único consolo.”* (MACHADO, 1999, p. 193).

A rara oportunidade de a mulher poder colocar em prática a capacidade de abandonar o espaço compartilhado com o ser que a domina, construindo seu próprio espaço, é observado por Bachelard com relação ao molusco que habita a concha, “que é preciso viver para construir sua casa e não construir sua casa para viver nela” (BACHELARD, 1978, p. 267), um espaço de habitar todo seu, em que “o molusco emana sua própria concha, ‘deixa ressar’ a matéria a construir, ‘destila sua cobertura maravilhosa na medida certa’. E desde o primeiro líquido a casa já fica inteira”. (BACHELARD, 1978, p. 267).

O autor alerta para esta casa, “que se revela tão bela, tão intensamente bela que haveria sacrilégio em sonhar habitá-la” (BACHELARD, 1978, p. 267), e que “há perigo em deixar-se seduzir por formas externas tão belas”, e propõe uma fenomenologia da concha habitada:

[...] Já que o habitante da concha espanta, a imaginação não vai demorar a fazer sair da concha seres espantosos, seres mais espantosos que a realidade. [...] os animais mais inesperados: uma lebre, um pássaro, um cervo, um cão, saem de uma concha como de uma caixa de prestidigitador. [...] O interior do ser fica aprisionado a formas geométricas sólidas. Mas, na saída, a vida é tão apressada que nem sempre toma uma forma definida como a de uma pequena lebre e de um camelo. [...] (BACHELARD, 1978, p. 268-269).

Sobre a imagem da concha, segura e protegida, o devaneio busca, na imaginação, “a dialética do ser livre e do ser acorrentado: e o que não se pode esperar de um ser libertado!” (BACHELARD, 1978, p. 268-269).

Por meio da analogia do espaço de habitar com a imagem da casa-concha, observamos que o sujeito feminino que vive nesse espaço é um sujeito que se obriga a permanecer ali, condição não considerada como opção, mas sim uma ordem social e simbólica, interiorizada no inconsciente coletivo, a partir dos pressupostos da hegemonia masculina.

3.2 SÉCULO XX: DA CONCHA AO NINHO

*Escrever a história das mulheres?
Durante muito tempo foi uma questão
incongruente ou ausente. Voltadas ao
silêncio da reprodução materna e
doméstica, na sombra da
domesticidade que não merece ser
quantificada nem narrada, terão
mesmo as mulheres uma história?*

George Duby e Michelle Perrot

O Rio de Janeiro do início do século XX, por volta de 1920, assume o papel de metrópole modelo, contendo a sede do governo, como centro cultural, a abertura dos portos, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto turistas estrangeiros quanto nacionais, conforme afirma Nicolau Sevcenko:

O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a, no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações, em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio de Janeiro passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima. (SEVCENKO, 1998, p. 522).

O arranjo familiar, o núcleo da sociedade, ocorre de forma similar ao período anterior, com a dominação masculina em sua forma plena. Após a Segunda Guerra Mundial, passou-se a

reforçar o modelo feminino ideal como o de esposa e mãe educadora. O discurso social, “longe de ser natural, constrói a imagem da mulher completamente realizada em seu papel de esposa e mãe, servindo às necessidades físicas e emocionais do marido”. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 44). Conforme Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994), esse discurso, construído por homens, possui o aval de muitas mulheres, “contrastando com a outra possibilidade aberta à mulher: a de *vamp* ou prostituta”. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 44). A identidade feminina é definida pelo interesse da sociedade masculina, segundo um discurso ideológico, “com a subordinação cultural da mulher” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 50), consolidando, assim, as práticas sociais, impedindo-as de realizar “uma imagem mais autêntica de si e de sua realidade”. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 55).

Rocha-Coutinho também ressalta que, durante séculos, religiosos, cientistas e profissionais “disseram como eram as mulheres, como se sentiam, como é seu erotismo, o que desejam, quais são suas alegrias e formas de realização pessoal”. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 60).

Os anos 30 do século XX darão início a um redimensionamento do papel feminino na sociedade, pois houve avanços na conquista do espaço social. A partir da preocupação dos governantes masculinos de que a mulher seria a responsável pela educação e formação dos jovens brasileiros, ela teria que possuir educação e cultura para repassar a eles. Até então, salvo exceções, as mulheres brasileiras não tinham acesso à educação.

A partir do pressuposto de que a mulher deveria adquirir “alguma cultura”, ao invés de ficar restritamente em casa, a mulher se adapta a uma nova vida, modificando inclusive seu modo de vestir e de ir à ópera e ao teatro, por exemplo. Isabel Lustosa aponta que:

Entre os costumes gradativamente modificados esteve a adoção de uma atitude mais moderna com relação ao lugar da mulher na sociedade. Essa mudança implicaria a necessidade de um certo nível de ilustração que possibilitasse à mulher fazer boa figura nos salões, teatros e reuniões que então passaram a ser parte da vida social do Rio de Janeiro. Mas essa mudança no plano da sociabilidade [...] teve suas raízes mais profundas na tendência de separação entre os espaços público e privado que vinha do século XVIII. Separação da qual resultara uma releitura da vida familiar e do papel da mulher naquele contexto. Com a independência e a emergência de um espírito constitucionalista nas maiores cidades brasileiras, a mulher passa a ser também um sujeito político importante, pois, como mãe, é a primeira instância de formação dos futuros brasileiros. (LUSTOSA, 2010, p. 3).

Finalmente a mulher dá início à tomada de consciência da sua importância enquanto sujeito capaz de fazer diferença na sociedade. E caberia a ela, então, aos poucos, assumir este papel de sujeito, um ser capaz de pensar e elaborar suas próprias opiniões, tomando suas próprias decisões.

Em *A História da vida privada no Brasil* (1998), Marina Maluf e Maria Lúcia Mott contam um pouco da repercussão dessa leitura do comportamento feminino diante da abertura do espaço social:

As mudanças no comportamento feminino ocorridas ao longo das três primeiras décadas deste século incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os mais progressistas. Afinal, era muito recente a presença das moças das camadas médias e altas, as chamadas de “boa família”, que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa ou para tudo que se fizesse necessário. Dada a ênfase com que os contemporâneos interpretaram tais mudanças, parecia ter soado um alarme. (MALUF; MOTT, 1998, p. 382).

Muito contribuiu para que esse período sofresse alterações a literatura de escrita feminina que, aos poucos, vinha à tona, facultando o questionamento e a reflexão acerca dos seus desejos femininos, angústias, medos e sonhos:

E quais seriam nesses tempos os sinceros desejos da mulher?, indagava a escritora Chrysanthème (pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos) à sua personagem, que lhe respondia, aborrecida com o tom protetor e disfarçado desdém dos homens superiores: “Nós queremos a liberdade[...] ou pelo menos a sua igualdade com o homem, o nosso déspota, o nosso tirano”. “Sejamos mulheres”, proclamava de Minas Gerais uma colaboradora da *Revista Feminina*, em 1920. Reivindicando igualdade de formação para ambos os sexos, chamava a atenção das leitoras para as mulheres “vítimas do preconceito”, que viviam fechadas no lar, arrastando “uma existência monótona, insípida, despida de ideais”, monetariamente algemadas aos maridos. (MALUF; MOTT, 1998, p. 384-385).

Durante os anos de 1960, as influências americana e europeia dão mostras da resistência das mulheres ao patriarcalismo, que se corporifica contra a subjetividade feminina, na forma do “acatar” e “obedecer”, na desvalorização do trabalho inferiorizado de um cotidiano repetitivo e sem criatividade, atendendo sempre às necessidades dos outros, a seguir insinuações verbais e não verbais, atendendo às expectativas de mãe e esposa, da desigualdade na distribuição do dinheiro e do poder, na discriminação das práticas da vida pública mas, principalmente, nas opções de realização pessoal. Era o início do movimento feminista, dando voz ao que havia sido calado durante tanto tempo:

Não faltaram vozes nesse começo de século para entoar publicamente um brado feminino de inconformismo, tocado pela imagem depreciativa com que as mulheres eram vistas e se viam e, sobretudo, angustiado com a representação social que lhes restringia tanto as atividades econômicas quanto políticas. “Entre nós”, escreveu em 1921 a articulista Iracema, “a mulher só exerce sobre o homem o prestígio do seu sexo. Quando o homem não está mais sob o sortilégio exercido pelos encantos da mulher, esta deixa de ocupar-lhe o espírito, de interessá-lo”. (MALUF; MOTT, 1998, p. 383-384) .

A tomada de consciência da nova identidade feminina reflete-se na literatura. Maria do Rosário Alves Pereira, doutora em Literatura Brasileira, fornece um panorama do cenário literário do início do século XX:

Foi um tempo em que surgiram pioneiras em várias áreas do conhecimento. No que diz respeito às escritoras não foi diferente. Constância Lima Duarte esclarece que a literatura de autoria feminina, a consciência feminista e a imprensa de mulheres surgiram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, pois assim que as primeiras mulheres tiveram acesso ao letramento, logo em seguida se apoderaram da leitura que, por sua vez, as conduziu à escrita e à crítica. E os jornais foram o espaço privilegiado para que essa produção letrada feminina viesse à tona, num trabalho de certa forma pedagógico que visava à conscientização da sociedade sobre o papel da mulher e a necessidade de transformação de sua condição, para que ela ocupasse os espaços públicos, participando ativamente. (PEREIRA, 2010, p. 3).

Entre pequenas e sofridas histórias, as dificuldades que as escritoras enfrentaram durante os séculos passados vão desde os pseudônimos que tiveram que adotar para poderem publicar sem censura e sem preconceito, até suas obras serem apropriadas, adotadas pelos maridos, que se adonaram da autoria, sem ao menos citarem sua colaboração.

É um período em que as mulheres, gradualmente, começam a trabalhar fora de casa, primeiramente na indústria e logo depois no comércio, como vendedoras, e, nos escritórios, como secretárias, além de darem continuidade à função de educadoras. Rocha-Coutinho chama a atenção para essa participação da mulher no mercado de trabalho, que,

no entanto, não diminuiu a importância da mulher na manutenção do lar, educação dos filhos e cuidados com os velhos e doentes da família. Tampouco ele passou a ser visto como fonte de realização pessoal ou autonomia econômica da mulher. Ao contrário, o trabalho feminino era aceito pela sociedade apenas na medida em que complementava a renda familiar. [...] Assim, a mão de obra feminina se colocava como um exército industrial de reserva, acionado sempre que necessário aos interesses do Estado. O Estado buscou sempre controlar a atuação da mulher, limitando-a a tipos especiais de ocupações, [...] supervisionadas e/ou controlados por homens. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 61).

Caminhando nessa direção, nos anos 70 do século XX, as mulheres passam a sofrer os dilemas da conquista do espaço público, com a entrada no mundo da produção e na busca de satisfação pessoal, os quais as levaram a desempenhar múltiplos papéis, conflitando a vida pessoal com a vida profissional. O questionamento dos valores tradicionais leva a mulher a dividir-se entre dois interesses, sobrecarregando-a física e psicologicamente:

Na prática, o que se vem observando, no entanto, é que o discurso social, apesar de ter incorporado estes novos papéis à identidade feminina e de ter, até certo ponto, questionado a doutrina da maternidade como essência, mudou muito pouco a sua definição de mulher. Isto é, ele continua a atribuir a ela todos os encargos com a casa e a família, tributário ainda a características que, no fundo, a sociedade considera até agora como essencialmente femininas. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 61).

Com o discurso tradicional de a casa pertencer ao jugo feminino, os problemas de gênero tendem a se intensificar, já que à mulher foi delegado esse poder, e ela encontra dificuldades, referindo-se ao controle da casa e dos filhos, de abrir mão desse poder, passando a usá-lo, segundo Rocha-Coutinho, “como a versão feminina do machismo, ou seja, o seu equivalente da força e do poder masculinos que a mulher sempre usou para contrabalançar ou mascarar sua vulnerabilidade, sua dependência econômica, sua subestimação pela sociedade e por si mesma”. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 60). Em suma, “ela se encontra em um lugar de mediação entre a família e as outras instituições sociais, entre o mundo público e o privado”. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 63).

As exceções ficavam por conta das viúvas que podiam buscar sustento para si e seus filhos, sem preconceito da sociedade e familiares, diferentemente das solteiras, às quais não seria permitida tal atitude, restando-lhes sobreviver às custas dos parentes.

Na obra *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, a narradora constrói a personagem Dona Lurdes, como a exceção à regra canônica. Anteriormente citada como sendo a dona do diário de Lina/Capitu, mãe de Vicente, “ficara viúva aos quarenta anos, de repente, quando uma embolia lhe levou o marido de uma hora para outra. Os filhos eram adolescentes, e ela se descobriu inteiramente despreparada para a vida” (MACHADO, 1999, p. 102), aspecto comum para a mulher, já que o patriarcalismo anulava qualquer iniciativa que fizesse alusão a negócios, na vida pública, fosse ele de qualquer natureza. E Dona Lurdes representa a mulher capaz de se reinventar, em função de não ter mais o marido dominando e anulando sua capacidade de pensar e empreender:

Nunca trabalhara, não tinha diploma nem profissão. Jamais tivera uma conta em banco. Não tinha pensão. Nem ao menos sabia com que bancos o marido trabalhava. Era apenas uma dona de casa exemplar. Em absoluta dependência em relação ao companheiro que desaparecera. Além da dor da perda, da saudade, da solidão, tinha que se ocupar de coisas bem concretas para garantir a educação dos filhos e a sobrevivência da família. Saiu procurando emprego, batalhou por bolsas de estudos para os meninos. Botou os filhos para ajudarem no que podiam — inclusive nas tarefas domésticas, todos viraram excelentes cozinheiros. Foi aprender datilografia, trabalhou em alguns escritórios de amigos do marido, mas chegou à conclusão de que, como assalariada, não ia longe. Os filhos se dispunham a ajudá-la assim que crescessem mais e pudessem, mas ela percebeu que não queria passar de uma dependência para outra. A vida estava lhe dando uma chance. Tinha que aproveitar. — Eu queria ter algum negócio próprio e não sabia o quê. Mas sabia que tinha que ser alguma coisa de que eu gostasse e que eu soubesse fazer bem. E só sabia cozinhar. Eu lá podia virar cozinheira? [...] Cozinheira, banqueteira, organizadora de festas: eu tinha a maior prática de administrar uma casa. [...] Aí apareceram os freezers e eu vi que era a minha chance. [...] Contratei uma ajudante. Fui das primeiras pessoas nesta cidade a criar um serviço eficiente de comida congelada caseira, da maior qualidade. (MACHADO, 1999, p. 181-182).

Diante da premente necessidade, Dona Lurdes coloca os filhos para ajudá-la e subverte o pensamento tradicional mais uma vez, ensinando-os a fazer comida, tanto que se tornam exímios cozinheiros e prósperos proprietários de restaurantes, exceção admitida pela sociedade, já que a figura patriarcal inexistia. A personagem representa uma exceção à regra canônica, e dá mostras do potencial feminino de sobreviver por si só.

Também nos anos setenta, ocorre a explosão da literatura feminina no Brasil. Apesar dos sofridos anos de ditadura militar, o principal tema tratado são os excessos cometidos pelo patriarcado. A sujeição das mulheres ao poder androcêntrico, analisa Helena Parente Cunha, em seu artigo “A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos” (1997), “expressa com vigor o conflito da mulher que se conscientiza da escravidão mascarada de realeza nos domínios do lar e das barreiras encontradas no sentido de entrar a fuga da alienação”. (CUNHA, 1997, p.112). A autora ressalta que “a busca da identidade das personagens femininas, ansiedade que até os anos 60 não costumava perturbar a cabeça das mulheres brasileiras”, é o tema que passa a ser descoberto “[...] em virtude da multiplicidade de influências externas e estrangeiras recebidas, incrementam o empenho nacionalista e sentem a permanência de definir seu traço identitário” (CUNHA, 1997, p. 108-109), e ainda comenta: “muito se discute no Brasil a existência de uma literatura feminina, [...] que seria escrita do ponto de vista da mulher, especificada no eixo da diferença”. (CUNHA, 1977, p. 107-108). A escritora reitera:

No Brasil, nunca se falou tanto de mulher e literatura como nestes últimos anos, em flagrante desvio da tradição crítica, que só tinha olhos para textos fiéis ao cânone e

compostos no registro do masculino. Se por um lado, até os anos 70, pouquíssimas vozes femininas haviam alcançado o reconhecimento literário, por outro lado, escasseavam os estudos relativos à mulher e à literatura, até a explosão dos meados dos anos 70 aos 80. (CUNHA, 1977, p. 107-108).

A literatura de escrita feminina toma seu rumo. Na busca da identidade das suas personagens, há um elemento temático “oscilante entre seu ‘destino de mulher’ e o nascente desejo de se aliviarem do peso das máscaras, que as forçam a um jogo mentiroso de ocultamento e silêncio, a ponto de bloquear a expansão de sujeito pensante”. (CUNHA, 1977, p. 109). Obras analisadas por pesquisadoras revelam o mesmo perfil de mulheres, que “tomam consciência do abuso do poder e questionam a condição de desigualdade a que estavam submetidas, [...] divididas entre padrões vigentes e a urgência de liberdade”. (CUNHA, 1977, p. 109).

Temas como a descoberta do corpo e a sexualidade reprimida, a violência das relações de poder entre os sexos, que o binarismo tratou de separar em dois planos distintos, as representações da mulher, enquanto conservadoras ou liberadas, e o legado da culpa, estão entre os seus principais traços, demonstrando a capacidade feminina de enxergar, pelo seu próprio olhar, sua identidade, consciente, e não mais alienada.

Com relação ao legado da culpa, herança da Igreja Católica, Helena Parente Cunha ressalta:

A mulher moldada ideologicamente pelo paradigma, não poderia ter chance de fugir das balizas falocêntricas, sem arcar com o peso da censura ou superego. [...] mas é claro que a desobediência aos padrões não poderia passar em brancas nuvens. Todos nós temos, homens e mulheres, e em conformidade com as características generalizantes, passamos pelo processo de internalização dos códigos da cultura patriarcal restritiva, que não aceitam infração sob pena de provocar o sentimento de culpa, tão bem justificado pela psicanálise, e que, por sua vez, atua inevitavelmente, gerando inexplicável angústia. [...] A mulher brasileira das últimas décadas teria que pagar o seu tributo pela transgressão. A narrativa de várias autoras atesta o sentimento de culpa. (CUNHA, 1977, p. 119).

A questão da culpa, relativamente ao sujeito feminino, é discutido por Bourdieu (2002), pelo reconhecimento do poder simbólico imposto pela dominação masculina, e que não “leva a esperar a liberação das mulheres como efeito automático de sua ‘tomada de consciência, ignorando, por falta de uma teoria tendencial das práticas, a opacidade e a inércia que resultam da inscrição das estruturas sociais no corpo.” (BOURDIEU, 2002, p. 52), assinalando, ainda, que:

[...] não só que as tendências “à submissão”, dadas por vezes como pretexto para a “culpar a vítima”, são resultantes das estruturas objetivas, como também que essas

estruturas só devem sua eficácia aos mecanismos que elas desencadeiam e que contribuem para sua reprodução. O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder. (BOURDIEU, 2002, p. 51, grifos do autor).

Nesse mesmo período, a crítica feminista abre as portas para os estudos literários e consequentemente para novas práticas culturais. Zinani descreve:

A abertura para novas práticas culturais, bem como o questionamento das relações entre cultura, história e sociedade, que se originou a partir da instituição dos Estudos Culturais, em meados do século XX, impôs a necessidade de repensar, entre outros aspectos, os referenciais que balizavam o sistema literário. Essa modalidade de estudo ampliou a abordagem de temas vinculados às culturas populares, aos meios de comunicação de massa, às identidades de gênero, sexo, classe, etnia, geração, ou seja, colocou em evidência uma produção marginalizada, oportunizando a redução da invisibilidade a que uma significativa parcela de autoras estava relegada. (ZINANI, 2014, p. 186).

Assim, o século XX, sob os aspectos do feminismo, é marcado pelas alterações do pensamento referentes às relações de poder, com o início dos movimentos que irão subverter o cânone, questionar afirmações quanto à capacidade intelectual feminina, ao uso do seu corpo, a busca de uma identidade própria, a inserção do feminino no mercado de trabalho, fazendo com que os trabalhos domésticos e a permanência no espaço de habitar deixassem de ser o único fim para a existência da mulher.

Bourdieu contextualiza a condição feminina, diante desse quadro de mudanças, e apresenta um panorama dos principais fatores que geraram a mudança de comportamento social e familiar e que passarão a influenciar ambos os gêneros, dali por diante:

O questionamento das evidências caminha *pari-passu* com as profundas transformações por que passou a condição feminina, sobretudo nas categorias sociais mais favorecidas: é o caso, por exemplo, do aumento do acesso ao ensino secundário e superior, ao trabalho assalariado e, com isso, à esfera pública; é também o distanciamento com relação às tarefas domésticas e às funções de reprodução (relacionado com o progresso e o uso generalizado de técnicas anticonceptivas e à redução de tamanho das famílias); é sobretudo, o adiamento da idade do casamento e da procriação, a abreviação da interrupção da atividade profissional por ocasião do nascimento de um filho, e também a elevação dos percentuais de divórcios e queda dos percentuais de casamento. [...] De todos os fatores de mudança, os mais importantes são os que estão relacionados com a transformação decisiva da função escolar na reprodução da diferença entre os gêneros, tais como o aumento do acesso das mulheres à instrução e, correlativamente, à independência econômica e à transformação das estruturas familiares. (BOURDIEU, 2002, p. 176).

O modelo tradicional da família e da condição feminina passa a afetar a divisão de tarefas domésticas e, ao mesmo tempo, os modelos tradicionais masculinos, ocorrendo, segundo Bourdieu (2002), a feminização da identidade sexual de seus habitantes. O espaço de habitar sofre mutações, e, na analogia da concha, quanto ao ser que a habita, dá início ao processo de libertação, mesmo desconhecendo os “perigos” do sedutor mundo exterior, porém fascinante em seus devaneios. Esse “ser frágil e delicado” (BACHELARD, 1978, p. 267), que viveu, circunstancialmente, tanto tempo em um espaço construído de forma tão segura e protetora, ousa então se aventurar.

Em seu devaneio da imagem da casa, Bachelard descreve o ser que vive na concha:

O que esperar de um ser que vive na concha? Já que o habitante da concha espanta, a imaginação não vai demorar a fazer sair da concha seres espantosos, seres mais espantosos que a realidade. [...] Tudo é dialética no ser que sai de uma concha. E, como não sai inteiro, o que sai contradiz o que fica fechado. O interior do ser fica aprisionado a formas geométricas sólidas. [...] De fato, o ser que sai de sua concha nos sugere devaneios do ser misto. Não é somente o ser ‘meio carne, meio peixe’. É o ser meio morto, meio vivo e, nos grandes excessos, meio pedra, meio homem. (BACHELARD, 1978, p. 267-268).

O autor acrescenta que o dinamismo dessas imagens excessivas anima-se na “imagem do escondido e do manifesto. [...] O ser que se esconde, o ser que ‘entra na concha’, prepara ‘uma saída’. Isso é verdade em toda escala de metáforas, desde a ressurreição de um ser enterrado até a expressão súbita de um homem taciturno durante muito tempo.” (BACHELARD, 1978, p. 270)

Na analogia da saída do ser que habita a concha, encontramos, na obra *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, a personagem Ana Lúcia, a jovem secretária de Bia, que, em finais do século XX, utiliza-se das transformações ocorridas ao longo do século e ousa arriscar uma mudança de vida:

- A gente não pode sentar e deixar a louça para depois? Foi o que fizeram. E Bia, entre surpresa e cheia de ternura, ouviu Ana Lúcia desfiar uma série de novas ideias. Ou nem tão novas, mas que vinham amadurecendo aos poucos. Queria abrir espaço para suas vontades e confessar o que realmente tinha vontade de fazer, não o que esperavam que fizesse. Começava pela aceitação do novo emprego na editora, já, a partir da semana seguinte. Continuava com a decisão de se mudar: aproveitar o ganho salarial e sair da casa dos pais, passar a dividir um apartamentinho perto da praça da Bandeira com uma colega de trabalho. Aí podia sair da pressão quotidiana do meio em que vivia, ficar mais longe de parentes, amigos, vizinhos. E talvez — não tinha certeza, era só talvez, mas andava com vontade de arriscar... — então desse um tempo no noivado com o Giba. (MACHADO, 1999, p. 176).

No centro da imagem da concha, o ser que a habita espreita uma oportunidade de se aventurar ao mundo exterior, sedutor, abandonando a proteção e a segurança. Questão de tempo, e a pressão sugere a fuga. Bachelard descreve o inevitável: “Parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As evasões mais dinâmicas são feitas a partir do ser reprimido e não na mole preguiça do ser preguiçoso que não deseja senão espreguiçar-se em outros lugares”. (BACHELARD, 1978, p. 270).

No devaneio da imagem da pedra habitada, “o impulso vital da habitação chega rápido demais a seu fim. A natureza obtém muito depressa a segurança da vida encerrada” (BACHELARD, 1978, p. 272): em um universo ideológico ainda andocrático, lentamente muitas mulheres foram conseguindo reverter os códigos da tradição patriarcal e absorvendo os novos valores sociais e individuais, estando, comumente, apaziguadas consigo mesmas: “Como se a mulher partida das últimas décadas fundisse suas partes, na criação de nova identidade, sem dilaceramento nem culpa”⁴. (CUNHA, 1997, p. 136).

A segunda metade do século XX é marcada, também, pela ditadura militar e pela perda da privacidade pela introdução das imagens televisivas, que invadem os lares acintosamente:

quando só restou o ‘privado’ para os militantes de grupos intelectuais advindos da classe média urbana, ou a quase simultânea invasão da privacidade pela televisão, que preenche espaços deixados pelo analfabetismo com uma cultura visual que, no limite, prescinde de instrução básica. (SCHWARCZ, 1998, p. 8).

Esse “novo” meio de comunicação colabora, assim como a literatura de escrita feminina, juntamente ao jornalismo feito por mulheres, com a quebra de paradigmas, relacionados à condição feminina, na forma de ditar comportamentos. A mulher, em busca de seu espaço social e público, independente financeiramente, passa então a buscar seu espaço de habitar, o seu ninho, longe da repressão masculina, ao que Bachelard entende como “todas as provas de poder de renovação, de ressurreição, de despertar do ser que somos obrigados a expor numa sequência, devem ser tomadas numa coalescência dos devaneios”. (BACHELARD, 1978, p. 273).

⁴ Helena Parente Cunha refere-se aqui às várias partes que a mulher tenta detectar dentro de si, na busca de saber quem é, de acordo com a heroína de sua obra *Mulher no espelho*, publicado em 1983. Essa obra é comentada no artigo *A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos*, de Helena Parente Cunha, o qual faz parte da coletânea de artigos de escritoras femininas brasileiras: *Entre resistir e identificar-se: para uma história da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*, organizado por Peggy Sharpe e publicado em 1997.

E o devaneio da imagem do ninho desperta, assim como o da concha, a imagem dos espaços simples: “Da imagem do ninho à imagem da casa ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade”, e o ninho é o centro do universo (BACHELARD, 1978, p. 258), “é o ninho vivo que provoca uma situação cósmica” (BACHELARD, 1978, p. 259), e, na analogia dessa casa-ninho com o espaço de habitar, “ela é o lugar natural da função de habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar...” (BACHELARD, 1978, p. 259). Com um misto de imaginação e de observação, Bachelard utiliza-se dessas imagens oníricas para transpô-las à função do espaço vivido da casa: “Trata-se de estudar as intimidades quiméricas ou grosseiras, aéreas como um ninho na árvore ou símbolos de uma vida duramente incrustada, como um molusco, na pedra”. (BACHELARD, 1978, p. 286).

Com as casas-ninhos e casas-conchas, formas elementares, estamos diante de analogias da função de habitar, de acordo com o comportamento gerado pela condição feminina ditada pelas leis sociais, determinadas pelo espaço/tempo a que estão submetidas.

3.3 SÉCULO XXI: UM NINHO TODO SEU

*Aqui e ali, a mulher foi bordando e
tecendo o seu vestido de liberdade.
Aqui e acolá ela ergueu e ergue o seu
cetro de rainha, não mais do lar, mas
rainha de si mesma e autora de sua
história. Conquistou a literatura, as
artes em geral, as profissões antes
proibidas, a palavra que lhe foi
cerceada e o próprio corpo que lhe foi
vedado.*

**Tânia Maria da Conceição Meneses
Silva**

Comemorando 450 anos, a cidade do Rio de Janeiro do final do século XX mudou muito, não só no aumento e na distribuição de área física, com a verticalização das edificações, construção de aterros, e aumento significativo da população e consequente ênfase na mobilidade urbana, mas, principalmente, no comportamento cosmopolita de grande parte de seus habitantes.

A cidade, enquanto uma das principais metrópoles do Brasil, continuou seu legado de ditar tendências e expandir hábitos e costumes ao restante do território nacional.

No artigo jornalístico “O Rio de Janeiro continua...”, publicado em setembro de 2009, pela jornalista Luciana Ackermann, podemos identificar inúmeros aspectos referentes aos avanços da condição feminina. Ela descreve um momento importante do cotidiano carioca:

Os mil encantos da cidade maravilhosa já não bastam. É impossível ficar imune ao cenário de violência que agride o Rio de Janeiro. De um lado o Cristo, a praia, o futebol, as ruas musicais e a riqueza cultural ainda enchem os cariocas de orgulho. De outro, tiroteios, balas perdidas, jovens armados com fuzis em bairros controlados por facções criminosas cada vez mais dominam a cena. Tantas contradições afetam desde os que relutam a admitir os riscos aos que pensam em arrumar as malas. Como a estudante Vivian Guimarães, de 19 anos. Mesmo recém-aprovada no vestibular da PUC-RJ, com que tanto sonhava, ela já cogita seguir os passos da mãe em direção ao exterior. (ACKERMANN, 2009).

Nessa descrição podemos identificar um sujeito feminino, do século XXI, escrevendo, livremente, questionando uma situação social premente, e emitindo sua opinião. Enquanto profissional da área, há poucos anos considerada profissão exclusivamente masculina, a jornalista atualmente faz parte da geração que se libertou, ou nem sofreu a repressão das regras canônicas, e sua opinião tem importância. Observamos, que, para que a mulher escreva sobre tal assunto, com tal propriedade, ela teve a oportunidade de frequentar a escola, um curso superior de graduação, e estar em contato permanente com o espaço público. Observamos, também, o comentário a respeito da estudante que tornou seu sonho realizado, fazendo vestibular e sendo aprovada, por mérito próprio. Encontramos, então, o “retrato” de uma pequena parcela da população feminina, à qual é permitido sonhar e, portanto, lutar, em busca da realização profissional, e, muito provavelmente, pessoal.

Bourdieu analisa essa conquista na história das mulheres, em que “a maior mudança está, sem dúvida, no fato de que a dominação masculina não se impõe mais com a evidência de que é indiscutível” (BOURDIEU, 2002, p. 146), creditando a conquista aos movimentos feministas:

Em razão, sobretudo, do enorme trabalho crítico do movimento feminista que, pelo menos em determinadas áreas do espaço social, conseguiu romper o círculo do esforço generalizado, esta evidência passou a ser vista, em muitas ocasiões, como algo que é preciso defender ou justificar, ou algo de que é preciso se defender ou se justificar. (BOURDIEU, 2002, p. 146).

O autor afirma, ainda, que um dos fatores decisivos para a transformação da condição da mulher foi o acesso das jovens ao ensino secundário e superior que, “estando relacionado com as transformações das estruturas produtivas, [...] levou a uma modificação realmente importante da posição das mulheres na divisão do trabalho”. (BOURDIEU, 2002, p. 148). Outros fatores, como, por exemplo, o progresso e uso de técnicas anticonceptivas, a redução do tamanho das famílias, o adiamento da idade do casamento e da procriação, a transformação da função da escola na diminuição da reprodução da diferença entre os gêneros, entre outros, também colaboraram para essa transformação. Ele observa:

Há um forte aumento da representação de mulheres nas profissões intelectuais ou na administração e nas diferentes formas de venda de serviços simbólicos (jornalismo, televisão, cinema, rádio, relações públicas, publicidade, decoração) e também uma intensificação de sua participação nas profissões mais próximas da definição tradicional de atividades femininas (ensino, assistência social, atividades paramédicas). (BOURDIEU, 2002, p. 148).

Nas relações familiares, as mulheres que trabalham na esfera pública, assalariadas ou profissionais liberais, independentes financeiramente, passam “a afetar posições sexualmente diferenciadas” (BOURDIEU, 2002, p. 148), que se refletem na divisão das tarefas domésticas, com a colaboração dos sujeitos masculinos, e, tem como consequência a alteração da cultura que passa de geração a geração. O autor comenta que as filhas da geração dessas mulheres que trabalham fora, possuem “aspirações de carreiras mais elevadas e são menos apegadas ao modelo tradicional da condição feminina.” (BOURDIEU, 2002, p. 149). Acrescenta como resultado, também, a elevação dos níveis de divórcio e a queda nos percentuais de casamento.

Juntamente a esses fatores, o fenômeno da globalização colabora para o desaparego tradicional feminino ao lar, e esses espaços privados passam a sofrer alterações significativas, colocando em xeque sua privacidade, tão valorizada na modernidade:

[...] diante da evidência de uma realidade global, a privacidade ficou como que sitiada, já que até dentro de casa não se está mais na “intimidade do lar”. Visitantes cujas regras de etiqueta não primam pela discrição, como a televisão, o computador e a internet, fazem com que mesmo no âmbito doméstico se esteja conectado com o mundo de fora, que cada vez mais esfumaça as fronteiras entre o público e o privado. (SCHWARCZ, 1998, p. 9).

A família e as relações amorosas, conseqüentemente, sofrem essas alterações, estando os valores estabelecidos pela sociedade moderna, patriarcal, em pleno desmoronamento, como apontam João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, no artigo “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna” (1998):

Estamos diante de uma família sitiada pela vida cada vez mais competitiva, ameaçada pelo desemprego, pela mobilidade social descendente, pelo rebaixamento do consumo, enfim, pela falta de perspectivas de futuro. Sitiada pelos falsos valores que britam tanto do mercado desregulado e selvagem como os meios de comunicação de massas – o êxito a qualquer custo, o consumismo exacerbado, a liberdade “negativa”. Sitiada, finalmente, pela difusão crescente das drogas, um meio cada vez mais empregado para escapar de um mundo sem sentido, sem futuro, insuportável. Esta é a origem das patologias da vida privada. [...] Em relação à família, desaparecem quase por completo os aspectos sagrados do casamento, que passa a ser resultado sobretudo de um acordo de vontades, de um contrato entre livres e iguais. Essa transformação tem, por certo, um potencial libertador: o direito da mulher à igualdade, a valorização do prazer sexual integrado aos sentimentos, a busca de autenticidade entre os parceiros, a construção da vida pelo diálogo afetivo. No entanto, a revalorização do casamento ou das uniões estáveis se fundou predominantemente num comportamento adaptativo, guiado pelo medo do sofrimento e pela aversão ao risco. (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 644).

Com relação ao casamento e às bases do contrato, os autores apontam que:

Valoriza-se o que se tem, já que lá fora (do casamento) está difícil. E poucos estão dispostos a se arriscar [...] Elas (as pessoas) vêem a relação amorosa como algo difícil de acontecer, algo tremendamente ameaçado [...] por isso, fazem um balanço do casamento, encobrem frustrações, valorizam as coisas boas. Por isto, também, para assegurar estabilidade e segurança, as qualidades que garantem o cumprimento da palavra, base de um contrato essencialmente não mercantil – confiabilidade, fidelidade, responsabilidade, honestidade – são muito mais valorizadas que o “amor-paixão” ou o “amor verdadeiro”. (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 653).

Essas transformações se incluem nas mudanças estruturais ocasionadas pelo advento denominado por Stuart Hall (2005) de pós-modernidade, cujo conceito se alicerça na infraestrutura industrial e econômica ocidental – o capitalismo – e no processo de globalização, entre os quais ocorre uma mobilidade cultural com ênfase na heterogeneidade, na diferença, na fragmentação e na indeterminação do sujeito. O autor questiona a identidade do sujeito globalizado, pós-moderno, e acrescenta uma nova dimensão para esses processos de transformação, que, tomados em conjunto, buscam definir esses sujeitos relativamente a qualquer concepção “essencialista ou fixa de identidade” (HALL, 2005, p. 9). Hall avalia esse processo em que o indivíduo está envolvido, e o aponta em um contexto de perda dos referenciais que vinham norteando o pensamento da modernidade, ora em declínio:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade. Etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2005, p. 9).

Dentre tantas alterações sociais e culturais que essa mudança estrutural provoca, ocorre a desestabilização, inclusive, da legitimidade da representação ideológica e tradicional da mulher na literatura brasileira. A crítica feminista endossa essa questão, colocando a mulher como foco de estudo em diversas áreas do conhecimento, a qual passa a fazer parte de um processo histórico literário. A experiência da mulher como escritora e leitora, fazendo parte de um universo intelectualizado, tem como consequência a quebra de paradigma e a ampliação de seus horizontes, e de suas expectativas. Lucia Ozana Zolin comenta que, nesse sentido, e, no âmbito dos estudos de gênero, a pós-modernidade:

[...] tem acarretado novas configurações para as relações entre os sexos, onde tal pensamento toma a mulher como parte integrante da nova ordem social e econômica. A literatura de autoria feminina brasileira, que vem emergindo nesse contexto, tem reagido positivamente aos estímulos referidos: as novas configurações sócio-culturais da pós-modernidade são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres. (ZOLIN, 2011, p. 105).

Fazendo parte desse contexto contemporâneo, Ana Maria Machado, na obra *A audácia dessa mulher* (1999), constrói a personagem Bia, representando a mulher enquanto sujeito dono de si, decidida, corajosa e assumida.

Ao contrário de Dona Lurdes, cujas circunstâncias a obrigaram a trabalhar para angariar sua sobrevivência, Bia pode fazer suas escolhas. A heroína teve a oportunidade de estudar e escolher sua formação, em letras e jornalismo, além da opção de morar sozinha:

A própria Bia, na sua vida pessoal, escolheria fazer o que lhe dava mais prazer, tinha certeza. Mas tinha um temperamento cigano, como dizia o pai. Nascera para o mundo, não esquentava lugar, detestava horários e patrões. E estudara em bons colégios, vivera no exterior, tinha amigos bem situados — em suma, tinha mais recursos que lhe permitiam olhar com uma certa condescendência essa questão da segurança no emprego. (MACHADO, 1999, p. 173).

Privilegiada socialmente, escolheu, inclusive, onde morar, rodeada de belos lugares que lhe proporcionam oportunidades de escolha para caminhar e passear. Bia é livre, livre como um pássaro, que constrói seu ninho, mora nele, porém vive em universo amplo e repleto de opções:

Primeiro, eu acho que é porque eu não sou mesmo uma pessoa metódica. Depois, você sabe, eu viajo muito, e em qualquer lugar aonde eu vou, procuro andar uma hora, mas não me ligo muito em rotina. Vai ver, acostumei com uma certa variedade. Além disso, eu acho que uma das maiores vantagens de morar no Leblon é poder acordar de manhã e resolver: onde vou andar? Será que hoje eu vou escolher caminhar em volta da Lagoa, no Jardim Botânico ou no calçadão, olhando o mar? Já pensou que tem gente que anda em esteirinha dentro de academia, contemplando paredes, aparelhos e ginastas? Eu não, Deus me livre. Não abro mão deste luxo carioca. (MACHADO, 1999, p. 22-23).

O seu espaço de habitar é um referencial de segurança, todavia sua vida não se resume a ele, e sim gira em torno dele. Pode-se observar, também, que a narrativa mostra aspectos em que a heroína tem que resolver problemas de manutenção do apartamento, aspecto que jamais seria delegado a uma mulher. Em uma passagem da obra, a narradora caracteriza esse aspecto, relativo ao trabalho extra que lhe renderia um ganho extra: “E qualquer tipo de consultoria num projeto desses podia render uma graninha muito bem vinda para consertar aquele maldito vazamento no banheiro, de que a vizinha de baixo reclamava havia duas semanas.” (MACHADO, 1999, p. 14).

As oportunidades não se resumem somente aos locais de caminhada, mas também às soluções de onde e como fazer as refeições, aspectos de metrópoles em que o tempo urge e passa a ser um elemento importante, como nas seguintes passagens:

[...] Mas hoje vai ser um dia cheio. E amanhã é muito complicado, quero acordar cedo e em casa. — Num sábado? — Exatamente por isso. O bombeiro ficou de ir fazer um conserto no banheiro, é dia da Ana Lúcia, tenho mil coisas pra fazer... [...] Era o tempo de desligar o telefone, catar os jornais espalhados na sala, lavar a louça do café, tomar uma chuveirada. Foi uma correria. Trânsito difícil, banco quase fechando, fila comprida. Bia ficou um pouco preocupada com a hora. (MACHADO, 1999, p. 40-131; 179).

Também pode ser observada a generosidade da heroína em relação à preocupação com as outras pessoas, e, novamente emerge a questão do aproveitamento do tempo:

No dia seguinte, foi um tumulto dentro de casa. Com mais duas pessoas no apartamento, Bia achava que tinha que fazer um almoço direito, coisa de sustança para matar fome de trabalhador, e se meteu na cozinha, às voltas com uma carne assada. Seu Alcides quebrava ladrilho no banheiro, um barulho que não deixava ninguém trabalhar. Ana Lúcia resolveu sair e aproveitar a manhã para fazer uma porção de coisinhas na rua, que

vinham sendo adiadas — providenciar a fotocópia de um artigo, comprar grampos e papel para fax na papelaria, tentar trocar aquela blusa que Bia ganhara de aniversário e não queria... Um dia cheio, mas meio perdido. (MACHADO, 1999, p. 41).

Outros aspectos referentes à vida e à qualidade dos serviços oferecidos na época, surgem na discussão, comparando com os referenciais do passado, por meados do século XX, os quais, nos dias atuais, não são tão bem resolvidos. No entanto há uma conformidade de como, em muitos aspectos, a vida adquiriu mais conforto:

Lá pela uma da tarde, sentados em volta da mesinha da cozinha, quando os três estavam já acabando de comer, Bia puxara conversa com seu Alcides sobre o conserto que ele fazia. Ouviu um comício contra essas construções modernas, com tubulação de PVC de má qualidade. A conversa prosseguiu discutindo vantagens e desvantagens de canos de chumbo e de cobre, passou para sistemas de aquecimento de água. Ana Lúcia começou a celebrar os méritos do chuveiro elétrico, dizendo que em pequena só tomava banho frio — a não ser quando ia na casa da madrinha. — Pois eu, quando criança, nem tinha água encanada em casa — lembrou seu Alcides. — Sou do tempo é da lata d'água na cabeça... (MACHADO, 1999, p. 43).

Bia também não é “dona de casa”, no sentido *stricto sensu*. Ela tem alguns “dotes”, que usa quando entende que é necessário e prazeroso, como cozinhar para os amigos:

Seu talharim ao alho e óleo era famoso. Não só por ser realmente gostoso, mas também pela frequência com que se repetia, já transformado em piada geral dos amigos mais íntimos, conhecedores da eterna incapacidade de planejar, típica de Bia como dona de casa. — Pois então, vamos ao alho e óleo, que a fome é muita... — riu Ana Lúcia, já enchendo a panela de água, enquanto Bia começava a descascar e picar dentes e mais dentes de alho. (MACHADO, 1999, p. 72).

Seu comportamento, bem resolvido, oferece uma analogia à esperteza de Lina, a menina do caderno de receitas/diário, também disposta a transgredir, atitude descoberta em uma passagem registrada por ela entre receitas de bolos, mas cujas circunstâncias não lhe permitiram realizar:

[...] *Lástima é que não tenha conseguido que me ensinassem latim, que tanto desejo conhecer desde o dia em que o padre afirmou que latim não é língua de meninas. Como então, em Roma antiga, a senhora que ganhou de César a pérola de seis milhões de sestércios poderia agradecer ao grande homem? Seguramente, em latim!* [...] Bia sorriu. Engraçada, a menina. E esperta. De onde teria tirado aquela idéia da pérola? Ou, melhor ainda, de onde vinha aquela vontade de aprender? Renda e latim... que dupla! (MACHADO, 1999, p. 66).

Bia ficara surpresa com os desejos da menina por entender que, naquela época, o que as mulheres aprendiam era fazer renda, pois era disso que precisavam saber para casar. Latim serviria para quê? E a vontade, desde quando uma mulher teria vontade de alguma coisa para si? E, mais uma vez, a heroína se identificou com Lina:

Duas ou três receitas depois, Bia parou de ler, levantou os olhos para os livros que se acumulavam nas estantes à sua volta, contemplou a escrivaninha coberta de papéis, o caneco cheio de lápis e canetas, a caixinha com os disquetes, o computador com todos os seus periféricos e imediatamente se arrependeu de ter pensado na menina de maneira tão condescendente. De onde vinha a vontade de aprender? Um absurdo fazer uma pergunta dessas. Sabia dentro de si de onde vinha e era a mesma que a movia. Filha da vontade de crescer que toda criança traz no peito, ou seja lá onde for que as vontades se aninham. Fermentada pela vontade de transgredir, que incha cada vez que alguém diz que isso não é para meninas, ela também sabia bem. Parenta do eterno fascínio pelo conhecimento dos clássicos negado às mulheres, que Virginia Woolf mencionara tantas vezes, suspirando por estudar grego. (MACHADO, 1999, p. 66).

Bia, com seu carinho pela menina, torcia por ela, e referenciava a ousadia que não poderia florescer, muito pelo contrário, deveria ser abafada, pois o preço a ser pago pela iniciativa seria alto demais:

- Impensável no século XIX, era essa expressão. Ninguém pensava uma ideia, pensava-se uma ferida. Quer dizer, cuidava-se de um machucado. Nos outros casos, acho que era sempre pensar em alguma coisa. E com toda certeza, sempre se pensou em algum comportamento pouco convencional, como os nossos, a que o Muniz estava se referindo. Acho que é isso, o pensamento sempre houve. A coragem de ousar é que foi mais rara, mas houve também. Não vejo nada de mais na gente, hoje, gostar de viajar e cozinhar. [...] Todo mundo tem ideias para se portar de um modo diferente. Não tem mistério. O difícil é passar à prática, partir mesmo para um comportamento novo, inventado. (MACHADO, 1999, p. 82).

O comportamento de Bia, sua relação consigo mesma e com o mundo a sua volta, fazem do seu espaço da habitar o seu ninho. A imagem do ninho, a que Bachelard se refere, sugere uma casa construída com o corpo, como o pássaro, que comprime os materiais até agregá-los para se tornarem dóceis, pretendendo que “ele seja perfeito, que traga a marca de um instinto muito seguro”. (BACHELARD, 1978, p. 257). Ainda a respeito do ninho, o autor faz a seguinte analogia com o espaço do habitar:

O ninho, para o pássaro, é, sem dúvida, uma terna e quente morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo. Para o pássaro que sai do ovo, o ninho é uma penugem externa que o recobre antes que sua pele nua encontre a verdadeira

penugem corporal. O ninho, como toda imagem de descanso, de tranqüilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. [...] Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade. [...] Nesse domínio, tudo se passa em toques simples e delicados. A alma é tão sensível a essas imagens simples que, numa leitura harmônica, ela percebe todas as ressonâncias. [...] “Não é um espaço geométrico, ‘é um espaço vivido’. A casa é o abrigo do homem, e não lugar de sua opressão: é nesse espaço positivo que reside a beleza arquitetônica”. (BACHELARD, 1978, p. 257-262; 234).

Para Bachelard (1978), existe a imagem dos espaços felizes, cuja investigação tem o nome de topofilia, que determinam o valor humano dos espaços de posse, dos espaços definidos contra forças adversas, dos espaços amados e louvados. Ligam-se a esses os valores imaginados e que se tornam dominantes, aumentando o valor de proteção.

4 A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA

A representação da identidade feminina na obra *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, é encontrada em estudos já realizados, devido a sua evidência na narrativa, já que a temática central envolve várias mulheres, e as formas de viver a que elas estiveram submetidas, durante pouco mais de um século. Aprofundamos esse estudo neste capítulo, referente à busca da identidade de cada uma das personagens, de acordo com o tempo e o espaço que representam.

4.1 CAPITU E A SUBVERSÃO DO CÂNONE

Capitu é a personagem feminina de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, que sofre com a dominação masculina do século XIX nas mãos de Bentinho, o qual, por ciúme, inicia um processo de opressão da esposa, fazendo com que ela tome a decisão de permanecer em casa, acusando-a, nas entrelinhas, de esposa infiel, atitude imperdoável na época. A voz narrativa da obra *A audácia dessa mulher* traz a subversão do cânone, ao retomar a vida de Capitu, e lhe dá a oportunidade de recomeçar a vida em outro país, adquirindo uma nova identidade, em outro espaço de habitar, se não tão feliz quanto mereceria, ao menos seguro e tranquilo. Capitu passa a viver na Europa, onde cria e educa seu filho até que a febre tifoide o leve à morte. Inicia um trabalho, “*de início, como ajudante de cozinha, depois como camareira. Aos poucos, passei a governanta.*” (MACHADO, 1999, p. 194). Torna-se Madame Santiago, dona da pensão em que trabalhara, assumindo uma nova identidade, representada a partir de suas capacidades, de acordo com o que Zolin comenta, a respeito da estratégia da reescrita adotada:

É fundamental nessa reescrita o fato de Capitu ser capaz de reinventar, a partir do nada, uma nova vida e dar sentido a ela. Apenas aparentemente ela cumpre a sina da mulher adúltera que, após ser desmascarada, morre na solidão e no abandono como forma de purgar seus pecados. Na verdade, ela ignora o rótulo de “fêmea infiel” e constrói uma vida digna a partir de seus próprios méritos. (ZOLIN, 2011, p. 99).

O narrador de *Dom Casmurro* (1899) apresenta Capitu segundo o discurso hegemônico que predominou nos séculos anteriores, a virada do século e algumas décadas depois. O olhar machista e patriarcal fez de Bentinho uma vítima da possível traição de Capitu, como podemos

observar neste trecho da narrativa, em que ele cisma que o filho Ezequiel seria filho de Escobar, seu amigo morto:

Escobar vinha assim saindo da sepultura , do seminário e do Flamengo para se sentar comigo a mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me a noite a bênção de costume. Todas essas ações eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo a ao mundo. Mas o que pudesse dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém. Quando nem mãe 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, 1997, p. 227).

O narrador, velho e sozinho, conta sua história, protagonizando os acontecimentos, dando a entender que a esposa, adúltera, teria sido abandonada e morrido na solidão, pois teria que sofrer com o castigo à altura do seu pecado:

Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe... A mãe, - creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha suíça. (ASSIS, 1997, p. 245).

Em contrapartida, a narradora de *A audácia dessa mulher* retoma os episódios de ciúmes e abandono através dos relatos de Capitu, nos quais ela demonstra a dificuldade de administrar os ciúmes de Bentinho, de quando ainda eram apenas namorados:

E passamos tão poucos dias juntos nestas suas raras visitas ao Rio! Por isso mesmo não vale a pena, como lhe lembrei no domingo, que os desperdicemos em arrufos. São apenas rusgas de namorados, diz ele. Mas me aborrece que ele esteja constantemente a insinuar injúrias e perfídias sobre qualquer homem que passe diante de casa, apenas porque reside na vizinhança e é esse o seu caminho. Tenho a impressão de que, no fundo, B. desejaria que eu jamais me assomasse à janela ou saísse à rua. (MACHADO, 1999, p. 124).

Na obra de Ana Maria Machado, a narradora demonstra a dúvida que permeia o leitor de *Dom Casmurro* (1899), uma delas, se Capitu teria mesmo morrido: Essa questão é referida através de diálogo entre Bia e Ana Lúcia, e entre Bia e Virgílio, coincidindo com os últimos registros da menina, no caderno de receitas/diário, o qual deixa à mostra as mesmas suspeitas:

— Virgílio acha que ela se matou... — Eu acho que não — protestou Ana Lúcia. [...] — Pois é, eu também não acredito nesse suicídio. Acho que ele só ficou com essa ideia

porque na última página ela falou em morrer. Mas também falou em matar. Se a gente for enveredar por esse caminho, pode achar que ela matou o marido e a amiga e não escreveu mais porque foi presa... Ou teve que fugir, mudar de identidade, quem sabe? (MACHADO, 1999, p. 161).

[...] — Não, não, desculpe. Mas o que foi que você disse do caderno de receitas? — Você não leu? Não viu que a mulher fica tão desesperada que se mata? Bia teve um choque. Não podia ser verdade. — Não, não... — balbuciou. — Ainda não cheguei ao fim, faltam poucas páginas. Mas não pode ser... Uma menina tão cheia de ideias... De alguma forma, era como se tivesse perdido alguém próximo. A sua menina! Só repetiu: — Se mata? Mas como? Por quê? — Como, eu não sei, ela justamente para de escrever depois que anuncia que vai se matar, não diz como. Mas por quê, isso fica muito evidente. De ciúmes. Você não leu? (MACHADO, 1999, p. 144-145).

A outra dúvida é sobre Ezequiel: seria filho de Bentinho ou do amigo Escobar, marido de Sancha, com quem Capitu o teria traído. Zolin resume a desconfiança:

Se as leituras mais ingênuas desse clássico romance oitocentista giram em torno da polêmica da culpa ou da inocência de Capitu, uma das personagens femininas mais discutidas da literatura brasileira, as leituras mais lúcidas enfatizam a questão do ciúme de Bentinho e a consequente impossibilidade de o leitor ter certeza se ele foi ou não traído pela mulher com seu melhor amigo. (ZOLIN, 2011, p. 97).

Observamos como Bia a interpreta, segundo a sua própria identidade, independente e ousada, colocando-a em um patamar alto para as expectativas da época: “- Era uma pessoa curiosa, cheia de iniciativa, corajosa, enfrentava as situações. Não ia desistir assim...” (MACHADO, 1999, p. 91). Em seus pensamentos, Bia alimentava uma admiração pela menina: “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 força de verdade”. (MACHADO, 1999, p. 146).

De certa forma, Bia tinha razão em acreditar no potencial da menina, uma vez que ela fora ousada ao apostar em sua felicidade com Bentinho, como ela mesma reconhece na finalização da carta escrita para sua amiga Sancha:

E que Ele tenha piedade de uma mulher que, se um dia teve a audácia de crer que poderia se valer da reflexão e das ideias para convencer um rapaz a ir contra as ordens da mãe, os planos da família e desrespeitar uma promessa feita a Deus, fê-lo apenas por amor, seguindo os ditames de seu coração, e na esperança de ser feliz. (MACHADO, 1999, p. 195-196).

A heroína, em seu tempo/espço de juventude, é uma mulher que teve algumas oportunidades de experimentar determinados aspectos que diziam respeito ao mundo masculino, como, por exemplo, administrar financeiramente uma casa, tendo aprendido com a mãe, já falecida, apesar de viver com uma figura masculina, o pai:

1863. Estou novamente nos meus calundus pelos cantos da casa. Saudades da mamãe, que tanta falta me faz. [...] 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, 1999, p. 124).

Capitu demonstra ter vivido sua dose de felicidade, após esperar por tanto tempo a volta de Bentinho, quando, ao estarem recém-casados, com os devidos juramentos de fidelidade eterna, relatou:

1865 — abril. Foi essa carne assada um dos primeiros pratos que preparei, eu mesma, para meu marido, agora que sou a esposa do Doutor Santiago! Nossa felicidade não tem limites. Saímos a passeios ou espetáculos, estamos sempre a rir e a nos divertir. Diz ele que sou como um pássaro que saísse da gaiola. Mas não me parece que papai me engaiolasse. Prefiro dar a meu marido outra razão, da Escritura, para toda essa minha alegria: “Sentei-me à sombra daquele que tanto havia desejado.” Ele me repetiu um trecho da epístola de S. Pedro, tão belo que aqui o copio: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Assegurei-lhe que seria ele a única renda e o único enfeite que eu jamais poria em mim.” (MACHADO, 1999, p. 126-127).

Ao que Bia, em conformidade com o feminino contemporâneo, encheu-se de felicidade, referindo-se ao objetivo da vida feminina atual: “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” (MACHADO, 1999, p. 127), apesar de estar consciente de que “não podia olhar a menina com olhos de hoje” (MACHADO, 1999, p. 127). 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” (MACHADO, 1999, p. 127), lembrando ao leitor que a vida da mulher, no final do século XIX, ocorria dessa forma.

A esperança e ilusão de felicidade que cultivara, como relatara, “*espero que entre nós não haja mudanças, ou sejam poucas. E que todas venham para o bem*” (MACHADO, 1999, p. 126),

aos poucos vai sendo frustrada, ao deparar-se com a forma como o marido a tratava, conforme relato na carta dirigida a Sancha:

[...] outra coisa que te ocultei foi o motivo que me fez vir para a Europa com meu filho. Eu já havia proposto antes a Santiago essa viagem, ou uma temporada em Petrópolis. Sofrendo de melancolia nessa ocasião, ele vivia calado e aborrecido. Dizia que os negócios andavam mal. Propus-lhe vender as joias e os objetos de algum valor, até que tornassem a andar bem. Respondeu-me secamente que não era preciso vender nada, pegou do chapéu e saiu. Então vivia assim, sempre irritado. Com o pequeno, ainda mais do que comigo, se tal era possível. Evitava-o quanto podia, respondia com aspereza a suas perguntas, fazia-o chorar a todo momento. [...] Pois Santiago passou então a acusar-me de ter tido meu filho com teu marido! Era demais! Até os defuntos! Nem os mortos escapavam aos seus ciúmes! (MACHADO, 1999, p. 190-192).

A forma como a narradora singulariza Capitu vai ao encontro dos hábitos e costumes da época, e, como forma de referenciá-los, a narradora de *A audácia dessa mulher* (1999) resgata-os através da novela *Ousadia*, ambientada nos moldes do final do século XIX.

Dessa forma, o leitor entenderá e confirmará a condição de Capitu, vai localizá-la em tempo e espaço sociais e culturais, creditando ainda mais valor à sua atitude quando da conquista de sua nova vida, subvertendo o cânone e mostrando a que viera. Zolin comenta essa atitude:

Ganha relevo, nessa nova trajetória que Ana Maria Machado confere a Capitu, em que o elemento “parir-se novamente” é central e decisivo, o fato de esse ato ser sustentado por dois pilares fundamentais: a conquista da vida profissional e o desejo de mulher de redefinir os papéis sociais que representa. [...] a vida profissional que vai aos poucos conquistando lhe viabiliza a independência definitiva, [...] e embora a reescrita da trajetória da personagem machadiana lhe preserve a ambientação no século XIX, ela se concretiza dentro de um outro contexto. (ZOLIN, 2011, p. 99).

Como forma de registro da condição de Capitu, a narradora introduz, sutilmente, o caderno de receitas, objeto exclusivamente feminino, o qual não seria cogitado pelo marido, em qualquer hipótese, interessar. Esse item da culinária fazia parte do rol de pertences que praticamente toda dona de casa cultivava, como forma de registro de receitas especiais, além de ser uma forma de socialização entre as mulheres. A troca de receitas, assim como sua coleção, seria também uma forma de perpetuar os sabores de cada família, de acordo com a cultura herdada, passando de geração a geração. O caderno de receitas não consistia na descrição somente no preparo de pratos especiais, mas consistia, conforme relata Dalva Soares Bolognini, em *O ponto do doce* (2004), em “verdadeiros almanaques domésticos”, os quais revelam o dia a

dia das mulheres que os escreveram para si mesmas e para suas famílias; um guia para o exercício da nobre função de esposas, donas de casa e mães, talhada pela cultura de cada época e lugar:

Às vezes, vão além das receitas culinárias: contêm fórmulas para remédios, cosméticos, informações sobre etiqueta, moda, saúde, higiene pessoal e da casa, rascunhos de cartas, endereços, receitas de tricô, histórias, adivinhas e charadas, letras de música, orações, novenas, nomes de medicamentos, desenhos diversos, anotações sobre disponibilidade de horário de forno da padaria para assados especiais. (BOLOGNINI, 2004, p. 31).

Dessa forma, a narradora de *A audácia dessa mulher* (1999) resgata Capitu e lhe confere o direito de ter sua própria visão dos fatos, relatando acontecimentos, ora felizes e tranquilos, ora angustiantes e ambíguos, com relação ao marido, nesse ambiente familiar, cujas regras sociais ditavam o comportamento pacioso e cordato da esposa, a qual não ousaria contradizer as vontades do marido. Isso não a impedia, no entanto, de sentir, refletir e pensar a respeito.

A narrativa, que utiliza a estratégia da reescrita, invertendo a visão exclusivamente masculina dos fatos, para a visão feminina, altera a identidade de Capitu, inclusive trocando seu apelido, para Lina. A troca de apelido, como forma de dar outra identidade para a personagem, em diferente contexto social e temporal, a transforma em uma mulher independente, em todos os aspectos referentes à sobrevivência.

Lina, a nova mulher, é representada como uma mulher segura da sua postura social, tranquila quanto à acusação de adultério, consciente de ter sido honesta na sua relação matrimonial, situação que se confirma através do trecho da carta enviada à sua amiga Sancha, em que afirma o quanto lhe custara partir para uma nova vida:

Trouxe comigo a certeza de que a separação era indispensável. Eu não poderia conviver com tão infamante suspeita. [...] De minha parte, porém, eu não desejava mais contato algum com Santiago. Para mim, estava morto. Como eu para ele. Impus, então, uma condição para que meu filho retornasse ao Brasil. Primeiro, ele escreveria ao pai, contando que eu estava morta e enterrada. Não faria mesmo diferença para ninguém, já que eu não tinha mais família e havia anos não trocava notícias contigo, minha única amiga. Ninguém sofreria com essa mentira. [...] Sentia-me como um fantasma, pairando na irrealdade, roubada de meu futuro, amputada de meu passado, sem vínculos com meu país, minha cidade, minha gente, desprovida até de meu próprio nome. (MACHADO, 1999, p. 192-194).

Também descarta a possibilidade de continuar vivendo com Bentinho, não somente pela condição de adúltera que ele a reduz, mas pela falta de sensibilidade da parte dele, oprimindo-a, situação que ela não poderia mais suportar. Em determinado trecho da carta, Lina desabafa:

Não se tratava mais da pessoa por quem me apaixonara ainda menina e com quem eu desejara compartilhar toda a vida. Desde então, dentro de mim, passei a chamá-lo pelo sobrenome, como se se tratasse de outro homem. Talvez fosse essa uma derradeira tentativa terna de preservar o apelido familiar para o menino que fora meu companheiro de folguedos, o rapaz que por tantos anos eu esperara, o homem dos primeiros tempos do casamento, que me deu tanta felicidade. (MACHADO, 1999, p. 192).

Invertendo a acusação de adúltera, desmascara a amiga e o marido, relatando, na carta, a decepção que sofrera, em silêncio, sem escândalos e acusações, porém com indignação:

Sucedeu uma coisa que me pareceu muito grave. Vou refletir sobre ela e depois decidirei o que fazer. 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 ao canto 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 mesma vi, de repente. Não sei há quanto tempo isso já ocorre, sem que eu visse ou suspeitasse. Meu coração ficou tumultuado como os vagalhões do mar bravio batendo lá fora. Não sei que fazer, se finjo que nada sei, se busco uma explicação com um deles ou com ambos. Ou se tento falar com o marido dela, talvez. Quem sabe, se ambos morrêssemos, os outros dois consolariam a viuvez dupla nos braços um do outro... No momento, só logro sentir. Raiva, desespero. Vontade de matar, de morrer. Nem sei como consegui voltar para casa conversando com a prima, pela praia, enquanto o mar rugia zangado. Menos furioso que meu peito. (MACHADO, 1999, p. 152-153).

Em uma demonstração de generosidade, ainda que possuída de ressentimentos, lembra à amiga o carinho e a estima por ela sentida, apesar da traição:

Minha querida amiga Sancha, [...] Antes de ir-me, gostaria de despedir-me de minha tão cara amiga de infância e de te dizer que só agora parto, aos 68 anos de idade, do outro lado do oceano, levando entre minhas melhores lembranças desta vida a preciosa amizade que nos fez compartilhar momentos de alegria e de dor, mas que não foi capaz de me fazer escolher a total sinceridade para contigo nestes quase quarenta anos... [...] Com a leitura, poderás acompanhar o que me ia na alma. Confirmarás quanto eu sempre amei meu marido e como entre nós duas nunca houvera antes daquela fatídica noite cousa alguma que maculasse nossas simpatias, nossa amizade começada no colégio, continuada e nunca interrompida até que um lance de fortuna fez separar para sempre duas criaturas que prometiam ficar por muito tempo unidas. [...] Meu gesto

serve apenas para trazer-me, a mim, um pouco de paz. E talvez também a ti, garantindo-te a certeza de que não guardei ressentimentos de ti (sim, eu sabia, vi os olhares entre ti e meu marido). [...] Agora, porém, a verdade é um dever. Espero que me compreendas, me perdoes como te perdoei, e rezes por mim, intercedendo ao Padre Eterno por esta pobre alma a quem muito poderá ser perdoado porque muito amou, segundo promete a Escritura. Inúmeras vezes me lembro de ti e sinto falta de tua presença amiga. Rezo por ti com frequência, pedindo a Deus que tenhas igualmente podido ter uma nova vida com menos infortúnios, e que a lembrança dos dias da juventude te ajude na velhice. Que estejas bem, minha amiga, e que nos encontremos no Senhor. (MACHADO, 1999, p. 187-195).

Como desfecho da história de Capitu, a carta é assinada como Maria Capitolina, finalmente desvendando o mistério da menina, que tanto intrigara Bia. Ela é configurada, mais uma vez, reinventando-se, descobrindo, através das próprias iniciativas, a capacidade de administrar sua própria vida:

Decidi também simular. Já que estava mesmo 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. Abandonei meu apelido de menina e passei a me apresentar como Lina, usando a outra metade de meu nome. Mas sou Lina apenas para os poucos amigos íntimos. Todos me conhecem mesmo é como Madame Santiago. Com a ajuda de Eugênia, encontrei um posto de trabalho numa pensão para estrangeiros. De início, como ajudante de cozinha, depois como camareira. Aos poucos, passei a governanta. Era uma solução que garantia casa e comida para mim e o menino, permitindo-me que não tocasse no dinheiro que Santiago ocasionalmente enviava. Deixava-o como garantia para imprevistos. Dos meus próprios ganhos, custeava a educação de meu filho. (MACHADO, 1999, p. 193-194).

De acordo com a crítica feminista, Zolin (2011) afirma que “o fato de ter abandonado o apelido de menina e passado a usar a outra metade do nome, Lina, numa atitude de Fênix, aponta para sua capacidade de engendrar a própria história, independentemente das adversidades impostas a seu sexo pelo pensamento patriarcal”. (ZOLIN, 2011, p. 99).

Capitu, como Lina, seguiu os conselhos de uma amiga e comprou a pensão, com suas economias, o que lhe garantiu uma velhice tranquila financeiramente: “[...] onde venho trabalhando até este final dos dias desta minha segunda vida. Foi uma boa decisão, que me forneceu os meios de sobreviver materialmente e muito fez por mim ao me impor a necessidade de ocupar-me com um mundo exterior a meus tormentos”. (MACHADO, 1999, p. 195).

Esse desenrolar da narrativa:

inverte a situação básica do romance oitocentista, já que Capitu passa de adúltera para vítima de traição, e isso desencadeia uma série de outras situações que funcionam como

respostas às lacunas deixadas no texto original em relação ao comportamento da protagonista: 1) em face da confissão de adultério do marido, a decisão da separação é dela; 2) a semelhança entre Ezequiel e Escobar, com o tempo, desaparece, dissipando as dúvidas acerca de sua paternidade; 3) ela responde à situação disfórica com a “audácia de se parir novamente”. (ZOLIN, 2011, p. 98).

Capitu, na obra de Ana Maria Machado, configura-se de duas formas, sendo a primeira identificada como a mulher de Bentinho, silenciada e oprimida “pelos princípios de visão e divisão sexualizantes” que regem o modo “de se relacionar com a mulher e impor a ela e ao seu destino” (ZOLIN, 2011, p. 98), conforme a visão de mundo do narrador de *Dom Casmurro*, e a segunda, como Lina, com a visão de uma nova identidade assumida.

4.2 ANA LÚCIA E DONA LURDES: PASSADO E PRESENTE

Bia, a heroína de *A audácia dessa mulher* (1999), conheceu Ana Lúcia quando esta ainda era criança. Filha de sua faxineira, chamou-lhe a atenção o quanto ela adorava literatura do século XIX, a qual era de sua preferência também. Toda vez que Bia resenhava algum livro, mandava o exemplar para ela, de presente, e ela retribuía com um bilhete agradecendo e com considerações a respeito das narrativas. O tempo passou, e Ana Lúcia tornou-se uma jovem sensível e inteligente, esperta o suficiente para Bia convidá-la para ser sua secretária, a fim de que “ela pusesse ordem em seus papéis, sempre desorganizados.” (MACHADO, 1999, p. 42). A princípio trabalhara todos os dias, depois apenas aos sábados, pois, como Bia viajava muito, ela não teria o que fazer, então Ana Lúcia buscou outro emprego, em uma editora indicada por Bia, estava concluindo a faculdade de Letras e iria prestar concurso público. As duas se tornaram grandes amigas, a ponto de trocarem confidências, com a certeza de que uma poderia contar sempre com a outra.

A personagem Ana Lúcia, na obra, é a representação de uma jovem de classe média baixa que, devido à condição financeira, luta para sobreviver e conquistar sua independência, pois, além de ajudar nas despesas da família, almeja sair de casa e se afastar daquela vizinhança, um tanto indiscreta. Ana Lúcia é noiva de Giba, e enxerga no casamento uma chance para a liberdade. E é nesse ponto que acontece a outra representação, em que o patriarcalismo, fruto de séculos passados, mostra-se ainda vigente, em pleno final do século XX.

O noivado estava indo bem, até que acontece uma cena, em um bar, em que Giba tem um acesso exacerbado de ciúmes, passando a infernizar a vida de Ana Lúcia. Acontecera de ela estar

contando, entre os amigos de Giba, o que ela fazia, no que trabalhava, como estava indo bem. O fato desestabilizou Giba, já que todos seus amigos estavam prestando atenção nela: “— E você acha pouco? Não posso nem conversar com as pessoas e o Giba já vem fazendo esse auê... — concluiu Ana Lúcia, agora raivosa.” (MACHADO, 1999, p. 70). Mas ela estava gostando, e afirmou “— Eu não liguei a mínima” (MACHADO, 1999, p. 70); e continuou contando a Bia:

Estava curtindo era conversar com aquela galera toda, ver todo mundo prestando atenção, descobrindo que a noiva do Giba não é uma panaca qualquer, mas uma profissional, com uma vida interessante, andando por lugares que eles nem imaginam que existem... (MACHADO, 1999, p. 70).

Usufruindo das conquistas femininas do século XX, Ana Lúcia tem suas próprias ambições e se orgulha de ser capaz de enfrentar os obstáculos da vida profissional, contando com sua inteligência e força de vontade.

A jovem, por si só e diante dos obstáculos já ultrapassados, é uma vencedora, referindo-nos à quebra de paradigma da hegemonia masculina. Porém, diante de todas essas conquistas, apresenta-se o maior desafio que ela deverá enfrentar: para concretizar o sonho do casamento, não poderá mais trabalhar. Em diálogo com Bia, desabafa:

— Mas então o Giba devia era estar orgulhoso de você... — É... se ele tivesse algum orgulho disso. Ana Lúcia suspirou e acrescentou: — Mas não tem. Nem um pinga. Quer é que eu pare, assim que der... — Que você saia da editora? — Não. Quer que eu pare de trabalhar geral. Não quer nem que eu faça o concurso. Diz que não dá certo esse negócio de mulher trabalhando. Ainda mais na Zona Sul. Vive dizendo que quando a gente casar eu vou ter que ficar em casa. Ou então, se tiver mesmo muita necessidade de trabalhar, vai ter que ser ali por perto, num lugar que ele escolher. (MACHADO, 1999, p. 71).

A narradora constrói, através da personagem Ana Lúcia, uma situação aos moldes do início do século, em que a dominação masculina teria pleno poder sobre as vontades da mulher, e ela, absorvidas as convicções patriarcais, não ousaria sequer manifestar um desejo que se voltasse à esfera pública, porque sabia ser impossível realizar. Bourdieu confirma:

[...] as próprias mudanças da condição feminina obedecem sempre à lógica do modelo tradicional entre o masculino e o feminino. Os homens continuam a dominar o espaço público e a área de poder, ao passo que as mulheres ficam destinadas ao espaço privado, doméstico, em que perpetua a lógica da economia de bens simbólicos [...]. (BOURDIEU, 2002, p. 150).

Muito provavelmente esse era o plano de Giba, representado nos moldes do masculino, ainda com reflexos da cultura hegemônica patriarcalista.

A representação de Ana Lúcia, enquanto o feminino dócil e cordato, procura justificativas para o ato de submissão que teria que enfrentar, entendendo o ciúme como prova de amor:

— Não sei como é que vai ser quando a gente casar... — concluiu. — Porque eu não pretendo mesmo parar de trabalhar. Ainda mais se passar no concurso e tiver um emprego bom, garantido... — Já disse, montes de vezes, mas ele não acredita, acho que não me leva muito a sério nessas coisas. — Vai ver, é porque sabe que eu gosto dele, estou sempre querendo agradar, acabo fazendo o que ele quer... mas não sei se é mesmo por causa disso. [...] — Bia... obrigada pela força... Não pense que eu não estou vendo a situação, mas é difícil... Eu adoro o Giba, sabe? Eu sei que esse ciúme dele ainda vai me fazer sofrer muito mais. Mas eu entendo ele ser assim. Eu também sou ciumenta, não gosto nada de saber que ele está a toda hora se metendo com outras mulheres... A gente tem ciúme porque se gosta... É natural, um tempero do amor, como dizem. Você sabe disso. (MACHADO, 1999, p. 72-73).

Essa representação do casal, em que o marido é excessivamente ciumento, faz com que Bia associe a situação da Ana Lúcia à situação de Lina/Capitu, que tanto sofrera com esse tipo de relação amorosa, cuja opressão do marido, sob todos os aspectos, não seria suficiente para controlar seu ciúme. Bia preocupava-se com a amiga:

Ciumento, o rapaz. Bia começou a desconfiar que talvez fosse esse o motivo para que Ana Lúcia tivesse ficado tão impressionada com os escritos. Também ela, pouco mais que uma menina, vivia às voltas com as insinuações e cenas de um noivo ciumento. Devia ter-se identificado com a misteriosa autora dos comentários, por isso estava querendo que Bia lesse logo para conversarem. Na certa, estava precisando desabafar. Quem sabe se o tal do Giba não tinha aprontado mais uma? Não seria surpresa. A toda hora ele fazia das suas. Mandava Ana Lúcia voltar para casa para mudar uma saia curta ou uma blusa que achasse muito decotada, muito justa, ou muito transparente. Reclamava que as amigas dela não eram boa companhia. Implicava com o trabalho na editora, com as visitas que ela tinha que fazer a colégios. De uns tempos para cá, aparecera até com uma nova linha de implicância: queria saber quanto ganhara, em que gastara, acusava-a de esbanjar dinheiro em futilidades e vivia sugerindo que ela depositasse tudo numa conta conjunta, para o enxoval... Bia suspeitava que não era nada disso, era só uma forma de controlar Ana Lúcia melhor. (MACHADO, 1999, p. 120-121).

Ana Lúcia não sofre apenas com as tentativas de Giba controlar sua vida, mas também com a pressão familiar. Em depoimento da jovem em conversa com Bia, denuncia o patriarcalismo, ainda instaurado nas famílias que acreditam que a mulher deve ceder ao desejos e opressões do marido:

— Fui deixando o tempo passar, achei que ele mudava, ia entender. Mas está cada vez pior — concluiu Ana Lúcia. — Cada vez implica mais com tudo o que é do meu trabalho. — Então, dê um basta — fulminou Bia. — Parta para outra — Não é assim tão simples. Eu gosto dele, a gente namora há um tempão, as famílias são amigas, todo mundo faz a maior pressão. Não é só ele. Ninguém entende o meu trabalho. Até o meu pessoal. Fica todo mundo dizendo que eu estou sendo teimosa, que eu podia ceder, que ele já cedeu tanto... — Ele cedeu? Em quê? Não lembro de nada em que ele tenha recuado... E tenho certeza de que sua mãe e seu pai sabem perfeitamente o que representa o seu cheque de pagamento no final do mês, ganho por você sem favor de ninguém, e são bem capazes de entender como isso é bom para você. (MACHADO, 1999, p. 171).

Dando continuidade ao processo de manipulação, mas com a desconfiança de que Ana Lúcia não iria ceder, de todo, aos seus desejos, Giba começa a apoiar a noiva, porém ainda no intuito de dominar a relação:

O Giba agora diz que cede: se eu quiser trabalhar, ele deixa. — Ele disse que pode tentar arrumar um lugar para mim no mesmo banco onde ele trabalha. Numa outra agência, claro. (Claro, assim ele controla de longe mas não é controlado), prosseguiu Bia. — Ele tem um amigo que é subgerente nessa agência e pode dar um jeito... O Giba não se importa de eu ir trabalhar lá, está até dando força. Só faz questão é que eu saia da editora e desista dessa ideia do concurso. E todo mundo fica achando que eu devia concordar, ele já está fazendo a minha vontade, eu também tenho que mostrar que posso ceder. (MACHADO, 1999, p. 171-172).

Aos poucos, com o auxílio da lucidez e contemporaneidade de Bia, Ana Lúcia vai se dando conta de seu potencial, vibra com as conquistas que se somam às já adquiridas, dando início ao processo de pensar em si mesma, e não na relação com Giba e o casamento:

— Mas é essa a sua vontade? Mesmo? Ir trabalhar no banco? — Claro que não. Para falar a verdade, eu até estou em dúvida se vou mesmo fazer o concurso. Mas não tenho a menor vontade de sair da editora. [...] — Ontem de manhã quando eu cheguei no trabalho, tinha um recado que o seu Alberto queria falar comigo.[...] —Ele disse que vão reformular uns departamentos, estão expandindo uns setores e ele está muito satisfeito com o meu trabalho. [...] Mas quando se informou a meu respeito, descobriu que eu terminei a faculdade de Letras, e então perguntou se eu não queria passar para a gerência editorial, experimentar trabalhar com preparação de texto, já imaginou, Bia? Ajudar a fazer livro, de verdade... Puxa, é tudo o que eu queria, nem podia sonhar com uma coisa dessas. E seu Alberto ainda disse que eu tenho muita chance de subir bastante e depressa nesse lugar, que eles vão se expandir mais, que eu tenho uma porção de qualidades... Me fez tanto elogio que eu até fiquei sem graça. (MACHADO, 1999, p. 172-173).

A voz narrativa introduz na vida de Ana Lúcia um sujeito masculino, representando o homem que apoia a luta feminina, e que ajuda Ana Lúcia a resolver seu dilema a respeito de

trabalho. Juliano a aconselha a dar tempo ao tempo, que isso seria providencial, pois as decisões fluiriam naturalmente. Dessa forma, passa a contar com a admiração de Ana Lúcia.

Finalmente, ela pede um tempo na relação com Giba: “– Para ver como pode ser a vida de cada um sem o outro, entende? A gente namora há tanto tempo, estamos tão acostumados...” (MACHADO, 1999, p. 176).

A personagem Ana Lúcia, ainda apresenta alguns sentimentos comuns nas mulheres do final do século, quais sejam, o medo da perda e o legado da culpa. Ao tecer comentários a respeito da decisão de abrir mão do casamento, vem à tona essa problemática:

Eu vivo com medo de perder o Giba, dele ficar meio preso de repente a uma dessas mulheres com quem ele vive se metendo, mas a verdade é que eu não sei. Pode ser que uma delas combine muito mais com ele, seja muito mais como ele quer, menos teimosa que eu. E pode ser — eu tenho mesmo esperança de que seja assim, sabe? — pode ser que eu descubra que sem ele não estou perdendo tanta coisa como eu tenho medo. (MACHADO, 1999, p. 176).

Ana Lúcia comenta ainda que está começando a gostar de Juliano: “Bia, ele é demais... Uma pessoa tão doce, um cara tão diferente...” (MACHADO, 1999, p. 177), a que Bia, atenta às experiências já vividas por ela, incentiva: “– Isso, menina, vá em frente, você merece. Os homens doces são raros e valem ouro.” (MACHADO, 1999, p. 177).

Dessa forma, a narradora coloca o leitor diante de uma mulher do final do século XX, um sujeito feminino que vive no presente, exposta a uma relação machista, da qual consegue se desvencilhar, para não viver sob a dominação masculina. Em que pese o medo e a culpa, foi em busca de argumentos que a afirmassem como uma mulher sujeito, atuante no espaço público, a fim de provar para si mesma que é capaz de ultrapassar seus medos e suas angústias, em prol de sua felicidade.

Outra personagem importante no desenrolar da narrativa de *A audácia dessa mulher* é Dona Lurdes, uma senhora nascida por volta dos anos trinta do século XX, cuja sociedade ainda permanecia sob a hegemonia da dominação masculina. Ao enviuvar, percebeu que não sobreviveria, a não ser que tomasse uma atitude drástica para poder educar seus cinco filhos. Ao final do século XX, continua trabalhando, sendo uma empresária bem sucedida. Dona Lurdes é a proprietária do caderno de receitas/diário, cuja presença na narrativa alavancou a homenagem à Machado de Assis, na figura da reescrita da personagem Capitu. Ela conta como o caderno acabara em suas mãos, passando de geração a geração:

Explicou que o caderno pertencera a uma parenta afastada, ela nem sabia bem qual o grau de parentesco. Mas, enfim, era alguém que morava na Europa e, quando morreu, deixou as receitas para uma amiga, no sul. Essa amiga, já bem velhinha, era madrinha de uma tia de dona Lourdes, que nesse tempo era criança e herdou o caderno. Como, por sua vez, essa tia veio a ser madrinha dela, Lourdes, quando a afilhada casou ganhou as receitas de presente. Não tinha mistério nenhum. Dava para seguir tudo, numas cartas que vieram acompanhando o caderno. Cada vez que ele era passado adiante, vinha com um cartão ou bilhetinho, pelo menos. (MACHADO, 1999, p. 163).

As vivências da personagem ocorrem de acordo com uma das exceções concedidas às mulheres que viviam sob a égide patriarcal, ou seja, fazer parte do espaço público, o qual jamais poderia ser explorado por uma mulher, a menos que ela enviuvasse, ou que o marido ficasse incapacitado, podendo, dessa forma, assumir o posto androcrático deixado por ele.

Mãe de Virgílio, a quem Bia conhecera na reunião a que foram convidados para colaborar na ambientação da novela *Ousadia*, Dona Lurdes ficara viúva aos quarenta anos, e contara a Bia que só sabia cozinhar, e não se imaginara prestando serviços de cozinha:

— Mas virei, minha filha. Foi isso mesmo o que eu virei. Cozinheira, banqueteira, organizadora de festas: eu tinha a maior prática de administrar uma casa. Não sabia ganhar dinheiro, mas sabia muito bem fazer o dinheiro render. Aí apareceram os freezers e eu vi que era a minha chance. [...] Fui das primeiras pessoas nesta cidade a criar um serviço eficiente de comida congelada caseira, da maior qualidade. Meus filhos faziam as entregas, a promoção, as vendas, se encarregavam das compras. E eu cozinhalva, nos meus horários, na minha casa e com a minha organização. [...] O negócio foi se expandindo, surgiu um outro ramo, com o fornecimento de sobremesas para restaurantes e hotéis. Um serviço de entregas, com veículos próprios. Depois, já na Zona Sul novamente, os filhos já independentes e encaminhados na vida, ela criara a Infra, uma empresa especializada em serviços para bares, restaurantes e hotéis. Desde contabilidade e apoio jurídico até lavanderia, limpeza e manutenção, decoração, contatos com fornecedores. (MACHADO, 1999, p.181-182).

Não cozinhalva mais e comentou, “– Mas sou a intermediária na contratação desses serviços, terceirizados” (MACHADO, 1999, p. 182), acrescentando: “Sou exigentíssima. [...] Eu fico só supervisionando. Por isso posso me dar ao luxo de trabalhar em casa de tarde”. (MACHADO, 1999, p. 182).

Em meados do século XX, Dona Lurdes constitui-se como uma mulher “à frente do seu tempo”, significando a coragem de enfrentar a hegemonia masculina perante a sociedade em que estava inserida. Dentre as profissões consideradas femininas, estavam as de educadoras, nas classes sociais de padrão médio, e de lavadeiras, nas classes sociais de padrão baixo. Ser cozinhalva era uma atividade feminina, e, afora as escravas, não seria entendida como profissão, porém Dona Lurdes aproveitou a demanda ocasionada pela prosperidade dos anos sessenta, e

transferiu seus conhecimentos de organização de casa e cozinha para um empreendimento de sucesso. Com o auxílio dos filhos, saíra-se melhor financeiramente do que quando ainda tinha um marido, como contara para Bia.

Diante de uma Bia perplexa, confessara que havia tomado coragem para enfrentar a vida sozinha quando lera a carta que Lina escrevera para Sancha:

— E pensar que eu devo isso à Lina. [...] Quer dizer, tudo isso começou por causa daquele caderno de receitas, o cadernão da Lina, como eu chamo... [...]E eu sempre acho que devo tudo a ela porque quando eu pensei que só sabia mesmo era cozinhar, quando eu ainda não sabia o que ia fazer, ficava olhando livros de receitas, meus cadernos, essas coisas. E uma das cartas que estavam no envelope junto com o caderno, justamente a carta de Lina, me mostrou que eu até tive sorte. A situação dela era muito pior. Um marido que a tratou daquele jeito... Sei lá, tenho visto tanta coisa acontecendo com minhas amigas que às vezes penso que talvez seja uma sorte ficar viúva antes do marido aprontar uma dessas, talvez toda mulher tivesse o direito de ficar viúva cedo na vida, divorciar não adianta, é um alívio que só vem depois da dor, da humilhação, da decepção. Viuvez, não. É melhor, é só o sofrimento da perda, a saudade, mas a imagem do grande amor fica inteira, até maior, a gente não fica achando que escolheu mal, que é culpada de não ter visto antes o canalha que aquele príncipe encantado podia ser... (MACHADO, 1999, p. 183).

Dona Lurdes confessa ainda que se inspirara em Lina, em sua coragem: “– Ah, sim... Pois eu fiquei pensando: se ela, numa situação tão pior, sem nenhum apoio, e num país estrangeiro, teve a coragem de ousar experimentar um caminho novo e deu certo, por que eu não posso fazer o mesmo?” (MACHADO, 1999, p. 184). A voz narrativa evidencia a personagem como um sujeito feminino que, de forma consciente, teve a sorte de não estar atrelada a um sujeito masculino oprimindo-a, manipulando-a, e, acrescente-se, ainda, sem a dor da humilhação.

A perplexidade de Bia, diante de Dona Lurdes, deve-se à imagem que fizera da senhora com a qual combinara tomar um chá da tarde. Na imaginação de Bia, ela estaria sentada, aguardando sua chegada: “Na certa, a senhora estava desde cedo às voltas com preparativos para o chá, bolinhos, geleias”, pois, “Para quem vivia sozinha e sem fazer nada, a ideia de fazer um lanche com quem considerava a ‘namorada’ do filho devia ser um programa cheio de expectativas” (MACHADO, 1999, p. 179, grifo da autora). Ao contrário, Dona Lurdes quase desmarcara o encontro, por estar atarefada no fechamento de um contrato e não dera tempo de preparar o chá:

Quando dona Lourdes abriu a porta, era exatamente como a moça imaginara — uma figura bem maternal, baixinha, meio gordota, sorridente e falante. Mas em seguida, foi

tudo diferente. Para começar, não havia mesa posta apesar de Bia já estar atrasada. [...] — Tem certeza de que quer mesmo um chá? Ou me acompanha numa champanhezinha que eu deixei na geladeira? Em instantes, a moça se viu brindando em flûtes de cristal a um novo contrato não sabia de quê, com uma garrafinha de Veuve Clicquot tamanho-avião, aberta por dona Lourdes de modo tão exímio que atestava sua absoluta intimidade com o gesto. (MACHADO, 1999, p. 179-180).

De surpresa em surpresa, Bia depara-se ainda com uma sala repleta de computadores e funcionários, onde Dona Lurdes circula com absoluta intimidade, comentando os benefícios da tecnologia:

— Acho computador uma maravilha. O governo fica falando em usar a informática para educação a distância, e é verdade que a meninada gosta de brincar com eles. Mas eu acho mesmo é que, talvez mais importante do que ter um computador em cada sala de aula, seja que cada pessoa de mais de sessenta anos possa ter acesso a e-mail. A gente nunca mais fica sozinha. Converso com minhas amigas toda hora, com os parentes que estão longe, com gente que eu não conheço nem nunca vou conhecer. Entro em sites do outro lado do mundo, estou com um amigo desconhecido em Milão, um professor de arte gaúcho que está fazendo uma pesquisa na Itália. E bato papo com os netos todo dia. (MACHADO, 1999, p. 182-183).

A personagem Dona Lurdes, na obra *A audácia dessa mulher* (1999), é a representação de uma mulher contemporânea, atuante e tranquila na sua condição de mulher/viúva bem sucedida. Apesar de ter vivido no passado sob o domínio androcêntrico, desvencilhou-se das amarras do patriarcalismo, em perfeito compasso com os movimentos feministas, e venceu.

Da mesma forma que a narradora faz coincidir a relação ciumenta de Ana Lúcia e Giba, com a relação de Capitu e Bentinho, toma como exemplo a coragem e ousadia de Lina para inspirar Dona Lurdes a empreender um novo caminho e a tomar conta da sua vida e de sua família. O passado e o presente, conforme o título deste subcapítulo, referem-se à inversão de tempo e espaço que ocorre na narrativa representativa dessas duas mulheres.

4.3 BIA – O FEMININO POSSÍVEL

O dever de estar vivo é o mesmo que o dever de transformar-se em si próprio, isto é, de transformar-se no indivíduo que ele é em potencial.

Erich From

A voz narrativa de *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, apresenta a personagem Bia como *uma mulher do mundo e dona de si*, organizada, destemida e ousada, conservando os traços de feminilidade.

Na reunião a que fora convidada para participar da ambientação da novela *Ousadia*, Bia apresenta-se: “Meu nome é Beatriz Bueno, e eu sou jornalista e... bom, biscateira cultural. E escritora...” (MACHADO, 1999, p. 11). [...] “Antes do turismo (que, aliás, é viagem e não turismo...), fui professora: de português e literatura”. (MACHADO, 1999, p. 24). Segundo o diretor da novela, o motivo pelo qual ela fora convidada, deveu-se ao fato de ela “ser autora de livros de viagem de muito sucesso. E de muito boa qualidade”. (MACHADO, 1999, p. 11).

O diretor da novela, Muniz, em uma demonstração de admiração pelo trabalho de Bia, esclarece as bases que o fizeram optar pela jornalista:

— Eu já era seu leitor no jornal há algum tempo, Bia, como muitos outros aqui, mas só recentemente comecei a ver com outros olhos o que você escreve. Foi a partir de uma crônica sua, há uns dois meses, sobre viajar no tempo. Em linhas gerais, você defendia a ideia de que todo deslocamento no espaço para uma cultura diferente é também uma viagem para outro momento, outra época, outros tempos possíveis... Achei muito interessante. [...] O que me interessou primeiro foi que você me fez pensar qualquer viagem de um ângulo novo. E me convenceu, com um texto que... bem, me transportou. Me fez viajar, digamos. O mínimo que se pode esperar de quem escolhe escrever sobre um tema desses. Mas coisa que raramente se encontra por aí. Fui procurar seu livro, descobri que eram dois. Um sobre viajar sozinha, muito divertido. Outro que desmente o primeiro, de certo modo, porque é sobre nunca conseguir viajar sozinha. A opinião da Bia, para quem não leu e está curioso, é que no fundo ninguém viaja sozinho, porque a gente está sempre em companhia de autores e outros artistas, dos livros, filmes, quadros e músicas que estão sempre conosco, enfim, dos mitos culturais que povoam nossa memória. (MACHADO, 1999, p.15).

A ambientação da novela *Ousadia* deverá ser em um bairro antigo da cidade do Rio de Janeiro, remetendo ao século XIX, onde a configuração física das edificações e o seu entorno bucólico conservam-se visualmente muito próximos de sua origem. Apesar de Bia ser uma

mulher contemporânea, possui pleno domínio quanto aos aspectos sociais e culturais do cotidiano dos habitantes da época, tanto que participa o tempo inteiro, questionando as escolhas do assistente, apontando, aqui e ali, aspectos importantes do período em questão e que faziam parte da rotina, dos hábitos sociais e culturais da época. Esses aspectos dizem respeito, principalmente, à forma como as mulheres seriam representadas, como, por exemplo, se sabiam ler, se havia uma professora, se a irmã mais nova também saberia ler, como namoravam, o que pensavam e como eram coagidas a manter discrição diante dos transeuntes, ao saírem de casa para ir à missa ou, ocasionalmente, dar um passeio.

Bia também chama a atenção para o *background* dos cenários, que, seguidamente, passam despercebidos pelos diretores que se dedicam a reproduzir os eventuais costumes locais, como a inserção das lavadeiras, crianças negras e brancas correndo e brincando, as fontes com a água que abastecia as casas e os serviços, o comércio ilegal de penas coloridas utilizadas como ornamentação de chapéus femininos burgueses, entre outros.

Sendo Bia uma admiradora da literatura, tomara conhecimento da condição das mulheres do século XIX. Os movimentos feministas, dentre tantas conquistas, fizeram eclodir as artistas e as mulheres de letras, até então desconhecidas e, portanto, não reconhecidas. Ela sente que faz parte de uma geração privilegiada, no sentido de escrever o que mais lhe apraz, é admirada por seus leitores, situação que em outros tempos não seria possível devido ao receio de ousar e enfrentar o cânone masculino. Quando as mulheres ousavam escrever, buscavam referenciais da escrita masculina, no intuito de se integrarem ao mundo literário corrente, cujo resultado era ironizado, intimidando-as, e fazendo com que não mais se submetessem à humilhação das ferrenhas críticas. Salete Rosa Pezzi dos Santos, analisando este fato, nos aponta que:

Muitas outras histórias de mulheres das letras e das artes em geral do século XIX e início do seguinte poderiam ser mencionadas como forma de ilustrar as dificuldades às quais essas artistas foram submetidas para serem reconhecidas como incapazes de uma produção intelectual. [...] Isso reforçado pelas idéias de que a maior realização feminina estaria na concepção e no cuidado da prole. [...] Assim, entende-se por que muitas mulheres, apesar de contarem com o apoio da família, acabavam por editar suas obras usando pseudônimos, pois a crítica, sempre muito severa com a produção feminina, se incumbia de desestimular qualquer iniciativa nesse campo. Tal crítica acabava por colocar a produção intelectual da mulher num mesmo denominador comum, não respeitando individualidades e pondo em dúvida a capacidade intelectual feminina. (SANTOS, 2010, p. 20).

Além da percepção da condição excludente da mulher artista, a narradora dá voz a Bia

para que, através de sua sensibilidade, observe a sociedade presente na atual “cidade maravilhosa” e traga à tona a exclusão social escancarada nas suas ruas e avenidas, o que leva a questionar essa realidade que paira, invisível, aos olhos de quem detém o poder. A denúncia social pode ser observada em algumas passagens da narrativa, uma delas, quando, em uma manhã, Bia sai para caminhar e encontra Virgílio, também caminhando; ambos decidem andar juntos, lado a lado, conversando. Ao se despedirem, ela o convida para tomar água de coco, que ele recusa, e ela decide tomar sozinha:

Ela para. Dá um tchau com a mão, ele prossegue, meio hesitante. Ela entrega o dinheiro ao vendedor, recebe dois cocos, põe dois canudinhos dentro de cada um. Passa um deles para um menino descalço que zanzava em volta da barraquinha, começa a tomar a água do outro, enquanto Virgílio se afasta. (MACHADO, 1999, p. 25).

A voz narrativa mostra o perfil livre da heroína como, por exemplo, na forma do diálogo que acontece no encontro com Virgílio:

Estou andando devagar demais? Não quero interferir, puxa, é muito chato, eu adoro andar sozinha, pensando, não quero agora cortar a sua... [...] Primeiro, eu acho que é porque eu não sou mesmo uma pessoa metódica. Depois, você sabe, eu viajo muito, e em qualquer lugar aonde eu vou, procuro andar uma hora, mas não me ligo muito em rotina. Vai ver, acostumei com uma certa variedade. (MACHADO, 1999, p. 22).

Percebe-se, pela voz narrativa, o comportamento das personagens masculinas que contracenam com Bia, como também esse sujeito vem se ajustando aos movimentos feministas e às novas identidades femininas. Para essa construção, a narradora apresenta referenciais do comportamento masculino contemporâneo, aos quais também cabe sua parcela de subversão ao cânone.

Para compor a equipe de apoio da ambientação da novela, também foi convidado Virgílio de Pádua Toledo, cozinheiro e dono de restaurante, “Do Marco Polo, na Lagoa”. “É arquiteto de profissão”. (MACHADO, 1999, p. 10). O diretor o convidou por possuir, como Bia, sensibilidade para a linguagem, e por ter escrito um livro de receitas, em que o ingrediente principal, segundo o diretor, é o aguçar dos sentidos:

— Livro de receitas também conta? — brincou Virgílio. — Você sabe tão bem quanto seus leitores que escreveu uma obra que é muito mais que um simples livro de receitas. É uma conversa deliciosa sobre os prazeres da mesa, uma viagem pelos sentidos... Uma

obra que nos transporta sensorialmente a um universo tentador. [...] — Não tem o que agradecer, é isso mesmo. Além do mais, lendo seu livro eu pude ver que, além de gostar de cozinhar, você conhece muito bem o final do século XIX e a virada deste século. Sabe o que se comia na época, como as pessoas moravam, como era a cidade, o jeito das casas por dentro... — Bom... trabalhei um tempo para o Serviço do Patrimônio, tive que conhecer. (MACHADO, 1999, p. 13).

A narradora, demonstrando clara consciência do comportamento do sujeito pós-moderno, nos dá a seguinte declaração, dando voz a Muniz quando se refere ao perfil dos dois convidados:

— Só mais uma coisinha que acaba de me ocorrer e eu gostaria de registrar. Acho que pode ser um contraponto muito interessante ter vocês dois conosco. Não só porque podem nos ajudar com o fim do século XIX, mas também porque, de certo modo, os dois encarnam muito bem este fim do século XX. Não sei se todo mundo reparou, mas é muito divertido ter esta oportunidade. Vamos contemplar uma época, afinal de contas, não tão distante (talvez nossos bisavós ou os pais deles tenham vivido nela), numa cidade que todos conhecemos porque moramos aqui, e apesar de toda essa proximidade podemos constatar que, embora a paisagem urbana da época tenha se transformado muito, o que realmente mudou mais fomos nós, as pessoas que aqui vivemos. E o Virgílio e a Bia representam isso melhor do que ninguém. [...] — Um homem que adora ficar na cozinha e uma mulher que gosta de viajar sozinha... Não é só uma rima. É, isso sim, um sinal dos tempos. Papéis trocados. Duas ideias impensáveis no século XIX. Uma contribuição de nosso século para a história da humanidade. (MACHADO, 1999, p. 17).

Assim, Bia e Virgílio se conhecem, e iniciam um relacionamento, apesar de o coração de Bia pertencer a Fabrício:

Mas havia outra coisa que fazia voar para muito longe os pensamentos de Bia. Era sempre assim, quando menos esperava. Fabrício irrompia, abrupto e forte, um jorro incontrolável. Como esguicho de fonte, brotando súbita do subsolo, em meio a uma paisagem desolada. E ela que o imaginava enterrado debaixo de uma pedra, tão adormecido, sem forças, no máximo apenas latente, pulsando sob tudo o que fazia... Havia dias, vinha conseguindo impedir que ele tomasse conta de seus pensamentos. Mas de vez em quando, falhava. (MACHADO, 1999, p. 56-57).

Fabrício pedira “um tempo” no namoro para que pudesse viajar para os Estados Unidos, a título de estudos, e explicou-lhe que iria com outra mulher, por quem estava apaixonado. Foi extremamente honesto com Bia, afinal tinham acordado que seu relacionamento fosse aberto a outras possibilidades, considerando a lealdade acima da fidelidade em sua relação amorosa. Esse pacto, levava Bia a buscar a verdade sobre seus sentimentos e os sentimentos de Fabrício, drama que permeia todo romance: o amor, o ciúme, a liberdade de escolhas, a não exclusividade.

Bia deixa claro a Virgílio seu amor por Fabrício, que, em comum acordo, pactuaram sobre a liberdade da relação, antes leal do que fiel. A narradora permite vislumbrar o comportamento pós-moderno dessas relações, ora efêmeras, que no caso de Bia, que se entrega a Virgílio, por livre e espontânea vontade, pelo fato de estar sozinha e buscar aconchego, “se permitindo deixar que o corpo falasse mais alto e jogasse Fabrício bem para longe, na escolha consciente de embarcar na pele macia e cheirosa daquele belo homem a seu lado, de cabelos um tanto ralos e sorriso insinuante.” (MACHADO, 1999, p. 64). Livre e espontânea vontade: eis a representação da liberdade que determinados sujeitos femininos conquistaram. Sem pudor e sem culpa, esses sujeitos se libertam de amarras que, por tantos séculos, os prendeu.

O apartamento de Bia situa-se no bairro onde escolheu morar, possui seu próprio carro, cumpre os compromissos com seu trabalho, sai à noite, sozinha ou com amigos, escolhe seus amantes, escolheu fazer o de que mais gosta: “— Eu viajo muito, saio muito de noite, quando posso ficar em casa gosto de ler.” (MACHADO, 1999, p. 106). Privilégios à parte, sabe que não são todas as mulheres que têm consciência de poderem usufruir dos prazeres femininos conquistados durante as últimas décadas. Em que pese o fato de as mulheres trabalharem fora de casa e, por vezes, terem seu próprio negócio, em geral, o sujeito masculino ainda domina, em grande parte, as relações. Em sua relação com Virgílio, por exemplo, este não admite pactuar de uma relação na qual ambos tenham liberdade de se relacionar com outras pessoas, deixando claro que determinadas coisas que os homens fazem são parte do universo masculino, e as mulheres não deveriam adentrar nesse terreno:

— Não, Virgílio. Não é uma coisa de mão única. Eu também saio com outras pessoas.
 — E ele sabe? Aceita? Você vai me desculpar, Bia, mas esse cara... [...] Ele examinou um pouco aquelas ideias, depois perguntou, incrédulo: — Quer dizer, então, que vocês acham que homens e mulheres são iguaizinhos nessas coisas e você pode fazer tudo o que ele faz? [...] Na minha opinião, não existe esse tal de respeito mútuo que você mencionou. Pelo que você está me dizendo, vocês se traem e se enganam. De repente, numa festa, pode pintar uma situação em que está um cara com quem você anda saindo e ele não sabe, ou uma garota que tem um caso com ele pelas suas costas. — Um segredo em que o outro está por fora? Não... — Duvido. Não me leve a mal, mas acho que apesar de toda essa conversa, não existe tanta lealdade assim entre vocês dois. [...]— Desculpe, mas vocês não têm ciúme? [...]— Mas então, como é que concordam? Ou a gente não gosta de alguém, e então não liga, ou gosta e não admite. Essa conversa civilizada toda é muito cerebral para mim... Não dá mesmo para entender... (MACHADO, 1999, p. 83-85).

A narradora representa, através de Virgílio, o sujeito masculino que ainda possui referenciais da dominação masculina. Esse sujeito parte do princípio de que, se a mulher toma iniciativas, ela vai mandar na relação, e sente insegurança ao lado de uma mulher segura como Bia:

Virgílio não conseguiu deixar de constatar, mais uma vez, como ela o atraía. E, de certo modo, o inibia também, numa certa sensação de perigo. Depois da primeira reunião, tinha pensado em procurá-la, a pretexto de discutir o trabalho. Enquanto ainda hesitava, se encontraram naquela caminhada matinal em volta da Lagoa. E quem tomara todas as iniciativas tinha sido ela — tanto de começar a conversa quanto de encerrá-la. Agora, novamente, ele pensava que queria sair com ela, conversar com calma, bebericar, ouvir música. Talvez cozinhar para ela... e depois, quem sabe... Só que queria estar mais seguro. Tinha um vago medo de ouvir um não. Ou uma risada. (MACHADO, 1999, p. 32-33).

Apesar de toda segurança que tinha, Bia sabia que as relações efêmeras, casuais, acontecem de formas diferentes entre homens e mulheres. Quando questionada por Virgílio a respeito do comportamento feminino ser igual ao masculino, isto é, iguais nesse sentido, Bia comenta:

— 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 a cama com ela em seguida, sem nunca mais voltar 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. (MACHADO, 1999, p. 84).

Bia sabia que, assim como ela tentava explicar a Virgílio, o que ele demonstrava não entender, também era difícil para as outras pessoas entenderem:

As pessoas tendiam a não entender, a olhar como uma brincadeira ou como uma espécie de sacanagem consentida, e não era nada disso. Ou então, imaginavam que Fabrício conseguira convencê-la a aceitar o comportamento machista tradicional, de ter várias namoradas, sem que a mulher reclamasse. Bia estava acostumada com essa reação. [...] — Você esquece que eu viajo muito, faz parte da minha profissão. Mas quando estamos juntos, não é preciso mais ninguém. E não existe isso de namoro paralelo, de caso... São encontros ocasionais, em outras esferas, outros cenários... Não ficam se repetindo. E não envolvem pessoas do mesmo círculo: isso é sagrado. [...] Simplesmente, um não queria ser a jaula do outro. Achavam que quem ama não prende. E sabiam que o mundo é cheio de tentações... Para ambas as partes. (MACHADO, 1999, p. 83-85).

No entendimento de Bia, viver com Fabrício, com essa configuração de relação, era, também, de certa forma, perigoso, pois:

Mesmo para ela e Fabrício, que tinham ido aos poucos desenvolvendo isso na prática, muitas vezes era difícil. Quando tentava pensar nisso, ela às vezes achava que nesse ponto se entrava em outro terreno. O do preço que se está disposto a pagar por algo muito valioso. Em geral, não tentava explicar isso a ninguém. Nem sabia por que estava ali sentada, no escuro, tentando fazer Virgílio entender com clareza seu ponto de vista. (MACHADO, 1999, p. 85).

[...] É da vida. Paixão acontece a qualquer um, quando menos se espera. Quem ama não pode ser a prisão do outro. O mais sensato é dar um tempo. Viver isso que está surgindo. Ver o que acontece. Esperar que se desgaste no dia a dia ou que vire amor de verdade. [...] E ela nunca podia dizer que fora traída, porque sempre soubera de tudo. (MACHADO, 1999, p. 101).

Fabrício apresenta-se como um sujeito solidário, seguro e sensível, preocupado com os problemas sociais cuja economia não dava conta de resolver, e os sentimentos que o dominavam, quando pensava nisto, iam da raiva à indignação:

Da raiva que ele sentia dos eternos adiamentos para resolver a desigualdade nacional, do palavreiro vazio em que políticos, jornalistas e intelectuais se debatiam, discutindo sempre penduricalhos acessórios enquanto se esqueciam que a miséria é urgente. (MACHADO, 1999, p. 149).

[...] Trabalhava com informática, morava no Tambá e tinha começado a ensinar computação para a garotada da favela do Vidigal. Difícil saber quem gostava mais, se os alunos ou o professor (MACHADO, 1999, p. 82-83).

Fora dos padrões hegemônicos, Fabrício ajusta-se à personagem Bia, e, no decorrer da narrativa, fica claro que ela não admitiria uma relação em que predominasse a dominação masculina:

Não era dona de Fabrício, claro. Não queria prender, evidente. Além do mais, vivia num tempo em que a consciência feminina e o mercado de trabalho permitiam ser independente e não ter que engolir calada as afrontas de quem lhe garantisse o sustento. Não se tratava do velho clichê tradicional e machista que manda a mulher fechar os olhos às aventuras do marido. Então, as categorias podiam ser outras. Não dependia dele. Não era obrigada a aceitar nada. Aceitava porque queria. (MACHADO, 1999, p. 101-102).

Ao mesmo tempo, se sentia “Consumida e descartada – como mais uma mercadoria obsoleta nesta sociedade de modismos” (MACHADO, 1999, p. 102), a racionalidade tentando explicar porque estava agindo daquela forma:

Como podia abdicar de uma parcela de si dessa maneira e ficar tentando entender o que ele estava fazendo? Às vezes até aceitar, desculpar... Para onde fora seu amor próprio? Em que pessoa reles e desprezível estava se transformando? Não podia se permitir agir assim. E suas atitudes estavam sendo racionais, compreensivas, inteligentes. Um comportamento moderno. A dor é que era primitiva e ancestral. Dor de fêmea a querer uivar na noite da tribo, cravar garras e presas mais que unhas e dentes. (MACHADO, 1999, p. 102).

A narrativa faculta discutir, através da representação de Bia, a partir da situação que ela está vivendo, a questão da fidelidade, dilema dos tempos pós modernos, sendo, talvez, a lealdade considerada como o ingrediente mais importante: “O fundamental nunca foi cada um se saber único na vida do outro, isso nem existia. Mas sempre se apoiaram na certeza de saber que a cumplicidade essencial e absoluta estava ali, parte deles, como uma perna ou um braço”. (MACHADO, 1999, p. 103). Bia entendia que fiel e leal são palavras da mesma família, e que fidelidade não tem nada a ver com exclusividade:

Mas tem tudo a ver com confiança, em ter certeza de poder se fiar na palavra do outro. Porque só então o sentimento ganha uma dimensão temporal. Passa a se jogar numa esperança de futuro, na certeza de que é possível pular do trapézio voador porque vão surgir dois braços na hora certa, segurar e impedir a queda. Sem isso, está tudo perdido: vira pulo no abismo, corpo se debatendo no espaço enquanto despenca vertiginosamente. (MACHADO, 1999, p. 103).

Ao mesmo tempo, Bia se reconforta na companhia de Virgílio, que a acolhe com respeito e carinho:

Em contrapartida, vivia com Virgílio o que restava a ele na situação: esse clima lindo, leve, solto, de canção, de festa, de coisas que estão começando e por isso são belas. Comoventes como brotos na primavera, flores em botão, filhotes de animais. Atraentes como caderno novo, vestido ainda não usado, casa onde pela primeira vez alguém vai passar uma noite. Tentador encanto de qualquer relação incipiente, por mais que seja falso diante do tempo, que afinal Kundera tenha razão e que esse encanto depois se transforme em “insustentável leveza”, a fazer suspirar por densidades mais consistentes. (MACHADO, 1999, p. 137).

Em meio à representação da dor, do ciúme, das angústias e dos anseios femininos, pela

voz narrativa, Bia encontra, no Recanto das águas, o sentido de estabilidade e segurança, tanto na poda, quanto na morte e renascimento das plantas, a vegetação referenciando o tempo necessário para que se desenvolvam, fortalecidos, os ciclos da vida:

Mas agora no Recanto, de repente, contemplando o canteiro de rosas, ela via outro sentido na aparente mutilação daqueles tocos podados. Davam-se à sua decifração como se fossem uma bússola para humanos, mostrando que de vez em quando é preciso cortar sem dó para que a seiva não se disperse e possa se concentrar toda no rumo do que é essencial. Ousar uma perda efêmera para garantir a fartura da safra ainda guardada mais adiante. Ter a audácia de apostar no recôndito e na sua força, contra todas as evidências da superfície visível, com seu viço momentâneo e sedutor. [...] E cada história e cada melodia contavam e cantavam a construção e a permanência, o tempo e a paciência. [...] (MACHADO, 1999, p. 204-205).

A heroína evitara ir ao encontro daquele lugar com receio de não suportar as lembranças, mas agora que estava ali, envolvida pelo lugar que ela e Fabrício escolheram e construíram juntos, compreendendo o sentido de permanência e segurança que aquele lugar oferece, se dera conta que “não esbarrava em esqueletos, mas em fundações e argamassa, raízes e sementes” (MACHADO, 1999, p. 205), e apaziguou sua alma, tecendo um fio de esperança pela volta de Fabrício. Bia ponderou, que por sua vez, poderia abrir mão de uma parte de sua “alma de cigana”, e aterrissar em terra firme, em prol da relação profunda construída por ela e Fabrício:

Prazer de estar em casa, aninhada naquilo que tecera fio a fio, à sombra do que plantara. Certeza de que a delícia da variedade entrevista e entrevistada pelo vasto mundo não é incompatível com aquele jardim que continuava crescendo, as árvores que passavam a dar sombra e florescer, a hera que ia buscar no fundo da terra os elementos do alimento. [...] A trepadeira crescida, os canteiros pujantes, a brotação nova das roseiras podadas. Da última vez que as vira, estavam reduzidas a uma série de cotocos espinhentos e secos espetados no chão. Agora pipocavam em folhas novas, ainda vermelhas, algumas já se abrindo em verde. Uma ou outra roseira, ainda mais rara, já insinuava botões para a floração próxima. [...] Cada planta era uma história que ela sabia ler. Não apenas plantada na terra, mas na memória. Cada caminho era uma melodia que sabia assoviar. (MACHADO, 1999, p. 206).

A representação de Bia na obra *A audácia dessa mulher* (1999) é carregada de elementos que remetem às angústias femininas do final do século XX e início do século XXI. O espaço público conquistado, a liberdade para fazer suas próprias escolhas, a identidade sendo elaborada dia a dia, a capacidade em se propor e enfrentar desafios, e vencer, resulta em um crescente amadurecimento, na constante busca pela superação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletimos, neste trabalho, sobre a importância que o espaço de habitar produz para o ser humano como sentido de permanência e segurança, e o processo de ressignificação, como consequência das transformações das identidades do sujeito na pós-modernidade, focando, no espaço de habitar e sua relação com o feminino, as quebras de paradigmas e a forma como essa relação se estabelece. Além disso, discutimos em que medida a literatura de escrita feminina pode influenciar o comportamento da mulher, na busca de sua identidade.

Tomadas como objetos, no século XIX, as mulheres estavam relegadas, praticamente, ao mesmo nível dos escravos. Sem direito a frequentar o espaço público, analfabetas, confinadas ao espaço doméstico e cheias de deveres e obrigações, seus horizontes estreitos e não explorados foram destinadas ao plano da casa, dos filhos e à serventia do marido, como em uma prisão, habitando um espaço, por vezes, claustrofóbico e infeliz. Tomamos aqui não somente as esposas burguesas, na sua “melhor” condição de conforto, mas também as escravas e seus espaços de habitar, subumanos.

Vimos que, com o passar do tempo, em meados do século XX, vozes femininas se manifestam com mais veemência e iniciam movimentos favoráveis à sua libertação, sendo que, a cada passo dado nessa direção, é conquistada uma vitória, e os movimentos feministas ganham força. A partir de então, a condição feminina passa a adquirir visibilidade e respeito familiar e social, a mulher passa a ter certos direitos sobre sua mente e corpo, embora, por vezes, com muito sacrifício. Sua relação com o espaço de habitar sofre sutis alterações, principalmente nos grandes centros urbanos, que, neste trabalho, refere-se ao espaço ficcional da cidade do Rio de Janeiro.

Também no final do século XX e início do século XXI, com o fenômeno da globalização, novas identidades são assumidas, e a mulher passa a ser sujeito de sua própria história, quebrando paradigmas e subvertendo o cânone, alterando definitivamente as significações do espaço de habitar, e, conseqüentemente, sua relação com o feminino.

Por sua vez, o sujeito masculino, na obra, é representado de forma a demonstrar seu comportamento com relação aos costumes de cada época, aos perfis femininos e às situações cotidianas. Ele não é mais nem menos importante do que o sujeito feminino, somente interage, fazendo parte do universo feminino, demonstrando ora atos de dominação, ora de compreensão.

A narradora apresenta personagens com perfis que identificam as várias etapas e transformações por que passaram as mulheres no decorrer dos movimentos feministas, bem como o comportamento masculino com relação a esses fatos. No desenrolar dessas histórias, denúncias sociais podem ser identificadas, nas quais são salientadas as diferenças de classe e a exploração dos menos favorecidos, bem como relações de gênero e de poder, que demonstram quanto o regime patriarcal ainda se encontra presente nas relações sociais, impedindo o afloramento do sujeito feminino em toda sua potencialidade.

Convém ressaltar que, também, na literatura, somente a partir de meados do século XX vozes femininas se pronunciaram com mais veemência e foram ouvidas, cujos atos de coragem finalmente deram início ao processo de ampliação das perspectivas culturais e sociais da mulher. A partir de então, ela passa a ter o direito de ser o sujeito do discurso, e, como tal, rompe com as estruturas opressivas e convencionais da linguagem e do pensamento convencionalizado, passando a determinar suas idéias e comportamentos, subvertendo o cânone e a velha tradição de silenciamento e exclusão.

A escrita literária realizada por mulheres está sendo resgatada, pouco a pouco, e, desde seu início, obedece à mesma ordem que a dominação masculina exerceu sobre todos os demais aspectos que conduziram o *status* feminino ao grau de inferioridade estabelecido pelo patriarcalismo. À medida que o cânone foi sendo subvertido, autoras ousaram dar início a uma tímida produção, na qual suas vozes, ao não encontrar respaldo, aos poucos iam sendo esquecidas. Rita Terezinha Schmidt, na apresentação da obra *Duas mulheres de letras* (2010), de Salete Rosa Pezzi dos Santos, aponta que,

Muito embora hoje seja possível contabilizar um número significativo de textos literários de autoria feminina do Brasil oitocentista e do período inicial do século passado, alguns dos quais tiveram várias edições na época, um indicativo do sucesso junto ao público leitor, essas produções, com raríssimas exceções, permanecem excluídas dos discursos institucionais e dos lugares da memória nacional. (SCHMIDT, 2010, p. 12-13).

Vale lembrar que, há alguns anos, no Brasil, foi dado início ao resgate e estudo de autoras que tiveram seus nomes e obras esquecidas. A iniciativa toma rumos otimistas, tendo sido criado,

inclusive uma editora que destina espaço para a publicação dessas obras – a Editora Mulheres⁵. Rita Schmidt afirma que, em todo Brasil, estão sendo desenvolvidas pesquisas e estudos a partir de autoras desconhecidas, resgatando preciosidades com a publicação das obras, conseguindo, assim, dar a elas o merecido valor. Além disso, será possível fazer uma análise dessa produção feminina, para avaliar como essas escritoras pensavam e agiam diante de sua condição.

A produção literária feminina, que se desenvolveu em meados do século XX, foi ainda marcada pelas relações de poder, na qual as escritoras procuravam expressar suas idéias a partir do olhar e da linguagem masculina, consequentemente não obtendo respeito e respaldo, tanto do público masculino quanto do feminino. Quando ocorria a oportunidade de publicação, essas produções aconteciam a partir de pseudônimos, ou acompanhadas do nome do marido ou pai, dando a entender claramente que a mulher não poderia, ou não teria condições, de andar sozinha, e que teria sempre que estar ao lado ou atrás de um sujeito masculino. Salette Rosa Pezzi dos Santos, estudiosa dos processos literários femininos, em sua obra *Duas mulheres de letras* (2010), descreve, a respeito da história da intelectualidade brasileira:

Desse modo, quando se examina a história da intelectualidade brasileira, especialmente a que compreende o período do século XIX e início do século XX, percebe-se que, tradicionalmente, ela se estruturou a partir do cânone de textos consagrados pela crítica, ou seja, textos de autoria masculina. (SANTOS, 2010, p. 20).

Por outro lado, enfatiza Sylvia Paixão (1997):

os estudos feministas desenvolvidos a partir dos anos 70 vão trazer à tona a questão da diferença, exigindo uma reformulação teórica quanto aos pressupostos teóricos que alicerçam o cânone da história e da literatura. (PAIXÃO, 1997, p. 77-78).

Uma das importantes pensadoras a respeito da condição da mulher na literatura, e de grande poder de influência quando do início dos movimentos feministas, Virgínia Woolf deixou um legado de otimismo e esperança quando escreveu o ensaio *Um teto todo seu*⁶, em 1928, e com lucidez previu um tempo no qual as mulheres, cujos dons artísticos se inclinavam para a literatura, teriam liberdade de expressão:

⁵ A Editora Mulheres foi fundada em 1996, por três professoras aposentadas da Universidade Federal de Santa Catarina: Susana Funck, Elvira Sponholz e Zahidé Muzart, com o intuito de publicar o melhor da produção de autoria feminina e, sobretudo, uma parte da obra de esquecidas escritoras brasileiras. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/wp-content/uploads/2015/11/Cat%C3%A1logo-novembro-2015.pdf>>.

⁶ Título do original: *A room of one's own*. Este ensaio baseia-se em dois artigos lidos perante a Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtta, em Girton, em outubro de 1928. Os artigos eram demasiadamente extensos para serem lidos na íntegra e foram posteriormente alterados e ampliados. Nota do editor (WOLF, 1928, p. 3).

Mesmo que fosse possível afirmar o valor de um dom qualquer num dado momento, esses valores se modificam; em um século, eles se terão, com toda a probabilidade, modificado por completo. Além disso, dentro de cem anos, pensei, alcançando a porta de casa, as mulheres terão deixado de ser o sexo protegido. Logicamente, participarão de todas as atividades e esforços que no passado lhes foram negados. (WOLF, 1928, p. 50).

Na verdade, não foram necessários cem anos pois, justamente o espaço de tempo que se seguiu após sua morte, foi o período mais marcante acerca da emancipação feminina, através dos movimentos que se sucederam.

A obra *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, nos proporciona uma “viagem” pela história da luta feminina, confirmando as teorias que apontam a escrita feminina como tendo suas próprias características, não necessitando imitar as formas masculinas em suas formas de expressão. A narradora demonstra, pelo entrelaçamento de várias histórias, os dramas e as conquistas das personagens, cada uma em seu respectivo tempo/espaço.

O tempo/espaço a que nos referimos reportam aos períodos que cada uma vive, e, a partir de suas experiências, absorvemos a forma como as personagens convivem com as questões do cotidiano, de acordo com os padrões estabelecidos em cada época, com os dramas relativos a trabalho, relacionamentos, família e amizades, e as decisões que tomam ao deliberar sobre o rumo de suas vidas. A narradora mostra que a dúvida, a insegurança e os medos não são obstáculos para a busca da felicidade. A identidade de cada personagem é amplamente exposta, levando o público feminino a identificar e a se envolver com essa capacidade de superação.

A subversão do cânone ocorre, na literatura de escrita feminina, a partir das abordagens dos movimentos feministas, os quais deram suporte para que as mulheres abrissem seu *espaço* e transgredissem os padrões culturais, apesar de ainda estarem inseridas em uma cultura predominantemente masculina.

O espaço ficcional regional presente na obra *Audácia dessa mulher* (1999) refere-se à cidade do Rio de Janeiro enquanto centro urbano, em transformação desde o período colonial, a partir de aspectos históricos, culturais e sociais ocorridos em pouco mais de um século. Obedecendo à ordem da fragmentação do espaço urbano, a sua evolução e configuração podem ser observadas, na obra, pela representação das regionalidades características de cada espaço em que ocorrem ações concernentes às personagens, como seu comportamento, seus hábitos e seus costumes. A narrativa ambienta as ações das personagens em espaços ficcionais da cidade, desde o período colonial até os dias atuais, cuja transformação obedece à ordem das grandes

metrópoles. O cosmopolitismo e a globalização influenciaram sobremaneira o comportamento dos indivíduos, fazendo com que as formas de habitar, por consequência, também se transformassem, adquirindo diferentes significados, devido aos processos culturais a que foram expostos. Os espaços de habitar estão representados, tanto inseridos no aglomerado urbano, na verticalidade das edificações e no movimento intenso dos carros e pedestres, quanto fora deles, na forma de espaços naturais, enquanto “uma fuga” desses mesmos aglomerados, que se localizam na fronteira entre a zona urbana e a zona rural.

Analisar o espaço de habitar e sua significação na contemporaneidade conduz aos avanços das discussões sobre as mudanças das identidades culturais ocorridas a partir dos pressupostos da modernidade que, por tanto tempo, estabilizaram o mundo social, os quais se encontram em pleno declínio.

Um "lar" não é apenas um feixe de vigas e paredes, mas o lugar para onde voltamos à noite, depois do dia de trabalho, para recolher e confirmar as nossas certezas, para reencontrar os estímulos que elegemos ter em torno de nós e, a partir dos quais, entramos em um mundo em que nos sentimos emotivamente seguros, um mundo familiar, um cosmos que nos salva do caos frenético que se promove ao nosso redor. O lugar que abriga, como diria Drummond (1986), "todos os nossos pecados cometidos ou em vias de cometer". Sua geometria “não é feita de formas e dimensões físicas: é uma geometria de ecos da memória e da imaginação, ressoando nos cantos, nos móveis, no telhado, nos espelhos, nos retratos, no seu ‘bater de portas’, no seu ‘vento encanado’”. (DRUMMOND, 1993, p. 503).

Neste trabalho, examinamos o espaço do habitar enquanto abrigo da intimidade. Na obra *A poética do espaço* (1978), Bachelard constrói a filosofia do habitar na qual a casa é o lugar onde o indivíduo passa a existir, onde pode abrigar-se e realizar diferentes ações. “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”. (BACHELARD, 1978, p. 201). Para o fenomenólogo, a função primordial da casa é abrigar e proteger: a casa tem "valor de proteção". Na vida do homem, a casa constitui um "centro de abrigo", que cria em si uma esfera ordenada, um cosmos, do qual é eliminado o caos e a desordem do mundo exterior: "Na vida do homem, a casa afasta contingências". (BACHELARD, 1978, p. 201) O autor ainda acrescenta:

A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades de vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo” [...], o homem é colocado no berço da casa. (BACHELARD, 1978, p. 201).

A narrativa apresenta quatro heroínas: Lina/Capitu, Bia, Ana Lúcia e Dona Lurdes, cada uma com sua bagagem de vida, em seu tempo, seu espaço, suas memórias e suas identidades, ou em busca delas.

Formulamos, então, nosso problema de pesquisa, ou seja, a partir da hipótese da ocorrência de uma relação entre as dimensões do espaço de habitar e a condição da identidade feminina na literatura escrita por autoras contemporâneas, buscamos verificar se e como esse processo ocorria no universo ficcional da obra *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado.

De acordo com as dimensões dos espaços de habitar representados na obra, podemos afirmar que as correlações ocorridas obedecem a um processo de ressignificação dos espaços ficcionais, de acordo com o espaço/tempo em suas condições históricas, sociais e culturais em que as heroínas estiveram inseridas.

Os espaços ficcionais foram recortados, respectivamente, em três períodos distintos, quais sejam, o final do século XIX, século XX e início do século XXI. É um período quando ocorrem as maiores transformações históricas, sociais e culturais da história mundial, afetando o comportamento dos indivíduos e alterando as suas identidades, aspecto que leva a alterar também a significação dos espaços habitar.

Esse processo pode ser identificado na obra de Ana Maria Machado pelas vivências da personagem Bia, representando uma mulher contemporânea, livre e independente financeiramente, em contraste com a personagem Capitu, da obra *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. A distância que as separam remete à hegemonia patriarcalista que perdurou por séculos, e que foi se diluindo durante o século XX. As duas personagens estão inseridas no mesmo espaço ficcional urbano, em épocas diversas; no espaço ficcional de Capitu, o espaço urbano e doméstico apresentam influências externas, de acordo com os padrões europeus da época. A divisão do espaço público, masculino, e o espaço privado, feminino, também herança de séculos de dominação masculina e interiorizada pelas mulheres, estabelecem os limites físico e psicológico a que elas foram relegadas, e, forçosamente, mantidas, conformadas com essa

condição. Dessa forma, a significação do espaço de habitar funciona como uma reclusão, por vezes um refúgio, ao que fizemos a analogia com o ser que vive em uma concha, guardado dos perigos do mundo, sem chances de sobreviver fora dela. A identidade feminina, por consequência, é a mesma para todas as mulheres, já que era considerada uma ordem implícita: pertencer ao pai ou ao marido e servir à casa e aos filhos, desde o seu nascimento. Capitu é apresentada dessa forma na obra analisada, com exceção de algumas passagens narradas por Bentinho, que se refere a ela como uma pessoa cheia de iniciativa e vivacidade, talvez pretendendo preparar o leitor para que ele venha a ser seu cúmplice e justifique suas suspeitas.

Capitu subverte o cânone e assume outra identidade, como Lina, em outro país, em uma regionalidade diversa da que estava habituada. Apesar de humilhada por Bentinho, conquista seu espaço de habitar e seu próprio negócio, a fim de sobreviver com seu filho. O fato de fazer uso de um caderno de receitas como seu confidente é afirmar a significação da subjetivação de pertencimento do espaço físico e psicológico, dando-nos uma demonstração de que o livro de receitas seria o único lugar seguro, garantido que era só seu e que não seria invadido por ninguém, condição que a mulher tinha que suportar dentro de sua *própria* casa.

O espaço ficcional de Bia, tanto o urbano quanto o doméstico, são influenciados pelo fenômeno da globalização e dos movimentos feministas, alterando-os e fragmentando-os, tanto quanto o sujeito que dele faz parte, em uma correlação de influências sistemáticas, resultando em indivíduos livres e com possibilidade de escolha da própria identidade. O espaço de habitar, portanto, passa a ser influenciado pelo indivíduo que o habita, que o configura a partir da analogia do ninho, e que conduz a uma imagem de liberdade, assumindo a forma de seu usuário, representados na obra em ressonância com seu habitante, sem padrões a serem seguidos, sem ordens a obedecer e sem medo.

Ainda no mesmo espaço ficcional, Ana Lúcia e Dona Lurdes representam dois *cases* de personagens que perpassam os aspectos sociais e culturais presentes no decorrer do século XX e que irão subverter o cânone. Dona Lurdes, assim como Capitu, também assume uma nova identidade, pois, pertencente à geração da ainda hegemonia masculina, ao enviudar descobre sua capacidade de administrar uma empresa, obtém sucesso, quando se descortina uma nova identidade, que seria impensável com o marido vivo. Ao se encontrar sozinha para criar quatro filhos, usou sua capacidade de organização da casa e de cozinhar, e promoveu uma reviravolta em sua vida, envolvendo os filhos na luta pela sobrevivência. Venceu na vida e, com oitenta e

poucos anos, em pleno final do século XX, em meio a toda parafernália tecnológica disponível, continua trabalhando, com escritório em casa, rodeada por funcionários e computadores, preferindo tomar um espumante ao invés de chá da tarde. A narradora, neste caso, deixa emergir a capacidade da mulher, originalmente predestinada a serviçal da casa e do marido, de inverter a situação e se adaptar aos movimentos contemporâneos, influenciada pelo exemplo de Capitu. Vencedora, vive o presente, é segura e feliz. Seu espaço de habitar obedece a uma configuração contemporânea, onde compartilha o espaço de trabalho, a fim de facilitar seu dia a dia. A configuração do espaço de habitar de Dona Lurdes é de um espaço em conformidade com seus anseios e necessidades, se adaptando às transformações tecnológicas e comportamentais do final do século XX.

O case de Ana Lúcia relaciona-se ao pensamento machista que ainda permeia as relações sociais e conjugais. Apesar de ser jovem e viver em tempo e espaço contemporâneos, representa o sujeito feminino na busca da sua identidade, ao ter que abrir mão do casamento em prol de sua dignidade, o que significa possuir independência financeira e conquistar seu próprio espaço de habitar, o qual certamente será tal qual ela sonha. Com essa situação posta como condição de conduzir a vida, entre duas opções opostas entre si, a narradora mostra que a dominação masculina ainda exerce seu poder e está longe de ser superada. No final, Ana Lúcia opta por terminar o relacionamento e seguir sua vida, e, durante o período de dúvida, acaba por iniciar outro relacionamento, com alguém que a apoia em suas escolhas. Agora, sua escolha é ampla, abrange desde o espaço de habitar, a casa, e a opção entre uma vida de clausura e uma vida de liberdade.

A narradora de *A audácia dessa mulher* evidencia as heroínas como sujeitos femininos audaciosos. A narrativa apresenta, dentro do mesmo espaço ficcional regional, os períodos e os perfis de cada personagem que, por sua vez, podem ser identificados através de suas identidades, nos respectivos espaços domésticos.

A representação de Ana Lúcia na obra, em nossa percepção, talvez seja a representação que mais aproxima ficção e realidade, pois se encontra “num meio de caminho” entre Capitu e Bia, e representa as angústias e dilemas da maioria da população brasileira feminina, que sofre ainda com a dominação masculina e não consegue, não quer ou nem sabe que pode libertar-se, devido às condições sociais e culturais do espaço em que vive.

Ousamos ainda afirmar que, de acordo com o recorte de tempo que se apresenta na obra, a condição histórica é o aspecto menos premente no que diz respeito ao potencial que o sujeito feminino possui e desconhece, na busca de sua identidade, pois a alternativa de ser sujeito de sua história foi e, por vezes, ainda é negada devido aos aspectos sociais e culturais cultivados, por tanto tempo, pela hegemonia masculina.

Ana Maria Machado se apropria de sua bagagem cultural e a utiliza com maestria, mantendo-se atualizada no que diz respeito às mudanças de comportamento do final do século XX, pós-moderno e globalizado. Sua narrativa apresenta o comportamento patriarcalista dominante do início do século, permitindo que a voz narrativa crie situações em que se evidencia que esse comportamento ainda persiste em muitas esferas sociais e culturais, independentemente de elas se localizarem em regiões cosmopolitas ou interioranas.

Muito embora, na literatura, assim como em outras vertentes artísticas e em outros segmentos sociais e culturais, a voz feminina esteja conseguindo ser ouvida, é apenas meio século de conquistas, relevantes, mas ainda com uma larga caminhada a percorrer, pois essas décadas marcam só o início.

REFERÊNCIAS

- ACKERMANN, Luciana. **O Rio de Janeiro continua...** Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/15/o-rio-de-janeiro-continua>>. Acesso em: 26 maio 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1993.
- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: **Os Pensadores III**. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BOLOGNINI, Dalva Soares. **O ponto do doce**. Disponível em: <<http://www.livrebooks.com.br/livros/o-ponto-do-doce-dalva-soares-bolognini-z7dn0vixp1yc/baixar-ebook>> Acesso em: 16 out. 2016.
- BORGES FILHO, Osiris. **Espaço e literatura** – uma introdução à topoanálise. Franca/São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Küher. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva**: matérias, afectos e espaços domésticos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO – CNPQ. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em: 22 dez. 2015.
- CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática, 1989.
- CUNHA, Helena Parente. A mulher partida: em busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy. (Org.). **Entre resistir e identificar-se**: para uma história da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres, 1997.
- EDITORA MULHERES. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/wp-content/uploads/2015/11/Cat%C3%A1logo-novembro-2015.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2016.
- FREIRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo. Record, 1999.

GUIMARÃES, Solange T de Lima. Reflexões a respeito da paisagem vivida, toponímia e toponímia à luz dos estudos sobre experiência, percepção e interpretação ambiental. **Geosul**, Florianópolis, v. 17, n. 33, p. 117-141, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul>. Acesso em: 27 mar. 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, Miriam Moreira. (Org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX**. São Paulo: Hucitec; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

LUSTOSA, Isabel. Prefácio. In: JINZENJI, Mônica Yumi. **Cultura impressa e educação da mulher no século XIX**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MACHADO, Ana Maria. **A audácia dessa mulher**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MACHADO, Ana Maria. Biografia. Disponível em: <http://www.anamariamachado.com>. Acesso em: 20 jan. 2016.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. **A desmaterialização do espaço**: um estudo das interfaces entre a produção ficcional e as teorias da pós-modernidade. 2010. 177 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FCL/UNESP), Araraquara, 2010. Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/106317?locale-attribute=es>. Acesso em: 12 mar. 2016.

MICELI, Bruna Santos. O desenvolvimento do espaço urbano do Rio de Janeiro: principais observações a partir do Paço da cidade. **1º Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica**. Parati: 2011. Disponível em: https://www.ufmg.br/rededemuseus/crhc/simposio/MICELI_BRUNA_S.pdf. Acesso em: 13 maio 2016.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia Moritz. A. (Org.). Brasil: o tempo e o modo. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.

PESAVENTO, Sandra Jatahay. Espaço, território e lugar: a casa, de um Brasil a outro. **IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. São Paulo, 4 a 6 de setembro de 2006.

_____. Fronteiras da ficção: diálogos da História com a Literatura. Simpósio Nacional De História, 20, 1999, Florianópolis. História: fronteiras. **Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História**. São Paulo: Humanitas – FFLCH-USP/ANPUH, 1999, p. 819-831.

PAIXÃO, Sylvia. A literatura feminina e o cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. (Org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. **Mário de Andrade e os mineiros: a carta como exercício crítico**. Tese. 479 f. (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - FAL/UFMG. Minas Gerais. 2014. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/narede/date/2014/05/23?c=noticias>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

REVISTA O ESPELHO DIAMANTINO. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao53/materia03/>>. Acesso em: 11 jul. 2016

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. **Duas mulheres de letras: representações da condição feminina**. Caxias do Sul: Educs, 2010.

SOUZA, Francisco Saraiva de. **Gaston Bachelard: Poética da casa (2)**. Disponível em: <<http://cyberdemocracia.blogspot.com.br/2008/07/gaston-bachelard-potica-da-casa-2.html>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Prefácio. In: SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. **Duas mulheres de letras: representações da condição feminina**. Caxias do Sul: Educs, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. (Org.) O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

_____. A capital irradiante. In: **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São

Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Coleção Mulher & Literatura. v. II. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras – Estudos Literários: UFMG, 2002.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo pro trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **História das mulheres e a as representações do feminino**. Campinas: Editora Curt Nimuendajú, 2008.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Produção literária feminina: um caso de literatura marginal, **ANTARES**, v. 6, n. 12, p. 183-195, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/3059/1814>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

ZOLIN, Lúcia Osana. A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres. **Revista Diadorim** / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 9, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 22 mar. 2016.