



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

LARISSA LOPES FLOIS

**A MORTE DO “ANJO DO LAR”: AS VIDAS (IN)VISÍVEIS DAS MULHERES
OUSADAS DE MARTHA BATALHA**

Maringá

2024

LARISSA LOPES FLOIS

**A MORTE DO “ANJO DO LAR”: AS VIDAS (IN)VISÍVEIS DAS MULHERES
OUSADAS DE MARTHA BATALHA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora: Lúcia Osana Zolin.

Maringá

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

F629v

Flois, Larissa Lopes

A morte do "anjo do lar" : as vidas (in)visíveis das mulheres ousadas de Martha Batalha / Larissa Lopes Flois. -- Maringá, PR, 2024.
115 f.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Autoria feminina - Literatura - Gênero. 2. Mulheres na literatura. 3. Literatura brasileira - Autoria feminina. 4. Papel da mulher. 5. Batalha, Martha Mamede. Análise literária. I. Zolin, Lúcia Osana, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. B869.35

LARISSA LOPES FLOIS

A MORTE DO “ANJO DO LAR”: AS VIDAS (IN)VISÍVEIS DAS MULHERES OUSADAS DE MARTHA BATALHA.

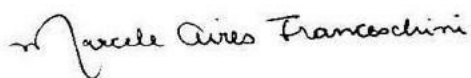
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **28 de junho de 2024**.

BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Lúcia Osana Zolin
Presidente da Banca (UEM/PLE)



Prof.ª Dr.ª Marcele Aires Franceschini
Membro Titular (UEM/PLE)

SUELY LEITE

Prof.ª Dr.ª Suely Leite
Membro Titular Externo (UEL – Londrina/PR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui aos que se fizeram presentes durante toda a jornada de escrita deste trabalho e que contribuíram para que eu pudesse finalizá-lo. Em especial:

À professora Lúcia, anteriormente apenas uma das teóricas que citei no meu TCC e uma celebridade no meu coração, mas que, durante esses dois anos, se mostrou uma orientadora tão boa quanto a pesquisadora que li na faculdade. Agradeço por todas as mensagens que apaziguaram minhas ansiedades, principalmente na reta final, e por orientações e partilhas que levarei para a vida.

Às professoras Marcele e Suely que tão gentilmente aceitaram fazer parte da banca de avaliação, ler o trabalho e se dedicar a me ajudar a melhorá-lo. Suas sugestões foram essenciais para dar o toque final que a dissertação tanto precisava.

Às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM, por todas as aulas, discussões e leituras. Gosto de brincar que minha profissão deveria ser a de aluna, e vocês mostraram que isso talvez não seja apenas uma brincadeira: participar dos encontros semanais e debater tópicos tão caros foi uma das melhores experiências vividas e eu com certeza faria disso meu trabalho em tempo integral. Agradeço pelo conhecimento compartilhado e pela maestria com que o fizeram.

Aos meus pais, Cleonice e Celso, cujo apoio inigualável vem me levando durante todas as empreitadas da vida. Mesmo que eu saiba que ter a pequena grande filhota se mudando para quase 300km de vocês não tenha sido fácil, agradeço profundamente por terem ficado sempre a apenas uma ligação de distância, a uma mensagem de bom dia, que sempre fez toda a diferença, e a um abraço apertado quando a saudade foi maior que o preço da gasolina.

À minha irmã, Luiza, por tudo. E agradecer a esse pequeno ser parece quase mais difícil que escrever esta dissertação. Como encontrar palavras que expressem todo o amor e carinho por alguém que esperei tão ansiosamente que nascesse e que espero assim até hoje, seja por uma mensagem aleatória ou uma visita num final de semana qualquer? Minha maior apoiadora, minha escuta, minha “deixa eu te ligar para contar um negócio”. Talvez a pergunta que não pude responder durante este trabalho por ser mais difícil que todas as outras seja: como Eurídice viveu sem Guida por tantos anos se eu não consigo imaginar viver sem você?

Às minhas amigas de vida, Alice, Ana e Liliane, confidentes dos momentos mais alegres e um abraço acolhedor nos mais assustadores. Sem vocês esses anos de escritas não teriam sido possíveis — ou vocês acham que dissertações se escrevem sem trocas de memes, longos áudios no whatsapp e rolês em cafeterias?

Aos amigos que o mestrado me deu, Lara e Sidnei — saber que vocês também estavam passando pela mesma coisa ao mesmo tempo foi um alento em dias desesperançosos e compartilhar essa trajetória com vocês foi uma honra —, e à Rebecka e demais amigas que conheci nesta ponta quente e simpática do Paraná.

À Cláudia, comigo desde a última vez que achei que não conseguiria escrever um trabalho deste porte, mas, que olha só, consegui de novo — muito provavelmente porque você sempre esteve ali, acreditando em mim e, muito importante, me fazendo acreditar em mim.

Ao PLE, por ter sido um programa de excelência que me recepcionou com disciplinas e profissionais ilustres, e à CAPES, por acreditar e investir na pesquisa no Brasil — além de que, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

E, finalmente, à cidade de Maringá, que tão bem me recebeu entremeio às suas ruas arborizadas, ao seu povo acolhedor e ao seu clima infernal. Sempre procurei um lugar onde me sentisse bem só de estar ali e, mesmo que não seja exatamente verdade, talvez você seja realmente, para mim, a melhor cidade do Brasil.

“Contanto que você escreva o que tiver vontade de
escrever, isso é tudo o que importa; e se isso
importará por eras ou por horas, ninguém pode
afirmar.”

Virginia Woolf

“I'm so sick of running as fast as I can
Wondering if I'd get there quicker
If I was a man.”

Taylor Swift

RESUMO

Mulheres foram por séculos definidas a partir da figura masculina e submissas aos padrões do patriarcado, isoladas dentro de casa ou escravizadas, sendo feitas refêns da ideia de “Anjo do Lar”, expressão que ficou conhecida na fala de Virginia Woolf (1931) como um fantasma que impede mulheres de realizarem atividades consideradas como “não femininas” e que as lembra de se colocarem no seu “devido lugar”. Segundo a escritora, a única forma de poder se libertar das amarras que esse fantasma traz é matando-o e conquistando à força a paz de espírito necessária para ser dona de si. Assim, a partir desse contexto, a presente pesquisa visa refletir sobre os papéis construídos para as mulheres na literatura brasileira de autoria feminina, bem como sobre as formas como elas reagem face ao desejo de se subjetivarem tendo em vista a opressão a que estiveram expostas ao longo da história. De modo especial, o principal objetivo desse trabalho é analisar as obras da escritora Martha Batalha: *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), *Nunca houve um castelo* (2018) e *Chuva de papel* (2023) com foco no modo de representação do sujeito mulher. Considerando que, no âmbito da tradição literária brasileira, às mulheres não foi dada a chance de participarem ativamente da construção da identidade do país, o foco na voz dessas mulheres — autoras e personagens — falando de si, de seu mundo interior, da sociedade em que se encontram inseridas, das intersecções de suas dores advindas de séculos de colonização, das relações de gênero etc., se torna essencial para alargar os horizontes do campo literário, incluindo aí a perspectiva feminina. A hipótese levantada é a de que, nas obras de Martha Batalha, o espaço das mulheres é legitimamente ocupado por elas, no entanto, há que se entender os artifícios literários que permitem que esse fenômeno aconteça. O aporte teórico do trabalho é o feminismo crítico, com enfoque nas reflexões acerca do trabalho doméstico feminino como um trabalho invisível e advindo das amarras capitalistas, embasado por Federici (2017, 2019), Davis (2016) e Fraser (2009). Além destas, também Beauvoir (1967), Tiburi (2018), Bonnici (2019), Spivak (2010) e Muzart (1995, 2008) aparecem para dar aporte teórico nas questões relacionadas aos papéis femininos nas sociedades pós-coloniais e patriarcais, como um todo, e na importância de se ouvir e ler mulheres. No que tange a escrita como resistência e no questionamento de padrões pré-estabelecidos culturalmente, os conceitos de Zolin (2011, 2012, 2021) e Woolf (2013, 2014) são empregados.

Palavras-chave: Autoria feminina. Literatura Brasileira. Anjo do Lar. Papel da mulher. Martha Batalha.

ABSTRACT

For centuries, women were defined by male figures and submissive to patriarchy standards, isolated within their houses or enslaved, being held hostage to the idea of the “Angel in the House”. This expression became known in Virginia Woolf's words (1931) as a ghost that prevents women from carrying out activities considered “unfeminine” and that reminds them to put themselves in their “proper places”. According to the writer, the only way to free oneself from the constraints of this ghost is to kill it and forcibly gain the peace of mind needed to be one's own person. Thus, from this context, this research aims to reflect on the roles constructed for women in Brazilian literature written by women. Furthermore, it also focuses on contemplating how these women act on the desire to subjectivise themselves, given the oppression to which they have been exposed throughout history. In particular, the main aim of this work is to analyse the works of the writer Martha Batalha: *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), *Nunca houve um castelo* (2018) e *Chuva de papel* (2023) with a focus on how the female subject is represented. Given that the Brazilian literary tradition has not given women the opportunity to actively participate in the construction of the country's identity, it is essential to focus on the voice of these women — authors and characters — who speak about themselves, their inner world, the society in which they are embedded, the intersections of their pain arising from centuries of colonization, gender relations etc., to broaden the horizons of the literary field, including the female perspective. The hypothesis raised is that, in Martha Batalha's works, female space is legitimately occupied by them, however, it is necessary to understand the literary artifices that allow this phenomenon to happen. The theoretical basis of this work is critical feminism, with a focus on reflections on women's domestic work as invisible labour and as a result of capitalist constraints, based on Federici (2017, 2019), Davis (2016) and Fraser (2009). In addition to these, Beauvoir (1967), Tiburi (2018), Bonnici (2019), Spivak (2010), and Muzart (1995, 2008) also provide theoretical support on issues related to women's roles in post-colonial and patriarchal societies, as a whole, and the importance of listening to and reading women. The concepts of Zolin (2011, 2012, 2021) and Woolf (2013, 2014) are used in relation to writing as resistance and challenging culturally established norms.

Keywords: Female authorship. Brazilian literature. The Angel in the House. Women's role. Martha Batalha.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A VIDA INVISÍVEL DAS MULHERES	18
2.1	Nunca houve um castelo para a “rainha do lar”	26
2.2	Chuva de histórias canônicas	33
3	AS MULHERES DE MARTHA BATALHA.....	40
3.1	“O Anjo do Lar”	45
3.2	A parte de cada mulher que não queria ser “mulher”	60
4	PESSOAS BRILHANTES, MULHERES ORDINÁRIAS.....	76
4.1	A ousadia de escrever	86
4.2	A audácia de ser mulher	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
	REFERÊNCIAS	110

1 INTRODUÇÃO

O espaço ocupado pelas mulheres no mundo ocidental foi ditado por homens, no decorrer de sua história, como sendo um espaço intimista, relacionado ao lar e à família — quando vinculado às mulheres brancas — e um espaço laboral, relacionado ao cuidar e servir — quando vinculado às mulheres não-brancas. Atividades relacionadas ao lazer e à educação não eram vistas como condizentes com a vida que a mulher deveria levar. É apenas após muitos séculos de luta que a possibilidade de mulheres exercerem outras funções além daquelas que lhes haviam sido impostas foi sendo permitida.

Todavia, com um mundo todo tendo sido criado por homens e para homens, os locais em que as mulheres puderam ir se inserindo eram sempre muito restritos e menos valorizados. A história foi escrita desde seu primórdio, sempre vangloriando e destacando os feitos realizados por homens, sem dar espaço para acontecimentos focados nas mulheres. A inserção na academia, por exemplo, não foi uma entrada fácil pela porta da frente, mas uma sequência de batalhas lutadas até conseguir chegar aos portões. Por não estarem presentes na construção da história e nem dos cânones, às mulheres cabia apenas um papel secundário — quando não apenas a invisibilidade.

Em um discurso proferido em 21 de janeiro de 1931, Virginia Woolf conversa com a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres sobre suas experiências profissionais. O texto lido foi publicado postumamente em 1942, na obra *A morte da mariposa*, e ficou conhecido pelo modo com que Woolf discorre sobre suas lutas pessoais para poder executar seu trabalho em um mundo que não foi criado para que mulheres exerçam papéis de destaque. É nesse discurso que ela alude ao poema “The Angel in the House”¹, publicado originalmente em 1854 pelo poeta e crítico literário inglês Coventry Patmore, e expõe a figura do “Anjo do Lar” como um dos maiores oponentes ao sucesso das mulheres.

O poema do autor vitoriano nada mais é do que uma idealização do papel feminino na sociedade vitoriana, especialmente dentro da instituição do casamento. O título do poema já de cara referencia uma esposa ideal para os padrões da época em que foi escrito — século XIX —,

¹ Trecho do poema: Man must be pleased; but him to please / Is woman's pleasure; down the gulf / Of his condoled necessities / She casts her best, she flings herself. / How often flings for nought, and yokes / Her heart to an icicle or whim, / Whose each impatient word provokes / Another, not from her, but him; / While she, too gentle even to force / His penitence by kind replies, / Waits by, expecting his remorse, / With pardon in her pitying eyes; / And if he once, by shame oppress'd, / A comfortable word confers, / She leans and weeps against his breast, / And seems to think the sin was hers; / And whilst his love has any life, / Or any eye to see her charms, / At any time, she's still his wife, / Dearly devoted to his arms; / She loves with love that cannot tire; / And when, ah woe, she loves alone, / Through passionate duty love springs higher, / As grass grows taller round a stone (Patmore, 2014, p. 75).

ou seja, submissa, dedicada ao lar e à família e capaz de inspirar e apoiar seu marido de maneira incondicional. O poema utiliza-se de imagens evocativas e nostálgicas para promover a imagem da mulher como uma figura angelical e virtuosa, cuja principal função é amparar e cuidar da família, enquanto o homem lida com os assuntos do mundo exterior. Assim, a figura desse “Anjo do Lar” seria um modo de fazer com que as mulheres se atentassem às suas ações e se comportassem da maneira idealizada descrita no poema.

Sagazmente, Virginia Woolf retoma esse termo em seu discurso para refletir que é justamente a figura desse “Anjo do Lar” que deve ser erradicada para que as mulheres possam viver suas vidas da maneira como bem preferirem e longe de idealizações estereotipadas e machistas feitas por homens para diminuí-las. A imagem do “Anjo do Lar” é uma representação restritiva e opressiva das mulheres, que as confina a papéis tradicionalmente ditos como femininos e as desencorajam a buscar realizações e independência fora do ambiente doméstico. Poemas e histórias como “The Angel in the House” evidenciam a invisibilidade das mulheres e as classificam como seres desprovidos de subjetividade, além de lhes atribuírem papéis destinados a servir os homens. Ao saírem para ganhar o salário que sustentaria a casa e a família, o ideário predominante entre os homens da época os levava a presumir que o serviço realizado pelas mulheres para manter o lar e a família não era árduo o suficiente para ser considerado um trabalho.

Contudo, somada à imposição de um local dentro do lar em oposição ao lugar externo, do trabalho fora de casa e, conseqüentemente, da vida pública, as mulheres dos países colonizados a partir do século XVI tinham que lidar também com os princípios austeros advindos da colonização. Enquanto mulheres, foram silenciadas dentro de casa, obrigadas a servir de fonte de amor diária e dedicação eterna — por conta de uma falsa ideia, de um mito, de fragilidade e soberania masculina —, mas enquanto mulheres colonizadas, seus corpos foram usados da mesma forma que seus países e terras: tirando tudo o que beneficiaria o colonizador e feitas de servas de homens que entenderam que podiam ser considerados seus donos — aos moldes dos que os europeus decretaram quando chegaram.

Assim delegadas a uma vida de trabalho não remunerado e valorizado, as mulheres foram se tornando cada vez mais dependentes dos homens de suas vidas — que as mantinham em casa realizando atividades não “essenciais”, mas que sem as quais não viveriam. Esse ciclo vicioso apenas fez com que gerações de mulheres fossem vistas como “frágeis” ou “inúteis” — quando não “objetos” e “móveis” — em contraste com uma “virilidade” e “proficiência” masculina.

Todavia — como a arte imita a vida e a vida imita a arte, numa dança requintada da humanidade que visa expor e evidenciar a realidade humana seja ela embelezada ou crua —, não foi somente na vida real que a supremacia masculina se deixou sobressair. As mulheres retratadas em obras escritas por homens foram quase sempre submetidas aos personagens masculinos de suas histórias. Poucas são as personagens que tiveram trajetórias que não fossem apenas de mães, amantes, servas ou donzelas precisando ser salvas. Indo em paralelo aos pensamentos e costumes de suas épocas, as narrativas não descreviam mulheres fortes e com ideias próprias, mas indefesas e à mercê dos caprichos de maridos, pais, filhos e senhores. Até mesmo uma das maiores personagens femininas brasileiras — Capitu — tem sua história entrecortada e narrada pelo marido. Embora *Dom Casmurro* apresente uma personagem feminina forte, nota-se que é Bentinho que a descreve e a caracteriza como oblíqua e dissimulada e, sem dar possibilidade para que a própria Capitu contasse sua versão da história, a sentencia a uma vida de inquéritos sobre a sua fidelidade.

Assim, quando produções literárias começaram a ser feitas e divulgadas por mulheres, o mundo conheceu um lado da história que não era visto — ainda mais quando mulheres não-brancas, não-heterossexuais e transexuais puderam ser ouvidas. A grande parte das obras escritas por mulheres retratam figuras femininas desconhecidas pelos olhares masculinos pela sua fidedignidade às mulheres reais, com seus anseios e desejos sendo desvendados pelo público. Ler e ouvir histórias de autoria feminina é uma maneira de colocar as mulheres como parte da história da qual foram excluídas por anos.

Autoras advindas dos mais variados lugares e classes sociais agora escrevem suas histórias, podendo criar personagens que se parecem com elas ou com as mulheres de suas vidas. O que não significa dizer que todas as escritoras a partir de certo período na História decidiram renunciar as amarras do patriarcalismo e narrar feitos de mulheres independentes cujos feminismos seriam toda sua personalidade — significa dizer que elas puderam fazer isso se o quiseram, mas também puderam criar as personagens mais fúteis e dondocas que suas imaginações e vivências conheceram. Dar palco para obras de autoria feminina é ler histórias que questionam todos os dogmas aceitos pela sociedade e que trazem novas perspectivas a problemas sociais já tidos como resolvidos e, ao mesmo tempo, é também poder encontrar obras cuja única função necessária é o prazer e a fruição.

O fim do século XX, como afirma Linda Hutcheon (2002), trouxe em sua maior ocorrência a força de questionar os modos dominantes estabelecidos pela sociedade. É nesse período que muitas obras fizeram releituras e reescritas de textos clássicos ou histórias já aceitas

pelo ocidente, como pode ser visto em *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado — reescrita da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a partir da perspectiva de Capitu — e *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira, releitura da história do Brasil desde o seu “descobrimento” até início dos anos 2000, focalizando na trajetória das mulheres, muitas vezes nem mencionadas em livros de história. Essas novas versões de histórias já vistas não vêm para apenas trazer um novo olhar, mas trazer com esse olhar um modo de contestar a opressão e o silenciamento de minorias políticas que pareciam já tolerados na Literatura.

Mas a questão não é destruir os séculos de literatura que foram construídos e documentados apenas porque foram escritos somente por homens — não é possível apagar a História. A problemática de ver, ler e ouvir as histórias de mulheres é compreender que todos esses séculos que se passaram desde os primeiros registros escritos — sobre o Brasil aqui especificamente — foram estudados olhando por apenas uma ótica. Onde estavam as mulheres durante toda a formação do Brasil? Não é possível e nem de bom tom em pleno século XXI simplesmente deixar erradicar um lado da história para que outro continue sendo retratado tendo o controle desenfreado da humanidade.

Os séculos em que autores homens ditaram como personagens mulheres agiam e existiam mostraram como a imagem feminina foi criada socialmente — como dizia Simone de Beauvoir, “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, uma vez que é em sociedade que os corpos adquirem as características desejadas também pelo meio social. “Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*” (Beauvoir, 1967, p. 9). Não ter um outro ponto de vista acerca das mulheres — e dos homens também, pois nem todos são os grandes heróis que foram descritos para ser — fez com que o imaginário criado acerca das mulheres se mostrasse muito longe do real.

Nesse rumo, aparecem no cenário brasileiro autoras que buscam ilustrar como foram, seriam e são as mulheres nos diversos campos e lugares com inúmeras profissões e sonhos para que elas também possam ter um registro na literatura nacional. Dentre as tantas, Martha Batalha surge representando mulheres brasileiras em épocas distintas, mas com características sempre autênticas e significativas do mundo feminino. Tanto as protagonistas quanto as personagens secundárias ganham histórias descritas longe de olhares estereotipados e misóginos; nota-se que a maneira com que a autora percorre cada representação feminina é característica de um olhar também feminino e preocupado com a forma com que o perfil dessas mulheres é visto e entendido.

As personagens de Martha Batalha não são estereótipos de ideais masculinos impostos à sociedade, mas figuras únicas com vontades, sonhos e imperfeições. Em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, a narradora de cara avisa que “Eurídice e Guida foram baseadas na vida das minhas, e das suas avós” (Batalha, 2016, p. 8); as personagens do livro são fictícias, mas poderiam muito bem terem existido por serem exatamente como as mulheres reais são. Assim, essa pesquisa parte do seguinte questionamento: como Martha Batalha legitima o espaço ocupado pelas mulheres de suas obras? E, somada a esta: como essas personagens se organizam em torno e dentro dos seus lares enquanto lutam contra seus “Anjos do Lar”? Partindo dessas perguntas, propõe-se fazer um estudo das obras *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, *Nunca houve um castelo* e *Chuva de papel*, considerando a maneira com que as personagens são construídas e abordadas por meio dos artifícios literários que a autora utiliza, além de entender como cada uma lida com seus próprios “Anjos do Lar” em suas posições de mulher pós-colonizadas.

A vida invisível de Eurídice Gusmão retrata lutas enfrentadas por mulheres nos anos 1940, no Rio de Janeiro, mas, se o público-leitor não soubesse o marco temporal e espacial da obra, poderia muito bem supor que se passava em 2010, na capital gaúcha, ou em 1890, no interior da Bahia, justamente por descrever situações que poderiam ter sido vividas por toda mulher brasileira. Eurídice, Guida e todas as mulheres descritas no romance buscam uma emancipação de problemas sociais que nem elas mesmas conseguem compreender. Por que Eurídice não poderia ter sonhos além de cuidar de sua família? Por que Guida era sempre vista pelos homens com olhos gananciosos? E muitos outros porquês das vizinhas, amigas, mães e comadres que aparecem na história.

Mas a trajetória de Eurídice não para nos porquês. A personagem criada por Martha Batalha vai, ao longo de toda a obra, criando maneiras de buscar sua emancipação. A autora mostra como o lazer é necessário na vida das mulheres e como é crucial existir vida além da vida doméstica. Eurídice era genial: “se lhe dessem cálculos elaborados, ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório, ela inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas brancas, ela escreveria clássicos”, porém, não foi isso que permitiram que a mulher tivesse. “Mas o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem” [...] (Batalha, 2016, p. 10), sem reclamar, pois, era isso que deveria fazer. Até que não pôde mais apenas ser o que queriam que ela fosse, e ela finalmente encontrou para onde canalizar sua genialidade.

Não querer apenas trabalhar com o lar não é dizer que esse não é um lugar para se estar, mas compreender que podem existir outros lugares. Eurídice não queria ser a Eurídice esposa

e mãe sem poder ser a Eurídice cheia de projetos. Todavia, Estela, em *Nunca houve um castelo*, achava que o lar, o cuidar e o decorar era onde ela mais poderia ser quem era. Não há sentido em comparar as duas personagens para ver quem está certa ou errada, mas para entender que essas duas mulheres de Martha Batalha estampam as mulheres brasileiras.

Estela e Guiomar — algumas das mulheres de *Nunca houve um castelo* — ajudam a retratar o passar do tempo desde a chegada de uma família sueca no Brasil até meados da Ditadura militar. Diferente de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, neste livro, Martha Batalha não escreve somente sobre essas mulheres, mas sobre relações familiares ao longo de 110 anos. É possível ver as transformações que a sociedade passa, assim como a maneira com que cada personagem vai se construindo dentro do Rio de Janeiro e dos vínculos com amigos e familiares. Mas, assim como na obra anterior, o que chama a atenção é o modo como as personagens são construídas: os detalhes e nuances que retratam fidedignamente o Brasil do século XX.

Estela — a talvez protagonista do romance — dedicava sua vida a manter sua casa tão decorada quanto as revistas de modas diziam ser necessário para uma dama da época. Como se nota na forma com que admirava a organização que fazia dentro de casa: “admirou a harmonia entre os móveis, orgulhou-se de ter ousado no biombo com motivos tribais. Contemplou o aparador, comprado para expor o aparelho de chá em prata [...]” (Batalha, 2018, p. 83-84), sempre inspirada em revistas femininas que ganhavam um toque dela. Assim, a personagem foi ganhando sua emancipação: por meio de jornais e programas voltados para as mulheres, Estela viu que poderia haver mudanças no seu lar, sem deixar com que ele ficasse menos elegante.

Com cada obra, Martha Batalha mostra figuras reais e características do Brasil; a autora não se deixa ficar presa a uma ideia fixa de um feminismo aprisionante de como mulheres — foco dessa pesquisa — devem se comportar. Por mais que Eurídice se liberte de muitas imposições machistas escancaradamente, Estela já constrói suas lutas mais sutilmente. E Glória, uma das personagens de *Chuva de papel*, delineia essa ideia ao abordar sua própria vida. A personagem diz: “eu tinha acabado de inventar o feminismo. Que era a minha voz e o meu desejo, e as minhas possibilidades, que eram poucas, mas eram. O meu feminismo, como um desenho que só eu podia fazer, uma receita que teria exatamente o meu tempero” (Batalha, 2023, p. 215).

Glória não é protagonista, nem a talvez protagonista de sua obra; ao contrário de Eurídice e Estela, a personagem é apenas uma parte da vida de Joel — o real personagem principal de *Chuva de papel*. Todavia, mesmo tendo um papel secundário, Glória é retratada de maneira que é possível compreender de onde a sua história parte e como termina. A citação

acima vem para mostrar como as descrições de Martha Batalha não ficam presas a conceitos genéricos, mas se encaixam com a caracterização de cada personagem em sua individualidade. Glória é uma mulher simples do Rio de Janeiro, que provavelmente nunca iria para uma manifestação por seus direitos, mas que os reconhece e sabe, depois de muitas lutas pessoais, zelar por eles.

Mais uma vez, as escolhas literárias da autora retratam personalidades reais, longe de criar estereótipos. As personagens até aqui apresentadas não são sempre o que começam a ser: elas evoluem e se modificam. Desse modo, busca-se, nesta dissertação, 1) discorrer sobre a representação das identidades das personagens mulheres na literatura, com enfoque na literatura brasileira; 2) refletir sobre a importância do processo de escrita de textos de autoria feminina; 3) pesquisar a literatura enquanto forma de engajamento social e compreender a questão de gênero como forma de opressão social; e 4) perscrutar o modo de representação dos papéis sociais das mulheres brasileiras em lares e casas de períodos diferentes da história nas obras de Martha Batalha.

Esta dissertação é teoricamente fundamentada em Federici (2017, 2019), Davis (2016), Tiburi (2018), Bourdieu (2012), Bassanezi (2004), Bonnici (2019) e Fraser (2009), ao abordar a questão da invisibilidade, marginalização e inferioridade do sujeito mulher nas sociedades capitalistas e pós-coloniais do Ocidente. Também Duarte (1997), Schmidt (2000), Zolin (2011, 2012, 2021) e Muzart (1995, 2008) aparecem para evidenciar a relação entre o cânone literário e a escrita de autoria feminina. Por fim, as ideias de Woolf (2013, 2014), Spivak (2010), Beauvoir (1967) e Bernd (2019, 2021) estabelecem as conexões necessárias entre os papéis atribuídos às mulheres e a necessidade de se ouvir as vozes femininas. A essas e esses somam-se outras pesquisadoras e outros pesquisadores, essenciais para um estudo mais aprofundado das questões levantadas.

Os resultados da pesquisa serão apresentados em cinco seções. A segunda, após esta introdução, é intitulada *A vida invisível das mulheres* e é onde as análises sobre a representação das personagens femininas e o papel invisível que a sociedade destinou a elas aparecem de forma aprofundada, principalmente no que tange a violência da imposição do trabalho doméstico. Aqui, aborda-se a questão da invisibilidade do trabalho dentro de casa aliada à violência sofrida pelas mulheres em sociedades colonizadas, além de exemplificar, utilizando diversas representações tradicionais de mulheres na literatura canônica brasileira, como essa visão da mulher associada ao interior de casa está sempre presente socialmente. É nessa seção que serão apresentadas as teorias acerca da subalternização das mulheres, condenadas a

assumirem a adjetivação de “do lar”, não só como referência à ocupação da personagem, mas também como segregação, já que, na sua função de locução adverbial de lugar, faz referência ao espaço destinado às mulheres na sociedade patriarcal e pós-colonial.

Na terceira seção, *As mulheres de Martha Batalha*, é onde se inicia a análise das personagens dos romances referidos da escritora em questão. É nesta seção que são apresentadas teorias sobre a representação de mulheres na literatura e sobre o papel social a que são coagidas a desempenhar. Busca-se, assim, fazer indagações acerca da presença do “Anjo do Lar”, retomando Virginia Woolf, na vida das personagens e da forma com que elas lidam e entendem essa existência. Ademais, debate-se o compromisso das autoras, com enfoque em Martha Batalha, na problematização e desconstrução do cânone literário, entendido como o conjunto de obras representativo da cultura brasileira.

Na quarta seção, *Pessoas brilhantes, mulheres ordinárias*, é feita uma reflexão acerca da importância dos textos de autoria feminina e sobre a capacidade de a literatura ser usada como forma de engajamento social. Assim, busca-se elucidar a questão da opressão social associada ao gênero e essa ligação intrínseca com a elaboração de um cânone sexista e segregador. É aqui que são exemplificadas as práticas das próprias personagens de resgate de suas vozes e a importância da tomada da palavra por uma minoria política silenciada por anos.

Por fim, a quinta seção apresenta alguns dos resultados da pesquisa desenvolvida, entre eles a relevância da escrita como forma de permitir que mulheres saiam da escuridão que o patriarcado e a colonização de seus corpos as colocou e tragam à luz suas histórias, trajetórias e vivências. Esta seção busca elucidar as questões debatidas até então e conectar as ideias de opressão do gênero feminino com as questões sobre autoria e o apagamento das personagens mulheres.

2 A VIDA INVISÍVEL DAS MULHERES

Desde a década de 1960 — principalmente com a ascensão da segunda onda feminista² —, muito se tem falado sobre igualdade salarial entre homens e mulheres; sobre o direito de receber o mesmo valor pelo mesmo trabalho. Por mais que essa seja uma pauta de importância altíssima — e que ainda não foi atendida —, outra que só há poucos anos foi levantada em relação ao mundo do trabalho é a carga-horária trabalhista. A lei brasileira determina uma quantia de horas diárias e semanais a serem trabalhadas para que o trabalho esteja dentro das regulamentações — e o que exceder deve ser considerado como hora extra ou então é classificado como sobrejornada —, mas o que as leis não consideram é o trabalho realizado fora do ambiente trabalhista e que tem caráter muitas vezes mais exploratório do que a diferença salarial.

O chamado “terceiro turno” de trabalho, que está além das oito horas regulamentadas da jornada trabalhista, está fora da conta da carga-horária diária e semanal dos trabalhadores, mas é socialmente aceita na vida das trabalhadoras. Além de trabalhar fora de casa e, muitas vezes, cuidar dos filhos, as mulheres brasileiras precisam ainda se desdobrar para conseguirem realizar tarefas domésticas dentro das 24 horas diárias. Essa concepção se mostra tão enraizada na ideologia brasileira — e ocidental como um todo — que ninguém questiona o fato de as mulheres passarem as noites ou os fins de semana lavando, passando, limpando e cozinhando, por serem essas atividades vistas como obrigatórias para o gênero feminino. É comum ouvir homens dizendo que “ajudaram” suas esposas, mães, filhas e irmãs nos trabalhos domésticos, acreditando que estão fazendo um favor às mulheres.

O próprio Gilberto Freyre, em *Casa Grande e senzala*, refere-se ao relacionamento entre mulheres (sobretudo a dos povos indígenas) e os homens brancos como se tudo tivesse ocorrido tão tranquilamente quanto em um conto-de-fadas, algo agradável, espontâneo — ignorando os milhares de estupros, anos de exploração, entre outras mazelas que eram vistas na relação entre os povos: “Inserindo-se na vida dos colonizadores como esposas legítimas, concubinas, mães de família, amas-de-leite, cozinheiras, puderam as mulheres exprimir-se em atividades agradáveis ao seu sexo e à sua tendência para a estabilidade” (Freyre, 2003, p. 108). O verbo

² A segunda onda feminista iniciou-se a partir da década de 1960 e durou até o início da década de 1980, vindo após a chamada primeira onda — de meados do século 19 a 1920. Posteriormente, a terceira onda feminista abrangeu meados da década de 1990 e durou até a década de 2010. Atualmente, muitas estudiosas afirmam que o mundo vivencia uma possível quarta onda do feminismo, mas ainda é uma temática que está sendo debatida e entendida.

“inserir-se” remete ao fato de as mulheres terem encontrado modos de se fazer presentes e influentes, e não ao fato de terem sido obrigadas a desempenharem tais atividades. Note-se que, na formação da sociedade patriarcal brasileira, a palavra de ordem é “estabilidade” — mesmo que seja uma estabilidade válida somente para um lado da equação.

Essa pauta, todavia, levanta duas questões intrínsecas às sociedades ocidentais: os papéis masculinos e femininos e a invisibilidade desses papéis femininos. Enquanto foi estipulado que mulheres deveriam cuidar da casa e homens deveriam trabalhar para trazer o sustento para a família, também ficou estabelecido que esses serviços domésticos eram inferiores ao trabalho fora de casa e, portanto, nunca receberam o devido respeito merecido. As mulheres estavam/estão ali dia e noite zelando pelo lar e pelos membros da família, mas não eram/são vistas como trabalhadoras e sim como parte da mobília da casa: sempre presentes e úteis.

Silvia Federici, filósofa feminista contemporânea, estabelece uma relação entre essa invisibilidade do trabalho doméstico feminino com a ascensão do capitalismo nas sociedades ocidentais ao dizer que

[...] a importância econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificadas como uma vocação natural e designadas como “trabalho de mulheres”. Além disso, as mulheres foram excluídas de muitas ocupações assalariadas e, quando trabalhavam em troca de pagamento, ganhavam uma miséria em comparação com o salário masculino médio (Federici, 2017, p. 145).

Com a transição do sistema feudal para o sistema capitalista, redefiniu-se o papel que as mulheres deveriam ocupar na sociedade e em relação aos homens. A importância que alguma vez as mulheres tiveram para reprodução da força de trabalho, o auxílio no sustento da casa e na prática de atividades remuneradas foi sendo esquecida para dar lugar à hipervalorização das funções masculinas. Assim, “as mulheres sofreram um processo excepcional de degradação social que foi fundamental para a acumulação de capital e que permaneceu assim desde então” (Federici, 2017, p. 146), pois, séculos depois do fim do sistema feudal, o trabalho doméstico ainda é visto de forma inferior, a criação de filhos ainda é entendida como uma função apenas feminina e os salários das mulheres ainda são consideravelmente mais baixos que os dos homens.

As funções de reprodução femininas, lidas anteriormente como uma atividade que elevava as mulheres a uma posição honrada já que eram “as únicas capazes de continuar a

espécie humana”, especificamente, foram tratadas como obrigação feminina, parte do papel que as mulheres deveriam desempenhar, desvalorizado ante as sociedades pré-capitalistas — embora houvesse uma crescente necessidade do acúmulo de capital e, portanto, de mais mão de obra. A reprodução era apenas algo que a mulher precisava fazer, uma vez que seu papel era ficar em casa e cuidar do lar. Esse processo, porém, fez emergir uma divisão sexual do trabalho que não apenas submeteu as mulheres ao trabalho reprodutivo, mas também intensificou sua condição de dependência, o que viabilizou que o Estado e os empregadores utilizassem a remuneração masculina como meio de exercer controle sobre a atividade laboral das mulheres.

Contudo, não foi por conta dessa obrigatoriedade de reprodução que as mulheres se viram valorizadas ou autorizadas a lidar com suas sexualidades da maneira como preferirem. A pesquisadora Lia Zanotta Machado (2017), ao abordar as estratégias conservadoras dos que estão no poder, entendeu que uma das técnicas mais fortes de controle feminino é ainda até hoje unir religião e legislação “para condensar em um só poder a autoridade política e a religiosa na focalização dos valores tradicionais das relações familiares que incluem o controle da sexualidade e da reprodução das mulheres” (p. 21). Isso fez e faz com que as mulheres sejam obrigadas a seguirem normas para, ao mesmo tempo, conter sua sexualidade e usá-la conforme mandam os homens no poder, mas também culpabilizadas caso desviem dos ideais sexuais impostos.

As mulheres, por conta de todo um sistema que se uniu apenas para controlá-las, se viram, então, reclusas a um trabalho doméstico sem valorização da sociedade e tiveram que se sujeitar à repressão das suas sexualidades — por meio de preceitos como o da virgindade — e à reprodução sem nenhum respeito pelos seus corpos e seres e sem poder reagir, pois dependiam economicamente dos homens para ter teto e comida. Assim, construiu-se um ideário de que o trabalho de casa é função apenas das mulheres, pois é uma atividade inferior, do mesmo modo que as mulheres eram/são vistas em relação aos homens. Angela Davis acrescenta ainda que,

Os incontáveis afazeres que, juntos, são conhecidos como “tarefas domésticas” – cozinhar, lavar a louça, lavar a roupa, arrumar a cama, varrer o chão, ir às compras etc. –, ao que tudo indica, consomem, em média, de 3 mil a 4 mil horas do ano de uma dona de casa. Por mais impressionante que essa estatística seja, ela não é sequer uma estimativa da atenção constante e impossível de ser quantificada que as mães precisam dar às suas crianças. Assim como as obrigações maternas de uma mulher são aceitas como naturais, seu infinito esforço como dona de casa raramente é reconhecido no interior da família. As tarefas domésticas são, afinal de contas, praticamente invisíveis: ninguém as percebe, exceto quando não são feitas – notamos a cama desfeita, não o chão esfregado e lustrado. Invisíveis, repetitivas, exaustivas,

improdutivas e nada criativas – esses são os adjetivos que melhor capturam a natureza das tarefas domésticas (Davis, 2016, p. 214).

E, assim, a desvalorização das mulheres só cresceu — mesmo com o isolamento forçado dentro de seus lares. Federici reitera que “se uma mulher costurava algumas roupas, tratava-se de ‘trabalho doméstico’ ou de ‘tarefas de dona de casa’, mesmo se as roupas não eram para a família” (Federici, 2017, p. 182-184) e mesmo se isso constituía parte do lucro necessário para o sustento da casa. Os homens, por outro lado, poderiam realizar as mesmas atividades e serem creditados como trabalhadores e realizadores de atividades “úteis”. Dessa forma, é possível perceber que todo o trabalho feminino seria definido como uma atividade doméstica passível de receber um valor menor do que o trabalho masculino — valor esse que nunca era o suficiente para que as mulheres pudessem sobreviver a partir dele.

Todavia, questionar o trabalho doméstico não quer dizer desvalorizar a função ou querer erradicar a participação feminina nas tarefas do lar; mas sim desnudar a manifestação mais difundida e a expressão mais sutil de violência que o sistema capitalista, como colocou Federici (2017), já perpetrrou contra qualquer estrato da classe trabalhadora. Debater a inferiorização do trabalho doméstico é compreender a relação que existe entre esse trabalho e a falsa naturalização de que ele deve ser feito por mulheres e, ainda, não ser remunerado ou valorizado.

Márcia Tiburi aponta a normalização dessas atividades domésticas como encargos das mulheres e que são compreendidas de forma desigual quando comparadas com os trabalhos realizados por homens:

Mesmo quando tiver um emprego fora de casa, a maior parte das mulheres trabalhará mais do que os homens que, de um modo geral, não fazem o serviço da casa. Acumularão o trabalho remunerado com o não remunerado. Terceiras e, até mesmo, quartas jornadas – vale dizer mais uma vez – nunca remuneradas farão das mulheres escravas do lar com pouco ou nenhum tempo para desenvolverem outros aspectos da própria vida. Todas deverão acreditar que isso é natural e que uma menina ao nascer já vem com uma potência codificada em seu próprio DNA, uma predisposição para a servidão. Falo disso sem mencionar a escravidão emocional e psicológica vivida pelas mulheres, o que, a meu ver, resulta também dessa escravidão naturalizada em relação ao trabalho (Tiburi, 2018, p. 14-15).

Desde pequenas, as mulheres são ensinadas a se dedicar e a zelar pela casa e pelos homens de sua família, como uma forma de retribuir o teto e a comida que recebem desses mesmos homens que trabalham fora de casa. Cria-se, assim, uma geração de meninas que cresce entendendo que seu lugar, como um ser inferior visto a ideologia de cada época, é dentro do

ambiente doméstico e que sua função é zelar pelo bem-estar de onde e com que moram. No entanto, é preciso compreender que não existe nada natural em ser dona de casa, de tal forma que são necessários anos de treinamento diários e imposições na vida de meninas por mães que também sofreram e sofrem do mesmo mal para conseguir convencer uma mulher de que a sua incumbência será de ser cuidadora de um homem — na posição de amor da sua vida — e, futuramente, de seus filhos. Mas não importa se a menina mostrava, na infância, grandes habilidades em costurar e passar ou se detestava com todas as suas forças as atividades ensinadas, o trabalho doméstico é uma violência tão grande que nem o sonho do amor eterno pode deixá-lo mais fácil.

Desse modo, para manutenção dessa inferiorização, os Estados em ascensão capitalista definiram que o casamento seria o único trabalho e atividade necessária na vida das mulheres; ele se tornaria uma carreira e um destino de vida, pois se acreditava que elas fossem incapazes de sobreviverem sozinhas. Se não concordavam com a ideia e tentavam a vida sem um companheiro, realizando atividades remuneradas para seu sustento, essas “rebeldes” eram expulsas das cidades e vilarejos. Então, como já haviam sido colocadas dentro de casa para cuidar dos lares e dos homens, cabia aos governos darem uma função às mulheres para evitar que elas andassem pelas ruas “tentando” os cidadãos, e essa atividade foi o casamento.

Mas não somente. O casamento foi colocado na vida da mulher como, em uma alegoria com os dias atuais, uma empresa com uma falsa política de ascensão. Não bastava casar e ser aparentemente “feliz” com o homem — e sempre homem — que chegava todos os dias para usufruir da casa e do corpo, era preciso criar uma família e uma família repleta de amor — pois se engana quem acha que amor também não pode ser imposto. Portanto, tenta-se, até hoje, convencer as mulheres “por meio de uma combinação perversa entre violência e sedução, que a família e o amor valem mais do que tudo, quando, na verdade, o amor de devoção à família serve para amenizar a escravização” (Tiburi, 2018, p. 19) que é ser a única “rainha” sem posse e sem reinos — a rainha do lar.

Casar seria a única forma de fazer uma mulher ser vista na sociedade — visto a invisibilidade que lhes foi imposta por fazerem “apenas” serviços domésticos —, mas criar essa família com filhos bem-educados dentro do sistema vigente é tido como a única maneira de uma mulher ser útil à sociedade. E, dessa forma, a dominação masculina instaurou-se dentro e fora do ambiente doméstico. Por mais que séculos tenham passado desde a instauração do capitalismo como sistema econômico global, a função de dona de casa e trabalhadora do lar ainda segue entendida como uma responsabilidade feminina. Novas discussões surgiram —

como a de receber um salário por essa ocupação —, mas o problema da servilidade da mulher dentro de casa continua a existir, seja ela remunerada ou não.

Simone de Beauvoir (1967) vai ainda mais longe e afirma que “a estrutura do casamento como também a existência das prostitutas são provas disso: a mulher *dá-se*, o homem a remunera e a possui” (p. 112), o que apenas salienta uma outra incumbência das “rainhas dos lares”: satisfazer sexualmente os homens. Casamento e prostituição são duas atividades diferentes, que não deveriam ser comparadas em um mundo ideal, mas Beauvoir sagazmente chama a atenção para a dinâmica opressiva e desigual que ambas apresentam. Nessas representações, a mulher é vista como objeto de propriedade, alguém que se “entrega” ao homem, é “paga” — ou mantida financeiramente pelo emprego do marido — e acaba sendo “possuída” por ele. Esta perspectiva enfatiza como o domínio masculino tem tradicionalmente estruturado a instituição do casamento, relegando as mulheres a uma posição de subordinação.

A ideia de que satisfazer sexualmente os maridos também faz parte do trabalho doméstico perpetua essa dinâmica desigual e faz com que muitas mulheres vejam o sexo como obrigação conjugal. A expectativa de que as mulheres atendam às necessidades sexuais de seus parceiros como parte de suas obrigações dentro de casa reforça a ideia de que seus corpos e desejos são subservientes aos dos homens. Essa concepção distorcida do papel das mulheres dentro do casamento além de perpetuar a desigualdade de gênero, também contribui para a manutenção de relações de poder desequilibradas ainda atualmente — séculos depois da institucionalização do casamento e anos depois do texto de Beauvoir citado acima, *O segundo sexo* (1967).

Portanto, uma vez casadas e colocadas dentro de suas casas, as mulheres se veem obrigadas a realizar as atividades mais ingratas possíveis, sabendo que nunca serão agradecidas, remuneradas ou valorizadas por nenhuma delas. No mundo ocidental, o trabalho doméstico transforma as mulheres em servas que devem estar prontas para o que o senhor — dono da casa — quiser e precisar como forma de agradecer pelo lar. É algo tão incutido na mente masculina que os homens esperam que as mulheres sejam gratas por terem a oportunidade de vivenciar a feminilidade ao servi-los e não veem problema em obrigar esposas e parceiras a terem relações sexuais, o que apenas evidencia o pensamento consolidado de que o trabalho doméstico, e tudo o que vem com ele, é entendido como uma função inata às mulheres.

Na ânsia de controlar os sujeitos femininos, homens criaram um sistema todo que validasse apenas suas vontades próprias e os colocassem como merecedores de uma criada sempre que a necessidade surgisse. Como bem avaliou Engels no final do século XIX, os

casamentos foram a forma encontrada de confinar as mulheres dentro do lar, sem o uso da violência física, para que elas realizassem todas as atividades necessárias para assegurar a comodidade do trabalhador:

A família individual moderna foi fundada sobre a escravização doméstica aberta ou dissimulada da mulher, e a sociedade moderna é uma massa cujas moléculas são as famílias individuais. Hoje em dia, na grande maioria dos casos, o homem precisa ser aquele que ganha o sustento da família, o provedor, pelo menos nas classes possuidoras, e isso lhe confere uma posição de dominação que não necessita de nenhum privilégio jurídico adicional. Na família, ele é o burguês e a mulher representa o proletariado (Engels, 2009, p. 94).

Engels compara a estrutura da família moderna à estrutura da sociedade como um todo, retratando-a como uma célula fundamental da sociedade e usando a metáfora da família como “burguesia” e “proletariado” para ilustrar as relações de poder dentro desse núcleo. Nessa análise, o homem se torna o burguês dominante e a mulher, o proletariado subjugado. Mas, muito além disso, nota-se também que a função masculina na unidade familiar seria a de prover o sustento, sendo o único que deveria trabalhar; todavia, o que ele ironicamente não percebe nesse sistema construído por si mesmo é que a mulher nunca parou de trabalhar. Dizer, portanto, que o homem é o único que trabalha é apenas confirmar que o trabalho doméstico é invisível, uma vez que ficar em casa nunca significou que a mulher poderia estar fazendo “nada”. Somado a isto, assumir que ele não é o único que traz sustento para casa também significaria admitir uma derrota frente aos outros homens do círculo da burguesia da época.

Assim, um ciclo vicioso é criado, e quem mais sofre são as mulheres, condenadas a uma vida servindo sem receber nada em troca e sem poder reclamar ou se manifestar. O serviço doméstico como atividade inerente às mulheres, e aceita como tal, propaga a invisibilidade das trabalhadoras — supondo que devam continuar a exercer tal função cotidianamente. Realizar esse trabalho é o mesmo que não realizar trabalho algum para os olhos da sociedade ocidental, como salienta Federici (2019): “trata-se do fim da divisão entre mulheres ‘que de fato trabalham’ e mulheres ‘que não trabalham’ (elas são ‘apenas donas de casa’), o que implica que trabalho não assalariado não é trabalho, que trabalho doméstico não é trabalho” (p. 67). Uma vez que esse pensamento foi consolidado, uma mulher trabalhando em casa não é vista como trabalhadora e não é questionada quanto a sua vontade ou não de realizar tais atividades.

Deste modo, pela epistemologia ocidental, no mundo de consumo, mulheres ao redor do globo todo são colocadas para trabalhar sem que seu trabalho seja reconhecido e valorizado,

apenas pela manutenção das sociedades capitalistas e patriarcais. Essas mulheres não são vistas e reconhecidas, são legitimadas como parte necessária da máquina do capital e mantidas a partir de discursos austeros. Assim, trabalho doméstico não é apenas limpar uma casa ou cuidar dos filhos, é agir de acordo com o que é esperado de uma mulher; do que a sociedade presume que deva ser o comportamento daquelas que mantêm o lar e a família.

Além disso, é importante lembrar a invisibilidade e a desvalorização do trabalho doméstico, que têm raízes profundas nos sistemas econômicos e sociais dominantes no mundo ocidental e continuam a ser reforçadas por narrativas que idealizam e romantizam a figura da mulher submissa e abnegada, mantendo assim as estruturas de poder patriarcais intactas. Por mais que “o movimento de mulheres contemporâneo tem representado as tarefas domésticas como elementos essenciais da opressão feminina” (Davis, 2016, p. 221) e a discussão esteja sempre sendo atualizada, não será com apenas uma revolução feminina que a disparidade de tarefas desaparecerá. Sendo o casamento a única forma de ascensão social ou, na realidade, a única possibilidade de evitar a segregação social, as mulheres ainda têm que aprender a lidar e a florescer entre os espinhos dessa instituição e as sementes que ainda são lançadas socialmente.

Ademais, o que pode ser inferido é que o sistema capitalista desempenhou um papel substancial na perpetuação das disparidades de gênero e na subjugação das mulheres. Sob a égide do sistema patriarcal, as mulheres brancas eram confinadas aos afazeres domésticos e não tinham permissão para buscar emprego fora do ambiente familiar — mas as escravizadas trabalhavam há séculos na lavoura e, inclusive, no comércio —, o que as tornava economicamente dependentes dos homens de suas famílias. Como resultado, devido à ausência de fontes de renda independentes, as mulheres eram compelidas a permanecerem reclusas em suas residências. E, retomando-se a questão da servidão feminina, como coloca Davis (2016), “a dona de casa, de acordo com a ideologia burguesa, é simplesmente a serva de seu marido para a vida toda” (p. 216). Esse ciclo pernicioso desempenhou um papel significativo na perpetuação da ideologia de superioridade masculina sobre as mulheres.

Mas não seria com um emprego fora de casa que a servilidade das mulheres seria erradicada. Mesmo com essa possibilidade, homens continuaram “confiando” às suas esposas a tarefa de cuidar de casa e dos filhos — e deles mesmos, pois engana-se quem acha que todos os homens adultos conseguem cuidar de si — por ainda manter-se o ideário de que essa é a atividade feminina. E esse pensamento é compartilhado por Federeci (2019) ao dizer que “[...] ter um emprego não liberta ninguém do trabalho doméstico (p. 119), apenas acrescenta-se a ele

mais funções que sobrecarregam ainda mais as mulheres — sem nunca serem valorizadas por isso.

2.1 Nunca houve um castelo para a “rainha do lar”

Sem poderem ter posses em seus nomes ou trabalhos remunerados, as mulheres ficaram por séculos à mercê dos caprichos masculinos e relegadas a serem “donas” apenas das roupas para lavar e das refeições para preparar. A função feminina da mulher branca foi definida como parte essencial da criação de uma família e manutenção de um lar, todavia a casa em que essa mulher deveria realizar seus serviços não remunerados não estaria inclusa na pequena lista de patrimônios que possuía.

O termo “dona de casa” tem sido historicamente utilizado para descrever mulheres que se dedicam às tarefas domésticas e ao cuidado da família dentro do ambiente do lar. No entanto, essa designação carrega consigo uma carga de pressupostos e estereótipos que merecem uma análise mais aprofundada. Em muitos casos, esse título é apenas atribuído às mulheres — nunca se ouviu falar de um “dono de casa” que não significasse o locador de uma propriedade —, mas não significa que a casa seja de fato sua — e sim do homem da família. Essa realidade evidencia não apenas a subordinação das mulheres no âmbito doméstico, mas também a perpetuação de estruturas patriarcais que relembram à mulher o papel de cuidadora e responsável pelo ambiente doméstico, independentemente de sua titularidade.

Por mais que essa terminologia e ideário tenham sido primeiramente imaginados e instituídos em terras europeias, com o avanço do capitalismo e posterior invasão de outras terras, a subalternidade feminina e tudo o que vem com ela foi sendo difundida. Angela Davis (2016) inclusive alia a ideia ao restante do mundo ao afirmar que “embora a ‘dona de casa’ tivesse suas raízes nas condições sociais da burguesia e das classes médias, a ideologia do século XIX estabeleceu a dona de casa e a mãe como modelos universais de feminilidade” (p. 219). O que poderia ter sido apenas um capítulo obscuro na história mundial então se tornaria uma parte intrínseca à humanidade.

Todavia, a reclusão doméstica das mulheres nas colônias não seria necessariamente para as mulheres das colônias, pois, ao mesmo tempo em que as europeias estavam sendo reclusas ao ambiente doméstico, as das antigas colônias se viram colocadas em situações que revelavam ainda mais o autoritarismo masculino. Com a invasão dos colonizadores, tudo o que era

diferente do padrão homem-branco-europeu foi rechaçado e categorizado como inferior, e eles, assim, viram as mulheres não-europeias como os objetos que precisavam usar e dominar.

Thomas Bonnici (2019) afirma que as mulheres foram duplamente colonizadas nas sociedades coloniais, uma vez que não foi somente uma colonização territorial, mas também do corpo delas. Centenas de europeus chegaram com seus costumes e crenças e os impuseram sobre os povos nativos e, quando isso não deu certo, escravizaram, violentaram e prenderam os povos distintos de sua cultura.

As mulheres das sociedades pós-coloniais — sociedades que foram colonizadas por países europeus e que conseguiram sua independência política e territorial mais tarde, mas que ainda carregam marcas profundas da colonização, a colonialidade — viram-se equiparadas a animais, com a chegada dos europeus a seus países: percebidas apenas para serem úteis aos homens brancos. Dado que a divisão sexual já existia na Europa, com a chegada aos países das Américas, Ásia, África e Oceania, a raça foi um fator decisivo para uma maior inferiorização dos povos que ali habitavam. Dessa forma, o colonizador impôs duplamente sua autonomia sobre os corpos das mulheres desses novos territórios ou, como Bonnici disserta:

É evidente que o poder, com todas as suas consequências, é exercido para que surta o máximo efeito possível. Gerações de europeus se convenciam de sua superioridade cultural e intelectual diante da “nudez” dos ameríndios; gerações de homens, praticamente de qualquer origem, tomavam como fato indiscutível a inferioridade das mulheres. Nesses casos, estabeleceu-se uma relação de poder entre o “sujeito” e o “objeto” a qual não reflete a verdade (Bonnici, 2019, p. 254).

Enquanto as mulheres europeias e brancas eram vistas de forma inferior, como donzelas que deveriam ficar reclusas ao ambiente doméstico — algo que será mimetizado posteriormente no Brasil —, as mulheres não-brancas das colônias foram designadas para procriação e trabalhos laborais. Pelo simples fato de serem diferentes do padrão conhecido pelos colonizadores, os sujeitos das colônias foram destituídos de suas subjetividades e colocados na posição de objetos.

Zolin (2012, p. 52) reflete que “a questão da identidade nacional, que inclui obviamente o modo de pensar a mulher e seus papéis” é “retratada na literatura do tempo em consonância com ideologias vigentes como a eurocêntrica, a escravocrata e a patriarcal”. Mulheres brancas foram trancafiadas em casa e mulheres não-brancas foram escravizadas e colocadas para procriar. Dessa forma, enquanto a luta das mulheres europeias foi por poder trabalhar, a luta das mulheres das sociedades pós-coloniais não foi/é somente uma luta por seus direitos

enquanto mulheres, mas também para serem vistas como sujeitos humanos com desejos e vontades próprias e que não se ligavam às amarras colocadas pelos colonizadores.

Ademais, as mulheres colonizadas precisavam, muitas vezes, além de servir os seus senhores, servir também aos homens de suas famílias. Apesar de muitas culturas e povos das ex-colônias não possuírem uma divisão sexual do trabalho e das funções da mesma forma que a ideologia branca propunha, com a convivência e percepção masculina de que ter uma serva doméstica seria de fato proveitoso para os homens que também estavam sendo violentados, muitas mulheres passaram a trabalhar em todos os ambientes em que viviam. Enquanto amas e criadas, atendiam às necessidades dos europeus; enquanto mães e esposas — quando conseguiam exercer essa função em meio à escravidão e servidão —, limpavam e cozinhavam também para a sua família, o que Davis (2016) atestou como um modelo universal de feminilidade imposto colonialmente.

Mesmo após séculos do fim da colonização, essas imposições que determinaram que mulheres não-brancas eram seres inferiores a todos os outros na cadeia humana de relações continuam assombrando a vida das ex-colônias. O pesquisador Stuart Hall reitera que “o ‘colonial’ não está morto, já que sobrevive através de seus ‘efeitos secundários’” (Hall, 2003, p. 110) — entre eles a colonização dos corpos femininos, vistos como objetos para usufruto masculino, que se apresenta como tópico relevante para a presente pesquisa —, uma vez que não foi com o fim do período colonial que a colonialidade se findou. Mulheres negras e indígenas carregam até hoje as marcas das centenas de anos de trabalho escravo e da animalização de suas identidades.

As marcas que a colonialidade carrega se mostram presentes nas relações humanas tanto dos países que foram colonizados quanto dos países que colonizaram e, principalmente, nas relações dentro de cada país. Hall afirma que, mesmo após o processo de independência das ex-colônias, os países agora autônomos se veem inseridos em práticas cotidianas semelhantes à dos colonizadores por conta da “internalização na própria sociedade descolonizada” (Hall, 2003, p. 110) dos valores difundidos por séculos de opressão. Práticas essas que mantêm o sujeito mulher na posição de sujeito marginalizado e explorado pelos homens e que, independentemente da ascensão de movimentos de emancipação feminina, continuam a menosprezar as mulheres.

Sílvia Federici (2017) estabelece uma relação entre a contínua invisibilidade das mulheres e a ascensão das novas estruturas do capitalismo, o que resultou na modernização do continente europeu, e dialoga com uma das teses de Walter Mignolo — teórico do

Decolonialismo — acerca da ligação intrínseca entre modernidade e colonialidade. O autor comprova que “não há modernidade sem colonialidade” (Mignolo, 2017, p. 2), pois a base da modernidade foi lançada com o avanço econômico do continente europeu com as Grandes Navegações. O projeto de busca por novas rotas lucrativas ao redor do mundo resultou na chegada dos europeus a outros continentes, para expandir o desenvolvimento do mercantilismo, e a conseqüente usurpação e colonização dos países e povos encontrados. A partir de então, a globalização apenas se intensificou, fazendo com que o continente europeu reinasse sua potência sobre os outros continentes e fixasse padrões comportamentais que não refletiam o modo com que os povos de suas colônias costumavam viver.

A imposição do sistema capitalista foi mais uma grande demonstração do poderio europeu sobre os outros países. Com o “sucesso” da colonização, era necessário que existissem trocas comerciais para os produtos encontrados/manufaturados, assim, após anos de lutas por suas independências, as ex-colônias se viram em um sistema econômico que acreditavam ser benéfico — mas que era apenas lucrativo para os donos de capital. As nações colonizadas ingressaram no âmbito do mercado capitalista para compreenderem que seria imperativo manter relações comerciais com seus opressores e, posteriormente, submeter-se a mais imposições por eles ditadas, uma vez que detinham todas as formas de poder que não haviam sido concedidas às colônias.

Com o capitalismo como sistema econômico global, todavia, as injustiças e opressões ficaram ainda mais evidentes. A divisão entre “trabalhos de homens” e “trabalhos de mulheres” resultou em uma “feminização da pobreza” — termo que Federici (2019) usa para descrever a falta de oportunidades de ganhar um salário a que as mulheres foram relegadas — e, conseqüentemente, no aumento da disparidade entre homens e mulheres. Engels muito antes já afirmava que “a derrubada do direito materno representou a derrota do sexo feminino no plano da história mundial. O homem assumiu o comando também em casa, a mulher foi degradada, escravizada, tornou-se escrava do desejo do homem e mero instrumento de procriação” (Engels, 2009, p. 75).

Mesmo que os homens recém-chegados no capitalismo, advindos das sociedades pós-coloniais, também estivessem passando por um período de adaptação e, portanto, enfrentando suas próprias adversidades, às mulheres nem mesmo “tempo de se adaptar” foi permitido, uma vez que

Nessa época, as mulheres haviam perdido espaço inclusive em empregos que haviam tradicionalmente ocupado, como a fabricação de cerveja e a realização

de partos. As proletárias, em particular, encontraram dificuldades para obter qualquer emprego além daqueles com *status* mais baixos: empregadas domésticas (a ocupação de um terço da mão de obra feminina), trabalhadoras rurais, fiandeiras, tecelãs, bordadeiras, vendedoras ambulantes ou amas de leite. Como nos conta Merry Wiesner, entre outros, ganhava espaço (no direito, nos registros de impostos, nas ordenações das guildas) a suposição de que as mulheres não deviam trabalhar fora de casa e de que tinham apenas que participar na “produção” para ajudar seus maridos (Federici, 2017, p. 182).

Até mesmo as funções que já haviam sido vistas pelas lentes do colonizador como “femininas” ou as que não eram “tão masculinas” acabavam sendo atribuídas aos homens por não permitirem que mulheres realizassem quaisquer atividades — ou por não reconhecer as atividades realizadas por elas. As mulheres como sujeitos do sistema vigente foram marginalizadas por um ideário de desprezo e hostilidade instaurado pela sociedade para que nenhum espaço pudesse ser ocupado por elas. Assim, mesmo com o termo “dona de casa” ou “rainha do lar”, nenhum desses espaços era realmente feminino, mas apenas o local onde desempenhavam as únicas funções permitidas. Ocorreu, então, um processo de degradação social que acarretou o menosprezo e a subjugação das mulheres na grande parte dos setores sociais, senão em todos.

Foi assim que uma luta feminina foi instaurada para que a inserção das mulheres brancas no mercado de trabalho e o conseqüente reconhecimento das funções desempenhadas por elas fossem alcançadas. A filósofa contemporânea Nancy Fraser aborda a importância das manifestações das mulheres por seus direitos de trabalhar e receber um salário, mas também relaciona esse sonho de independência econômica com a forma com que o capitalismo engendra sua roda de dependência do proletariado:

[...] Aplicando esta análise ao capitalismo organizado pelo Estado, descobriram as conexões profundamente estruturais entre a responsabilidade das mulheres à maior parte dos cuidados não remunerados, a subordinação no matrimônio e na vida pessoal, a segmentação de gênero dos mercados de trabalho, a dominação do sistema político pelos homens, e o androcentrismo da provisão do bem-estar social, a política industrial e os esquemas de desenvolvimento. De fato, elas expuseram o salário familiar como o ponto no qual convergiam a má distribuição de gênero, a falta de reconhecimento e a falta de representação (Fraser, 2009, p. 19).

Com esse novo sistema econômico vigente, a desvalorização das mulheres ficou ainda mais irrefutável e ainda mais institucionalizada. Não haveria forma de ascensão feminina enquanto o modelo do mercado não fosse favorável a isso. A saída das mulheres para o mercado de trabalho com remuneração seria/foi só o começo de uma grande luta para estabelecer o

sujeito mulher como capaz de agir e pensar de forma autônoma — e de ser valorizada e paga pelos serviços e atribuições realizados por elas —, mas ainda não significaria o fim da imposição e invisibilidade do trabalho doméstico.

Contudo, se nem mesmo os serviços braçais realizados por mulheres das ex-colônias ou serviços manuais realizados pelas mulheres europeias eram considerados trabalho, as funções intelectuais e artísticas — tópico de relevância para o estudo acerca da autoria feminina —, por sua vez, não eram nem permitidas. As mulheres foram enclausuradas em um sistema que não aceitava nenhuma forma de autoexpressão feminina, fazendo com que milhares fossem silenciadas para manterem suas formas de sustento.

Ao perceber, no entanto, que o sistema patriarcal as deixava sem voz, inúmeras revoltas femininas começaram a se espalhar por todo o mundo. Na Europa, com o avanço do feminismo, muitas artistas conseguiram expor suas obras, revelando ao mundo que mulheres não nasceram para o trabalho doméstico como imposição social. Nas colônias europeias, no entanto, a luta feminina era violentamente oprimida, o que não significava que não existissem e que não fossem de extrema importância para as mulheres nativas.

Em um contexto de revoltas — que muitas vezes pareceram ser em vão — por um mínimo de dignidade e remuneração se encontravam as mulheres das sociedades que foram colonizadas: se trabalhavam dentro ou fora de casa, eram exploradas, não remuneradas e desvalorizadas, mas se lutavam por direitos básicos, eram violentadas, oprimidas e, muitas vezes, mortas. Gayatri Spivak em sua obra *Pode o subalterno falar?* disserta sobre o subalterno como um sujeito sem vez nem voz na sociedade em que vive e, trazendo essa ideia para o contexto das sociedades pós-coloniais, pode-se afirmar que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 85). Não é dada a possibilidade de fala e resistência às mulheres pós-coloniais; a dominância masculina e racial as fizeram invisíveis e oprimidas.

Quando Bonnici (2019) afirmou que as mulheres das ex-colônias são duplamente colonizadas é exatamente pela forma como as opressões que sofrem são sobrepostas, o que leva a uma obscuridade ainda maior da mulher como sujeito. A sociedade foi sendo construída de tal forma que, como ilustra Petersen, “parece que na sabedoria tradicional comportar-se como uma mulher é comportar-se como um ser inferior” (Petersen, 1995, p. 253-254, tradução

nossa)³; ser mulher e ser mulher colonizada — e mesmo pós-colonizada — significa estar sempre à mercê das amarras sociais criadas pelos homens. Se um homem colonizado precisa trabalhar duro para ser levado a sério, as mulheres são vistas como seres inferiores a partir do olhar colonizado do mundo.

Nas civilizações pós-coloniais, os papéis das mulheres são consistentemente subordinados aos dos homens e nunca iguais aos das mulheres em sociedades não coloniais. A tarefa de combater a subalternidade recai sobre os teóricos pós-coloniais, conforme observado por Spivak (2010), mas cuidando para que não ocorra uma apropriação do discurso das e dos silenciados. É imperativo que os povos subalternizados, e as mulheres em particular, descubram um meio de compor suas narrativas. Para evitar a possibilidade de manter o outro — ou a outra — na escuridão para sempre, não se pode tentar falar por ela; em vez disso, é necessário encontrar um método para criar caminhos em direção à luz.

Mas não seria assim tão fácil dar voz às silenciadas por conta de toda essa ideologia criada para manter as mulheres na subordinação. Enquanto as lutas feministas ainda estavam contidas, assegurar um título de “rainha do lar” parecia, aos olhos patriarcais, o suficiente para reter as mulheres dentro de casa, cuidando e zelando pela profissão criadas especialmente para elas — o casamento. A historiadora contemporânea Carla Bassanezi, em um estudo acerca das mulheres nos anos 1950, afirma que

A esposa dos Anos Dourados era valorizada por sua suposta capacidade de indicar com a luz do seu olhar, o caminho do amor e da felicidade àqueles que a rodeavam. Considerá-la a rainha do lar, a principal responsável pela felicidade doméstica, significava não somente atribuir-lhe um poder intransferível e significativo sobre a família – com toda a carga que essa tarefa, nem sempre viável, pudesse trazer – mas também reforçava o papel central da família na vida da mulher e, parece claro, sua dependência em relação aos laços conjugais (Bassanezi, 2004, n.p.).

Essa visão social da época, e que ainda se mantém muito presente, ressalta a idealização da mulher como centro da vida doméstica e a coloca como única responsável por trazer a felicidade do núcleo familiar — por isso a grande imposição de que a mulher só poderia trabalhar para o lar: não tem como manter um ambiente livre de problemas com uma dedicação dividida, o que limita a esfera de sua influência e realização ao âmbito doméstico.

³ “It would appear that in traditional wisdom behaving like a woman is to behave like an inferior being” (Petersen, 1995, p. 253-254).

Por mais que, com a maior insurgência de revoltas ao redor do mundo, o título de ser “dona” de uma casa que não era sua tenha se tornado tão aprisionante que requiriu que mais vozes fossem ouvidas sobre essa situação desumana, em um mundo feito contra elas, as mulheres foram rechaçadas e marginalizadas. Além de serem chamadas de loucas, de bruxas, de más, suas narrativas foram silenciadas — assim como elas. O machismo inerente fez com que autores publicassem, sim, histórias femininas, mas sobre o que eles consideravam femininas, fazendo com que as trajetórias femininas fossem cada vez mais esquecidas e estereotipadas.

Este modelo capitalista eurocêntrico — que impôs o casamento como única profissão feminina reconhecida e que estabeleceu mitos como o da virgindade e da maternidade — também segregou as mulheres latino-americanas, e de ex-colônias, impedindo-as de superar os legados da colonialidade. Portanto, juntamente a não serem “rainhas do lar” por dependerem sempre das imposições masculinas, mulheres colonizadas também sofriam “processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista, e heterossexualismo” (Lugones, 2014, p. 941) — nas representações artísticas e na vida real.

2.2 Chuva de histórias canônicas

Como afirma Bonnici (2019), “na história do Brasil, a mulher sempre foi relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição ou a objeto sexual. Na literatura, muitos são os romances que representam, através de suas personagens femininas, essa situação” (p. 262). Se as mulheres reais foram excluídas da constituição do cânone literário e da identidade cultural nacional, as mulheres fictícias foram criadas para justificar e legitimar o poderio masculino. Veja-se o caso de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), primeira romancista, mulher, negra, nordestina, excluída do cânone por muito tempo, ofuscada por nomes de contemporâneos como José de Alencar (1829-1877), Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), entre outros; ou o caso das poetisas Patrícia Galvão (Pagu) e Alice Ruiz, que tantas vezes foram denominadas pela crítica como “mulher de Oswald de Andrade e bíbelô do modernismo” e “mulher de Paulo Leminski”, respectivamente, quando sua poesia e seu engajamento político-social são expressões originais, pulsantes e de alto valor literário.

Além da questão da prevalência da autoria, a submissão histórica das mulheres na sociedade brasileira se reflete de maneira contundente nas personagens femininas, que

frequentemente desempenham papéis reforçadores de estereótipos prejudiciais. Ao colocar as mulheres em posições de subalternidade, a literatura se torna não apenas um reflexo, mas também um instrumento de legitimação da desigualdade de gênero. É essencial considerar que, ao longo da história literária brasileira, as vozes femininas foram frequentemente silenciadas, relegadas à margem do cânone e, conseqüentemente, excluídas da construção da identidade cultural nacional. A invisibilidade das mulheres na constituição do legado literário do país é uma extensão da invisibilidade social que permeia a vida das mulheres reais.

Assim, a análise crítica da representação feminina na literatura não se resume apenas a uma revisão literária, mas sim a um ato de resgate e empoderamento das vozes que foram historicamente suprimidas, além de “promover a visibilidade de discursos e práticas contraideológicas oriundas dos colonizados/oprimidos em relação aos poderes colonizadores” (Zolin, 2012, p. 54). Reverter esse padrão é não apenas uma questão literária, mas um passo fundamental na desconstrução das estruturas patriarcais que perpetuam a opressão de gênero em diferentes esferas da sociedade.

Como já citada anteriormente, Capitu — talvez a personagem feminina mais conhecida da literatura brasileira — é estudada como sendo uma personagem forte dentro da obra de Machado de Assis. Dona de uma personalidade inesquecível e pertencente a uma das histórias mais debatidas nas aulas de literatura do Brasil afora, Capitu é vista como adúltera e errada pelo público-leitor desavisado de *Dom Casmurro* (obra publicada originalmente em 1889). Todavia, sua descrição e a forma como ela é conhecida por quem a lê passa pelo olhar e pela pena de Bentinho, uma vez que é ele quem conta, da sua própria perspectiva enviesada, a história anos depois. Capitu é o que seu marido possessivo e ciumento quer que o público conheça. Essa realização traz luz ao debate de como são vistas as personagens mulheres da literatura brasileira. Capitu não tem personalidade para além da perspectiva de Bentinho, ela é representada a partir da projeção do seu ciúme que a desenha como adúltera e dissimulada.

Isso ocorre, como o narrador bem afirma, com o intuito de provar para si mesmo que a traição de sua esposa com seu melhor amigo foi real: “o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (Assis, 2016, p. 82). E, portanto, usa todas as ações que a moça executa por conta própria como meio de atestar suas suspeitas:

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre. [...] Capitu não parecia crer nem descrever, não parecia sequer ouvir; era uma figura de pau. Quis chamá-la, sacudi-la, mas faltou-me ânimo. Essa criatura

que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos. Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:

— Beata! carola! papa-missas!

Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão (Assis, 2016, p. 117).

Machado de Assis cria Capitu segundo o olhar da sociedade de sua época para com as mulheres e demonstra que, por mais escancarados que sejam os julgamentos inadequados de um homem, condenar uma mulher é sempre o caminho mais fácil e mais aceito culturalmente. E, por esse motivo, Márcia Tiburi afirma que

A docilização e submissão das mulheres tem tudo a ver com isso. Todas as vezes que as mulheres se tornaram indesejáveis ou inúteis, perigosas ou desobedientes, elas foram perseguidas e mortas. E toda essa perseguição e violência foi sustentada pelo discurso misógino. Sempre é mais fácil odiar mulheres do que homens, mesmo quando eles seriam muito mais odiáveis do que elas (Tiburi, 2018, p. 49-50).

Esse ciclo de docilização e submissão das mulheres, enraizado na história e alimentado pelo discurso misógino, lança luz sobre a necessidade urgente de dismantelar as estruturas que perpetuam a opressão de gênero. A hostilidade direcionada às mulheres, muitas vezes disfarçada sob a justificativa de preservar valores sociais ou normas culturais, revela a fragilidade de uma sociedade que teme a independência e a autonomia feminina. É imperativo reconhecer que a perseguição e violência contra as mulheres não apenas refletem a misoginia enraizada, mas também perpetuam um ciclo de medo e repressão social. Tiburi destaca a necessidade de confrontar abertamente o discurso misógino e desafiar as normas que o sustentam para que se possa, assim, almejar uma transformação que liberte as mulheres da subserviência histórica e as capacite a se destacarem como seres autônomos e plenos na sociedade.

Capitu foi descrita como dissimulada, atrevida, persuasiva, empenhada e muitos outros adjetivos que comprovavam, aos olhos de Bentinho, seu comportamento condenável. No entanto, uma leitura mais atenta do texto leva logo à compreensão do julgamento unilateral do narrador, calcado na ideia de que a mesma menina de olhos de “cigana oblíqua e dissimulada” (Assis, 2016, p. 134) que foi capaz de viabilizar o amor adolescente por ele, teria sido capaz, também, de traí-lo com seu melhor amigo.

Assim, nota-se a subalternização das personagens mulheres da literatura brasileira através das ações sutis da supremacia masculina. A literatura como uma categoria geral

exemplifica o processo de confinamento e silenciamento das mulheres, além de evidenciar as violências cotidianas a que estão sujeitas. Segundo a concepção de Mikhail Bakhtin, “não se pode estudar a literatura isolada de toda cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade” (Bakhtin, 2017, p. 13). O autor ilustra, assim, como a literatura serve como um registro do comportamento e das concepções da sociedade, variando de acordo com as normas vigentes em cada período de produção literária. Nesse sentido, a exclusão de uma representação autêntica do sujeito feminino e sua incessante subjugação destinada a realçar os personagens masculinos, torna-se evidente quando se examina a maneira como as personagens femininas foram/são retratadas ao longo da evolução da literatura brasileira.

E, embora essa objetificação também tenha ocorrido com histórias de povos colonizadores, nota-se que, quando se fala sobre personagens — e mulheres em todas as suas dimensões — advindas de povos colonizados, a força que as atinge é maior por somar ao machismo aprisionante, a colonização de seus corpos que as coloca numa quase eterna posição subalterna, uma vez que “o gênero é uma imposição colonial” (Lugones, 2014, p. 942). Por isso a necessidade do que Bakhtin (2017) afirma, afinal, o gênero feminino foi em toda a história ocidental hostilizado e menosprezado, mas, com correntes como o pós-colonialismo e o decolonialismo associados ao feminismo, amplia-se a compreensão de que as opressões enfrentadas pelas mulheres vão além da categoria de gênero. Aliar esses estudos principalmente no que tange a algo tão presente em sociedade e que sofre influência além de também influenciar o cotidiano — como a literatura é capaz — é oferecer recursos que permitem às mulheres reconhecer como as diversas formas de repressão e violência têm afetado e continuam a afetar seus corpos, sem se submeter a elas.

Logo na introdução da literatura na infância, as leitoras e leitores se deparam com personagens femininas caricaturizadas, como a figura da Tia Nastácia, das histórias do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato. A cozinheira de Dona Benta é constantemente ridicularizada e ignorada em sua função dentro do sítio e nas aventuras da turminha, além de sofrer comentários racistas nas histórias. As atividades que realiza são negligenciadas a tal ponto que o livro de receitas oriundo das histórias de Lobato — *Dona Benta: Comer Bem* — leva o nome da avó de Narizinho e Pedrinho, como se fosse ela quem cozinhasse no sítio.

Tia Nastácia, além de ser invisibilizada em sua função de cozinheira, é vítima do racismo escancarado que Monteiro Lobato destilava em suas obras. A personagem é muitas vezes referenciada apenas por “a negra” ou “a preta”, sendo destituída de individualidade para

se encaixar no estereótipo por meio do qual o autor — latifundiário — a constrói. E, estabelecendo uma relação com o que Bakhtin (2017) afirmou, esse comportamento apenas evidencia como a sociedade da época de Lobato via mulheres negras que trabalhavam em serviços domésticos. As atitudes do autor comprovam justamente a forma com que as mulheres deveriam ser tratadas, de acordo com a ideologia patriarcal e racista então vigente.

Saindo da literatura brasileira, mas ainda utilizando a literatura infanto-juvenil como exemplo, os contos de fadas talvez sejam as primeiras histórias que demonstram o papel objetificado e estereotipado das mulheres. Princesas são presas em torres, postas para dormir por anos, trancafiadas com seres místicos apenas para serem salvas por príncipes encantados, claramente representados como melhores e mais capazes do que essas donzelas indefesas. Essas histórias indicam, no ideário machista e objetificador, que o comportamento de meninas deveria ser o de se apresentarem da forma mais graciosa possível para que algum homem possa salvá-las de situações que outros homens as colocaram.

Quando não estão precisando de ajuda, ou silenciadas — como em *A pequena sereia*⁴ —, as mulheres das histórias de princesas são descritas como bruxas insensíveis, madrastas malvadas ou senhoras horrendas que desejam o mal a toda criatura que possa existir. Autores de diversos gêneros utilizam dessa fórmula de condensar mulheres em uma categoria esdrúxula e plana para desacreditar e difamar o sujeito mulher, como afirma Federici: “porém, a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da ‘desbocada’, da ‘bruxa’ e da ‘puta’, era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas” (Federici, 2017, p. 202).

Essa representação estereotipada das mulheres como bruxas e vilãs nas histórias de princesas não apenas limita a diversidade de papéis femininos, mas também contribui para a perpetuação de estigmas prejudiciais. Ao categorizar as mulheres em papéis esdrúxulos e unidimensionais, os autores reproduzem uma visão simplista e desumanizadora, enfraquecendo a compreensão da complexidade das experiências femininas. A figura da “madrasta malvada” ou da “bruxa insensível” serve como uma ferramenta para desacreditar e difamar as mulheres que se afastam dos papéis tradicionais ou desafiam as expectativas sociais. Como Federici aponta, essa vilanização recai muitas vezes sobre a mulher desobediente, a “desbocada” e a

⁴ A respeito de *A pequena sereia*, Beauvoir (1967) tem uma fala relevante para a questão das personagens femininas em obras. A autora começa afirmando que “mais poderosas são as fadas, as sereias, as ondinas que escapam ao domínio do homem. Sua existência é incerta, porém, e apenas individualizada; elas intervêm no mundo humano sem ter destino próprio”; são seres alheios aos problemas criados pelos homens. Todavia, “a partir do dia em que se torna mulher, a pequena sereia de Andersen conhece o jugo do amor e o sofrimento passa a ser seu quinhão” (Beauvoir, 1967, p. 30-31), uma vez que adentra uma sociedade patriarcal e preconceituosa.

“puta”, perpetuando uma narrativa que desencoraja a autonomia feminina e silencia vozes discordantes.

Até mesmo em uma obra cuja protagonista é vista como uma mulher dona de si, como em *Madame Bovary* (publicada originalmente em 1856), de Gustave Flaubert, a personagem é classificada como uma espécie de “megera egoísta” por querer sair de seu relacionamento e por não querer ser mãe. Emma é sim extremamente egocêntrica, mas não se diferencia de muitos (personagens) homens que agem da mesma forma e não são malditos pela sociedade. Uma vez que a ideologia patriarcal prioriza os homens, atitudes como a infidelidade de Emma não são tão criticadas como quando isso acontece como uma mulher.

Pode-se inferir, assim, que criticar o comportamento de mulheres — aqui no contexto da literatura, e na sociedade como um todo — é muito mais fácil e reconhecido do que desaprovar o comportamento de homens. A literatura apenas representa como o pensamento social conceitua o sujeito mulher em oposição ao sujeito homem. Todavia, trazer exemplos da literatura masculina não significa que todas as autoras dedicaram as mais detalhadas personalidades às suas personagens mulheres e também não quer dizer que todos os autores objetificavam e invisibilizavam as mulheres de suas obras, mas sim evidenciar como isso ocorria de forma frequente e sem levantar questionamentos.

Dessa forma, é crucial reconhecer que a crítica à representação das mulheres na literatura não visa simplesmente condenar os escritores ou desacreditar toda a literatura masculina, mas sim questionar e desconstruir os padrões arraigados que perpetuam desigualdades de gênero. A análise atenta revela como as narrativas tradicionais tendem a perpetuar estereótipos femininos, reforçando a ideia de que as mulheres devem performar os papéis predefinidos para seu sexo.

José de Alencar, cujas obras românticas constituem o ponto de partida do cânone literário brasileiro, criou personagens que poderiam ser substituídas umas pelas outras sem nenhuma mudança na história justamente por estarem dentro do padrão estereotipado das donzelas da época. Carlota, de *Cinco Minutos*, Ceci, de *O Guarani*, e Carolina, de *A Viúvinha*, são algumas das personagens do autor que têm em comum suas representações como objetos de desejo dos homens das obras; as narrativas se constroem de tal maneira que as mocinhas aparentam precisar do amor dos heróis para viverem.

Essa prática recorrente na construção de personagens femininas revela não apenas a limitação criativa, mas também a perpetuação de uma visão unidimensional das mulheres na literatura. O enfoque excessivo na relação dessas personagens com os protagonistas masculinos

contribui para sua submissão e objetificação, reduzindo-as a meros instrumentos para o desenvolvimento dos arcos daqueles. Esse padrão reforça uma narrativa patriarcal que subestima a autonomia e a complexidade das mulheres, confinando-as a papéis secundários e estereotipados.

Ao levantar esses questionamentos acerca da presença estereotipada da mulher na constituição da literatura brasileira, objetiva-se salienta a importância de se iluminar obras escritas por mulheres em que personalidades femininas complexas, não raro, empenhadas na (re)construção de suas subjetividades, avultam e funcionam como um contradiscurso em relação ao imaginário patriarcal que historicamente vem relegando as mulheres à invisibilidade, ao silenciamento e à objetificação. Se a mulher-sujeito não teve lugar na literatura brasileira canônica, há que se abrir espaço para que suas vozes sejam ouvidas e, desse movimento, promover o deslocamento de “paradigmas tradicionais construídos para a mulher e, conseqüentemente, para a nação brasileira que ela integra” (Zolin, 2012, p. 54-55).

3 AS MULHERES DE MARTHA BATALHA

Linda Hutcheon (2002) afirma que a contemporaneidade trouxe consigo um questionamento maior de temas que já haviam sido estabelecidos socialmente, mas que não deveriam ter sido. A autora relata que muitas obras publicadas no final do século XX e início do século XXI buscaram escancarar a realidade preconceituosa e austera em que a humanidade vivia. Esse fim de século foi o pontapé inicial necessário para que centenas de escritoras escrevessem as suas histórias também podendo escancarar assuntos que estavam velados ou classificados como tabus. Escritoras que, se tivessem existido séculos atrás, no mundo ocidental⁵, seriam apenas mulheres reclusas em seus lares com grandes ideias presas em suas mentes, como indica Muzart (1995), mas que, com a ascensão da liberdade de expressão feminina galgada nas últimas décadas, puderam expor causos, contos, romances e histórias sobre os temas que mais lhes tocam.

Em *Um teto todo seu* (2014), Virginia Woolf teoriza sobre o que poderia ter acontecido com a irmã de Shakespeare, caso ele tivesse tido uma — tão inteligente e talentosa quanto ele. A época em que o autor britânico viveu o consagrou um dos maiores dramaturgos de todos os tempos, mas não teria sido tão generosa com uma moça que se apresentasse a teatros pedindo trabalho como atriz ou dramaturga. Se Shakespeare tivesse tido uma irmã, ela não teria estudado nas melhores instituições da Europa, nem teria sido incentivada a continuar escrevendo textos e peças; essa irmã de Shakespeare teria sido colocada para costurar, bordar e tocar piano, sem poder expor seus escritos — pois sua família sabia o destino que mulheres tinham naquele tempo. E, por fim, depois ter sido obrigada a casar — única possibilidade para uma talvez ascensão feminina na época — com algum comerciante local, a irmã fictícia de Shakespeare fugiria de casa para tentar sua vida como autora e atriz. Mesmo com todo seu talento, essa mulher teria sido usada por diretores de teatro por sua beleza, engravidado de algum deles, até que sua única solução fosse acabar com sua própria vida. Pois, “quem pode medir a fúria e a violência do coração de um poeta quando preso e emaranhado em um corpo de mulher?” (Woolf, 2014, p. 72).

E, sabendo indiretamente dessa história fictícia por ser baseada na vida de tantas mulheres que poderiam ter sido tão grandes quanto Shakespeare, as autoras contemporâneas,

⁵ No mundo ocidental pós-colonizado pelos povos europeus, uma vez que, nas sociedades africanas e ameríndias, por questões de senioridade, à mulher cabia a figura de contadora de histórias. Na literatura oral, os caminhos se deram de maneira distinta do percurso da escrita.

depois de mais de um século da publicação do ensaio de Woolf, já podem, enfim, graças aos feminismos, escrever e publicar suas obras sem que para isso tenham que ter nascido homens.

Martha Batalha (1973-), a escritora cuja obra aborda-se na presente dissertação, é uma dessas autoras contemporâneas que conquistaram, enfim, o direito de adentrar o mundo das Letras. Nascida em Pernambuco e criada no Rio de Janeiro, a escritora brasileira se propõe, em seu primeiro romance, a problematizar uma questão comum a toda mulher brasileira: a invisibilidade da vida doméstica. Um tema tão cotidiano, tão pacato e banal, mas que afeta a vida de todas — de formas diferentes, mas sempre presente. Embora o tema já tenha sido objeto de obras de autoria feminina anteriormente publicadas, Batalha situa a protagonista da obra num contexto do século passado em que as mulheres ainda não podiam contar com o amparo das conquistas feministas, consolidadas décadas mais tarde, fazendo avultar o absurdo que era para elas viverem oprimidas e sem possibilidades de exteriorizarem seus anseios e desejos de transcender a rota doméstica da objetificação de seu sexo rumo à subjetivação. Conforme confirmou Hutcheon (2002): as novas autoras vieram, sim, para questionar anos da imposição de cabrestos.

A vida invisível de Eurídice Gusmão (2016) não narra apenas a história de uma dona de casa que tinha sonhos, mas de uma mulher que teve que deixar a sua vida de lado para que outras vidas se tornassem prioridade — numa cadeia de primazia estabelecida exatamente por quem criou a cadeia e que se encontra no topo dela. Eurídice e sua irmã Guida, como a autora bem esclarece no início do livro, poderiam ser as avós das leitoras e leitores — ou até mesmo as próprias leitoras —, buscando alento em uma literatura feita por uma mulher para outras mulheres. Isso acontece justamente pela capacidade da autora de dar vida a personagens não-caricatas: personagens complexas, com muitos artifícios, com defeitos e qualidades — assim como qualquer mulher na vida real.

Ao escrever sobre as características das autoras contemporâneas, entre elas Martha Batalha, e suas literaturas desconcertantes, a pesquisadora e também escritora Zilá Bernd (2019) disserta que, se engajar na vivência e na expressão da escrita com a finalidade de confrontar convenções estabelecidas, expressões estereotipadas e narrativas que buscam conciliar aparentes contradições, é uma das formas de negar as ausências e invisibilidades relacionadas a grupos étnicos específicos e gêneros. Além disso, a escritura dessas autoras denuncia situações cotidianas que já não deveriam ser mais aceitas na vida comum:

[...] as literaturas desconcertantes (*déconcertantes*), que seriam aquelas que deslocam as expectativas da maioria dos leitores, deixando de reproduzir as

velhas receitas literárias e passando a exercer uma atividade crítica que se desvia de significações pré-concebidas, levando os leitores a reavaliarem seus conceitos e sua consciência de estar no mundo. Essas literaturas desconcertantes, que incomodam pela crueza como desvendam e denunciam preconceitos ou visões estratificadas da sociedade, é que caracterizam o “extremo contemporâneo” (Bernd, 2019, p. 253).

Utilizando conceitos de Dominique Viart, a autora coloca Martha Batalha e uma legião de escritoras brasileiras contemporâneas como parte de uma espécie de movimento literário cujas obras têm a capacidade de mover e chocar o público-leitor, mas mantendo uma linguagem e uma temática acessível. Bernd afirma que essas autoras escrevem “para combater o lugar comum, a frase feita, [com] as narrativas que tentam harmonizar o contraditório e que negam ausências e invisibilidades de determinadas etnias e ou gêneros” (Bernd, 2021, p. 51). É uma forma de, mais uma vez, trazer à luz mulheres que foram forçadas à obscuridade.

E não é somente na obra cujo título leva a palavra invisibilidade que Martha Batalha se imbuí dessa missão, mas também ao longo da construção dos romances *Nunca houve um castelo* (2018) e *Chuva de papel* (2023). No primeiro, o público-leitor se depara com mulheres muito diferentes, todas conectadas, à primeira vista, a uma família sueca que se muda para o Brasil em busca do calor que apenas um país tropical possui, mas principalmente por suas relações e mudanças com o tempo, com a cidade, com o lar e entre si. Da mesma forma, no segundo, apresenta personagens femininas que também foram invisibilizadas e tomadas como garantia em um mundo dominado por homens — nota-se, especialmente, como suas ações são desenvolvidas durante uma das maiores pandemias dos últimos tempos.

As mulheres de Martha Batalha são apresentadas ao público como mulheres únicas e verossímeis e, portanto, presas a papéis sociais que elas nem sempre puderam saber escolher ou tiveram a oportunidade de compreender como as afetavam. No decorrer das histórias, Eurídice, Guida, Filomena, Estela, Brigitta, Laura, Guiomar, Glória, Aracy e várias outras personagens passam por situações e processos que as auxiliam na compreensão de seus lugares no tempo e no espaço, nem sempre condizente com os papéis que desempenham e o que gostariam de desempenhar.

A complexidade das personagens femininas vai além da superficialidade de estereótipos, permitindo que cada uma delas seja uma entidade única e autêntica. A narração as mostra como seres multifacetados, cada qual navegando por um labirinto de expectativas sociais, muitas vezes impostas, sem que lhes seja conferida a possibilidade da escolha consciente. Ao longo de suas jornadas, essas personagens são entendidas como sujeitos cuja personalidade, identidade e vida pertencem a cada uma delas e não aos homens que estão, ou

não, inseridos ao longo de suas trajetórias. A intersecção entre as experiências pessoais e o contexto temporal em que se apresentam oferece um panorama rico das lutas e triunfos enfrentados pelas mulheres, e o desfecho delas se traduz como fim necessário e natural para o caminho que percorreram. Nesse processo, Martha Batalha não apenas revela a singularidade de cada mulher, mas também destaca as nuances e contradições inerentes à busca por autenticidade em meio às limitações sociais.

Essas inúmeras autoras que, assim como Martha, buscam transgredir as limitações sociais impostas às mulheres e “subverter as bases literárias, os valores e os pressupostos históricos de obras canônicas/metropolitanas” (Zolin, 2011, p. 104), sugerem ao público-leitor que obras como as delas, construídas incontestavelmente sobre fundamentos feministas, são possíveis e necessárias, além de contribuir para a subversão de fórmulas recorrentes e redutoras relacionadas à compreensão e representação do universo feminino.

A literatura de autoria feminina contemporânea assume, muitas vezes, um caráter perturbador na medida em que convoca as leitoras e os leitores e, conseqüentemente, a sociedade em que estão inseridas/os para a reflexão sobre temas considerados intocáveis, os quais vão saindo dessa posição de tabu e se tornando pauta de discussões entre amigas, vizinhas e familiares. Nesse sentido, possibilita que os anos de silenciamento e/ou rejeição de questões intrínsecas e caras às mulheres sejam postos em xeque. Ao redor do mundo, diversos romances recentes desempenham um papel crucial ao dar visibilidade ou recriar o contexto contemporâneo, revelando aspectos desafiadores da vida de mulheres ao longo de diferentes períodos, como coloca Zilá Bernd:

Distanciando-se drasticamente de uma tradição do romance escrito por mulheres no estilo *roman à l'eau de rose*, uma série de escritoras brasileiras renova a escrita de mulheres, escrevendo — como evocou Annie Ernaux — com facas pontiagudas que atingem em cheio o leitor. Instaurando o insólito e o inaudito, um importante número de romances recentes cria (ou reinventa) o contemporâneo, tirando da invisibilidade aspectos escabrosos da vida de mulheres de diferentes épocas. Elas desvelam a memória ferida por traumatismos diversos, incluindo o trauma da escravidão, podendo-se inclusive observar, em alguns casos, o impasse diante da impossibilidade de representação e/ou a busca de novas concepções de representação que permitam a inclusão dos fatos traumáticos (Bernd, 2021, p. 55).

Ao desafiar de maneira drástica os romances costumeiramente escritos por e para mulheres “colonizadas” e incorporar temas inéditos e peculiares à tradição literária, essas autoras brasileiras emergem como renovadoras da narrativa feminina. Essa nova onda

contemporânea de autoria feminina não apenas reinventa, mas reinterpreta a realidade, destacando aspectos muitas vezes negligenciados da vida de mulheres ao longo de diferentes períodos. O intuito de muitas dessas autoras é trabalhar com memórias marcadas por diversos traumas, incluindo o impacto profundo da escravidão, como cita Bernd, mas também eventos cotidianos traumáticos, como a violência doméstica, simbólica e de gênero, para que não sejam esquecidas as marcas que esses episódios deixam no corpo e espírito de cada mulher.

Martha Batalha se destaca nessa abordagem temática especialmente pela sua habilidade narrativa em explorar os aspectos psicológicos mais íntimos das suas personagens femininas. Cada uma das mulheres que povoa suas obras é dada a conhecer em toda a sua essência, como são, pensam, agem e sonham; até mesmo as personagens secundárias cuja participação na história não alteraria em nada o desenrolar da intriga principal aparecem como seres multifacetados e construídos de forma a transcender as aparências, pois há sempre muito mais além delas.

E é assim que, por meio de comentários sarcásticos, críticas sociais e políticas e diálogos elaborados, Martha Batalha transforma seus três romances em descrições detalhadas sobre a vida de mulheres comuns. Em um retrato da vida cotidiana do Rio de Janeiro ao longo de períodos distintos, mas igualmente relevantes para a construção e desenvolvimento do Brasil, a autora consegue fazer com que pessoas ordinárias ganhem uma história de fundo para suas vidas.

Ao fazer conhecer a intimidade dos lares dessas mulheres, a narração também faz o público refletir acerca do papel que cada uma desempenha dentro de suas casas e se esses papéis que executam com tamanha maestria realmente foram escolhas pessoais ou destinos impostos. Ademais, é por essa razão que se procura compreender como se dá a construção dessas personagens tão presentes no cotidiano das e dos brasileiros, e, ao mesmo tempo, únicas em suas subjetividades.

As mulheres retratadas nas obras revelam a presença marcante de seus próprios “Anjos do Lar”, evidenciando que essa figura não carrega consigo nada de angelical quando se trata da esfera doméstica. A presente seção, portanto, busca explorar de que maneira as personagens criadas por Martha Batalha enfrentam e negociam com a ideia desse “Anjo do Lar” que paira como um fantasma nas suas costas, conforme se refere Woolf (2013), a serviço das imposições masculinas que permeiam os universos aos quais pertencem. É um mergulho nas complexidades dessas interações, nas quais as mulheres desafiam estereótipos arraigados e confrontam as

expectativas sociais impostas, proporcionando uma reflexão acerca das dinâmicas de poder presentes em suas vidas cotidianas.

3.1 “O Anjo do Lar”

Inúmeras são as mulheres que foram retratadas como donas de casa e esposas em obras publicadas no século XIX, algumas já citadas neste trabalho e outras que moldaram gerações de mulheres reais que se viam obrigadas a tentar seguir os padrões de comportamento retratados aos parâmetros da época. Todavia, o século XX iniciou-se com o questionamento de temáticas já tão enraizadas na vida das pessoas que foram necessárias incontáveis mulheres se manifestando, discursando e escrevendo para que uma pequena semente fosse plantada e algumas dessas pessoas começassem a compreender que talvez esse destino não fosse tão instigador assim. As personagens reclusas em seus lares que faziam com que jovens ao redor do mundo aceitassem seu destino de mulher eram apenas criações de homens que precisavam que mulheres continuassem a desempenhar os papéis de suas “rainhas do lar”.

Esse “destino de mulher”, como bem coloca Simone de Beauvoir, é aquele que paira sobre a cabeça de meninas e moças e permite ou proíbe que elas façam determinadas coisas e ajam de determinadas maneiras seguindo as leis criadas por sociedades patriarcais. É esse destino que fez com que, por exemplo, quando a filha de Eurídice Gusmão nasceu, as pessoas gritassem “É linda!”, mas quando o filho nasceu, gritassem “É homem!” (Batalha, 2016, p. 11); ou que obriga meninas pequenas a brincarem de casinha ou de cozinha para aprenderem a cuidar da casa e do marido no futuro, enquanto meninos podem correr e se sujar, aproveitando o presente. É esse destino de mulher que fez com que Virginia Woolf reiterasse a necessidade de matar o “Anjo do Lar” para seguir em frente com seu trabalho e com sua vida.

Quando a escritora britânica menciona a morte do “Anjo do Lar” em seu discurso em 1931, ela engloba esse destino que toda mulher está fadada a ter desde o dia em que se descobre que o feto no útero da mãe é do sexo feminino. No caso de Virginia Woolf, toda vez que ela iria começar a fazer uma resenha sobre algum livro de algum homem famoso, um fantasma em forma de mulher “costumava aparecer entre mim e o papel [...]. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher” (Woolf, 2013, p. 3). O fantasma da autora a lembrava constante que ela era uma mulher e, portanto, deveria se colocar no seu lugar; ele dizia: “Querida, [...] está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso

sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura” (Woolf, 2013, p. 4). Dessa forma, se ela não acabasse com esse discurso, nunca conseguiria realizar seu trabalho; se ela não matasse o fantasma, ele a mataria.

Woolf fala sobre essa figura em forma de mulher — dócil, amável, sem opinião, que se sacrificava pelo bem de seu lar — apenas para evocar as infinitas amarras sociais atribuídas às mulheres e que as proíbem de atingir seus potenciais e de realizar atividades não condizentes com o imaginário social. Assim, as personagens mulheres criadas por autores durante séculos também foram uma forma de reforçar um papel feminino idealizado e estereotipado, cuja única função seria agradar e zelar pelo bem dos homens e das instituições criadas por eles.

É nessa perspectiva que se compreende que, quando as mulheres começaram a escrever literatura, as personagens por elas criadas não seguiram a mesma linha difundida pela ideologia patriarcal dominante, o mesmo destino de mulher. Elas ousaram questionar essa sina e matar seus próprios “Anjos do Lar”, exemplificando, portanto, que é possível extrapolar os limites impostos socialmente a seu gênero. As personagens que povoam suas narrativas não continuaram na linha das mocinhas indefesas e/ou as bruxas malvadas, mas inauguraram uma nova linhagem de mulheres complexas, como são complexas as mulheres reais.

Contudo, estando a vida e a arte em conexão, não seria tão fácil para as personagens femininas quebrarem paradigmas. Martha Batalha expõe em suas obras que suas heroínas, assim como as mulheres reais, também sofrem para primeiro entender as situações violentas que passam nas mãos de seus “Anjos do Lar”, para então matá-los (ou não). Enquanto algumas questionam desde pequena seus “destinos de mulheres”, outras passam a vida tentando entender o que é aquela voz que às vezes aparece para problematizar algumas ações dos homens de sua vida. E é nesse dilema de vida que se encontra Eurídice, personagem do primeiro romance de Martha Batalha.

Filha de Ana e Manuel, irmã de Guida, esposa de Antenor, mãe de Cecília e Afonso, Eurídice pode ser descrita em relação a muitas pessoas, mas nunca em relação a ela mesma. A protagonista de Martha Batalha cresceu em uma família de portugueses de classe média cujo sonho era que suas duas filhas se casassem com homens bons e bem-sucedidos e tivessem uma vida tão boa ou melhor que a deles. Assim, tudo o que Eurídice fazia era para assegurar que seu futuro fosse idêntico aos sonhos dos pais — mesmo que isso significasse abdicar dos seus próprios sonhos.

Eurídice já no início de sua trajetória é apresentada como uma mulher casada, e seu passado é dado a conhecer apenas em memórias e *flashbacks*; a leitora e o leitor vão

caminhando, assim, pela vida da mulher cujo título do livro leva o seu nome e acompanhando cada situação e decisão que toma até o momento de sua morte. Mas é esse primeiro contato da personagem com os olhos do público que faz com que uma imagem dessa mulher carioca seja desenhada. A obra de Martha Batalha inicia-se evidenciando a conexão forte entre a Eurídice e a irmã — razão de muitas das omissões da vida de Eurídice e das culpas da vida de Guida — com a vida de casada da caçula: “Quando Eurídice Gusmão se casou com Antenor Campelo as saudades que sentia da irmã já tinham se dissipado” (Batalha, 2016, p. 9). A autora já nas primeiras linhas, e antes mesmo no prefácio, instiga o público-leitor a respeito do íntimo das personagens, criando uma identificação e um anseio para com a vida e a história delas.

A narrativa se desenrola na cidade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1940 e 50, e explora os conflitos e experiências de vida de Eurídice e Guida, inseridas nesse contexto. E, muito embora a história perpassasse diversos locais e cenas, a obra tem como foco principal o ambiente privado, pois são esses espaços domésticos que fazem das irmãs Gusmão e das mulheres do século XX quem elas são e é principalmente neles que os “Anjos do Lar” tendem a aparecer mais. Bourdieu (2012) alude ao modo como a sociedade patriarcal utiliza desses locais privados, como o interior da cidade e da casa, como símbolos e mitos para justificar e perpetuar a subordinação das mulheres e continuar confinando-as a espaços e tarefas considerados inferiores:

As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde (como arrancar as ervas daninhas ou fazer a jardinagem), com o leite, com a madeira e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes. Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa, as mulheres *não podem senão tornar-se o que elas são* segundo a razão mítica, confirmando assim, e antes de mais nada a seus próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao pequeno, ao mesquinho, ao fútil etc. (Bourdieu, 2012, p. 41).

O autor critica essa divisão simbólica e social do trabalho que impõe às mulheres tarefas entendidas como menores ou irrelevantes, uma vez que as relega a papéis domésticos e exteriores considerados invisíveis, vergonhosos e subalternos. Logo, essa lógica as confina a um mundo limitado, como o vilarejo e a casa, e reforça a percepção de sua destinação a essas funções. É evidente, portanto, que essa separação de atividades socialmente escolhidas sirva

para perpetuar a inferioridade feminina, internalizando nas próprias mulheres a ideia de que pertencem ao “torto”, “mesquinho” e “fútil”, e, de cara, legitimando seus “Anjos do Lar”.

Por essa ótica, a escrita de Martha Batalha se constrói de tal forma que os sentimentos e condutas das duas irmãs vão se entrelaçando ao descobrimento e superação das subalternidades impostas com a reclusão ao lar e com uma vida colonizada, visto que são mulheres de uma ex-colônia. Aliada a esta percepção, e navegando pela narração irônica e sagaz da autora, está também a construção da capital carioca e da (re/des)construção das mulheres que habitam em torno das protagonistas dentro dos lares e casas que fazem os bairros do Rio de Janeiro ser como são.

Apesar das diferenças entre as duas irmãs protagonistas — sendo a principal delas a atitude desafiadora desde nova de Guida frente as normas sociais, algo que Eurídice não ousaria fazer —, ambas se conectam por um sentimento de liberdade tão intrínseco a elas que é às vezes até difícil conceber-se sem ele, como no caso da irmã mais nova. A mente sonhadora das protagonistas seria a razão de muitos eventos da trama. A fuga inesperada de Guida, por exemplo, resulta em desafios consideráveis em sua vida, além de impactar significativamente a vida de Eurídice, levando ao apagamento de sua própria identidade e à supressão de suas habilidades para se tornar a filha perfeita para os pais — uma vez que Guida já não o faria. Eurídice é levada pela vida a partir das escolhas de seus pais e, mais tarde, de seu marido, tendo que se anular e relegar seus próprios desejos para continuar sendo a mulher perfeita que não decepciona ninguém.

Guida, por outro lado, não quis ser definida pela vida de outras pessoas além dela mesma e decidiu por fugir de casa quando achou que não haveria outra saída. Seguiu seu coração e seus sonhos e casou-se com o rapaz que tinha tudo para ajudá-la a conquistar tudo o que queria, apenas para descobrir que homem nenhum a teria no centro dos seus desejos se isso também não lhe fosse conveniente. A irmã mais velha de Eurídice é introduzida, primeiramente, como uma memória melancólica, como uma saudade; presencia-se sua jornada, em um primeiro momento, apenas pelo que Eurídice lembra, encontra e evoca e somente depois a partir de suas próprias vivências.

O sonho de liberdade que as irmãs Gusmão tinham no cerne de seus seres já era conhecido por Guida, mas vai sendo descoberto por Eurídice na medida em que ela identifica as amarras sociais que a prendem em uma posição que nem ela sabia dizer por que a incomodava tanto. A irmã mais nova se vê, desde o início, em conexão com seus familiares, em uma relação de dependência necessária para satisfazê-los e para satisfazer o papel que supostamente toda

mulher deveria desempenhar — casar-se, procriar e ser a melhor esposa do mundo assim como foi a melhor filha. Todavia, Eurídice não tinha o mesmo traço questionador de sua irmã mais velha e precisava tentar fazer sentido de suas experiências e vivências.

Uma das primeiras vezes na vida adulta de Eurídice que o “Anjo do Lar” que lhe acompanhava se manifestou foi quando Antenor a pediu em casamento. A jovem era agora a única filha de seus pais — já que o pai fazia questão de dizer que Guida não existia mais desde que havia fugido⁶ — e não se permitia sonhar com nada que fosse desagradá-los. Todavia, a narração evidencia que casar talvez não fosse o que a moça quisesse, mas ela também não sabia que podia querer algo além do permitido:

Se Eurídice queria casar? Talvez. Para ela o casamento era algo endêmico, algo que acometia homens e mulheres entre dezoito e vinte e cinco anos. Tipo surto de gripe, só que um pouquinho melhor. O que Eurídice realmente queria era viajar o mundo tocando sua flauta. Queria fazer faculdade de engenharia e manter-se fiel aos números. Queria transformar a quitanda dos pais num armazém de secos e molhados, o armazém de secos e molhados numa empresa distribuidora de grãos, e a empresa num conglomerado. Mas ela não sabia que queria tanto (Batalha, 2016, p. 82).

Esses questionamentos refletem o conflito interno de Eurídice entre as expectativas sociais relacionadas ao casamento e suas próprias aspirações pessoais. Ao comparar o casamento como algo “endêmico”, ela, mesmo que inconscientemente, sugere que a sociedade impõe essa instituição de maneira quase inescapável, especialmente para pessoas entre dezoito e vinte e cinco anos, como se fosse uma espécie de epidemia cultural. E, ao continuar essa comparação acrescentando a ela a ideia de um “surto de gripe, só que um pouquinho melhor”, nota-se uma nuance irônica à visão convencional do casamento como algo desejável. A ironia sugere que, embora o casamento seja percebido como algo positivo socialmente, talvez seja apenas ligeiramente superior a uma epidemia e não algo que Eurídice realmente desejasse. Contudo, como afirmou Simone de Beauvoir (1967), “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. [...] É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinte-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição” (p. 165),

⁶ Talvez tenha sido o jeito com que foi criado que o fazia pensar assim, ninguém sabia ao certo, como diz a narração; após a morte da esposa, no entanto, “ele tinha no peito o mesmo remorso que Guida sentiu quando soube da morte da mãe. Remorso por coisas que nem eram muito sua culpa, como o jeito durão como foi criado, e que dizia que não há nada mais importante do que honra. Foi essa crença que fez seu Manuel renegar a filha, porque era melhor ter uma filha longe e uma mulher morrendo aos poucos do que aceitar a moça pródiga, e transformar a vergonha em algo tangível” (Batalha, 2016, p. 129). Eurídice também não sabia de nada disso, mas sabia que precisava ser perfeita de tal forma que o pai não lembrasse da irmã que se foi.

e Eurídice não seria a causa de mais um desgosto na vida dos pais indo contrária a esse preceito tão endêmico.

A revelação de que o verdadeiro desejo de Eurídice fosse viajar o mundo tocando sua flauta ou seguir uma carreira na engenharia introduz um elemento de desvio em relação às expectativas tradicionais — começa-se a perceber que nem a filha perfeita iria aceitar seu destino de mulher tão facilmente. A vontade de transformar a quitanda dos pais em um conglomerado empresarial sugere ambições grandiosas e uma busca por independência e sucesso. Contudo, Eurídice não sabia que queria tanto; faltava a ela ainda a consciência sobre suas próprias aspirações. Seu destino, como qualquer mulher naquela época e posição social, teria que ser o de se casar e era isso que Eurídice faria, mas não porque queria, porque deveria ser feito.

Logo nos primeiros momentos de casada, o sonho cor-de-rosa de casar-se e ser feliz cai por terra por um detalhe técnico que a jovem não sabia que deveria ter se preocupado:

Foi uma cerimônia simples, seguida por uma festa simples, e por uma lua de mel complicada. O lençol não ficou sujo, e Antenor se indignou.
 “Por onde raios você andou?”
 “Eu não andei por canto algum.”
 “Ah, andou, mulher.”
 “Não, não andei.”
 “Não me venha com desculpas, você sabe muito bem o que deveríamos ter visto aqui.”
 “Sim, eu sei, minha irmã me explicou.”
 “Vagabunda. Eu me casei com uma vagabunda.”
 “Não fale assim, Antenor.”
 “Pois falo e repito. Vagabunda, vagabunda, vagabunda.”
 Sozinha na cama, corpo escondido sob o cobertor, Eurídice chorava baixinho pelos vagabunda que ouviu, pelos vagabunda que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas e depois no coração (Batalha, 2016, p. 10-11).

A virgindade era e ainda é algo patriarcalmente muito valorizado e propaga que uma mulher “pura” deve sangrar em sua primeira relação sexual para comprovar sua pureza e inocência para seu marido. Pierre Bourdieu (2012), no seu famoso *A dominação masculina*, já citada anteriormente, discorre que, para a mulher, sua “honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade”, ao contrário do homem, “‘verdadeiramente homem’ é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública” (Bourdieu, 2012, p. 64). O que se compreende é que o valor feminino, tomado

como inexistente longe da figura masculina, só existe se for comprovado que a mulher não cometeu nenhum ato que ferisse sua imagem imaculada; todavia, o homem só pode aumentar sua importância, não importando como aja — ou que sequer a palavra “pureza” seja utilizada para se referir a ele.

Bassanezi (2004) completa o pensamento do autor francês ao afirmar que

A virgindade era vista como um selo de garantia de honra e pureza feminina. O valor atribuído a essas qualidades favorecia o controle social sobre a sexualidade das mulheres privilegiando, assim, uma situação de hegemonia do poder masculino nas relações estabelecidas entre homens e mulheres (Bassanezi, 2004, n.p.).

A virgindade feminina, como explica Zanotta Machado (2017), era vista como um símbolo de honra e pureza, cuja valorização corroborava o controle social sobre a sexualidade das mulheres — duramente reforçada pela igreja e pelos sistemas políticos em vigor. Ao tratar a virgindade como uma forma de “selo de garantia”, a sociedade patriarcal utiliza/va este conceito para exercer poder e controle, mantendo a hegemonia masculina nas relações de gênero. Esta dinâmica fez com que, por muitos anos, o valor social feminino estivesse ligado à manutenção da virgindade e salientasse a desigualdade de poder entre os sexos e a ausência de autonomia e liberdade das mulheres em relação a suas próprias vidas.

Ademais, citando uma obra lida por Estela em *Nunca houve um castelo*, Heloneida Studart, em *Mulher, objeto de cama e mesa* (1991), escancara que o mito da virgindade humana é o “valor, objeto de troca, honra”, verdadeiro “selo de garantia”, como já mencionado, da mulher de respeito, da autêntica “dona do lar”. E tudo para dizer que o que acontece com Eurídice, no entanto, é que ela não sangra em sua primeira relação sexual, o que faz com que Antenor, seu marido e aquele que deveria amá-la “na saúde e na doença”, mude sua visão a respeito da esposa e passe a acreditar que se casou com uma mulher impura.

Um dos primeiros trechos do livro aborda de imediato não apenas a questão da violência doméstica, mas também a dimensão psicológica do abuso que inúmeras mulheres sofrem por conta de uma crença estabelecida com o intuito de controlar a sexualidade feminina. A cena representa um retrato realista das dinâmicas de poder e violência nas relações conjugais, além de evidenciar a vulnerabilidade das mulheres diante do patriarcado e das expectativas sociais relacionadas à sexualidade e ao casamento. O que significa dizer, para a personagem principal da obra, que o casamento que deveria ser a salvação de todos os seus problemas criou um novo

problema que Eurídice nunca imaginou que teria e apenas a fez se sentir humilhada e inadequada à sua nova função.

O fantasma mencionado por Woolf aparece assombrando a vida da protagonista, não permitindo que ela ousasse não ser dócil, amável e omissa, mesmo que fosse para defender sua honra e mostrar que seu valor não estava em um mito criado para diminuir pessoas que não possuem um falo; o “Anjo do Lar” se mostra como uma força que atrai as mulheres para dentro do lar e as impede de tentar ser mais do que lhes foi imposto. E, no caso de Eurídice, o fantasma se soma ao fantasma de Guida que, ao deixar a família, fez com que a irmã pensasse que deveria abafar “os desejos, deixando na superfície apenas a menina exemplar”. A filha mais nova deveria ser “aquela que não levantava a voz ou o comprimento da saia. Aquela que não tinha sonhos que não fossem os sonhos dos pais” (Batalha, 2016, p. 83), apagando qualquer traço inquisitivo que sua personalidade pudesse ter/desenvolver. E, no casamento, fazendo com que ela se esforçasse o triplo para poder compensar o problema da noite de núpcias que não seria esquecido tão cedo pelo marido.

Assim, aos poucos, o “Anjo do Lar” de Eurídice se mostrou cada vez mais como uma amarra imposta socialmente e mantida por sua família para que não houvesse mais sustos como o que aconteceu com Guida. Eurídice se manteve sendo essa mulher perfeita que diz sim e obrigada, mas nunca indaga o porquê das coisas e nunca, nunca mesmo, impõe sua opinião — mesmo que fosse contrária ao que lhe diziam. O fantasma de Woolf se consubstancia como uma mulher — bela, recatada e do lar — que lhe impede de falar mal e criticar autores homens, a colocando sempre na posição de quem precisa agradecer e se mostrar pura; o anjo da protagonista de Martha Batalha se evidencia nos pequenos detalhes da vida de Eurídice, tais como os sonhos que não pode seguir na adolescência, as dúvidas que nunca tirou por vergonha, os xingamentos que recebeu porque não poderia ousar dizer nada em retorno. Mas, principalmente, o “Anjo do Lar” de Eurídice se apresenta como a versão universal da Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice.

Enquanto mulheres em um mundo patriarcal, muitas de suas atividades foram sendo impostas e outras proibidas por mera convenção social, criando um fantasma na vida feminina que as obriga a ser de certa forma e agir de certo modo. Para Eurídice, o “Anjo do Lar” mencionado por Woolf recebe um nome e uma identidade por estar com ela desde a primeira vez que descobriu que o mundo não era tão bom quanto achava, como mencionado pela narradora da obra, exemplificando que a protagonista se vê fracionada pelos seus próprios desejos e as vontades das outras pessoas de sua vida. Essa parte se mostrava em um desejo, uma

vontade, um sonho, um simples “não” que a filha mais nova não pode dizer e que ficaram guardados no peito de Eurídice sem ter para onde ir. Quando mais nova ela até havia pensado em se livrar da Parte, mas, quando Guida foi embora,

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

O delírio de poder ir tocar flauta — o seu maior sonho da adolescência, especialmente depois que Heitor Villa-Lobos a convidou para estudar em seu conservatório — teria que dar lugar para um comportamento que faria qualquer revista “para mulheres” da época se inspirar. Nesse trecho da obra, Eurídice se depara com essa hesitação entre as expectativas sociais e familiares e a sua própria identidade, ao expressar um compromisso em não repetir os conflitos passados — contrastando com as ações de Guida, que se exilou da família. A promessa da protagonista de nunca causar desgosto aos pais evidencia seu desejo de ser essa filha exemplar; no entanto, a “Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice” aparece para sugerir uma tensão interna entre a conformidade com as expectativas familiares e a expressão autêntica de si mesma que vai sendo inflada no decorrer da narrativa — e da trajetória da personagem.

Muito presa a uma ideia de perfeição inexistente e alheia à capacidade humana também se encontrava Estela — a possível protagonista da segunda obra de Martha Batalha. *Nunca houve um castelo* começa com o choro dessa mulher e seus questionamentos a respeito do “*por quê, meu Deus, por quê*” (Batalha, 2018, p. 13) alguma coisa teria acontecido. Mas nem essa coisa nem Estela são apresentadas na primeira parte do livro, pois, assim como em seu primeiro romance, a escolha narrativa de Martha Batalha é a de fazer o público-leitor ansioso pela intriga da história e as intrigas em que as personagens se envolvem. Assim, após introduzir a personagem Estela, a narração regride no tempo e conta toda a trajetória até chegar novamente nela.

E é assim que se conhece Johan Jansson, o possível culpado de todos os sofrimentos de Estela — de forma bem indireta. Na noite de 31 de dezembro de 1899, em Estocolmo, Suécia, este (então) rapaz super alto e loiro encontrou, após ser obrigado a ir a uma festa, Brigitta, uma moça muito baixa e já acompanhada por vozes que só existiam na cabeça dela. Casaram-se logo e logo também Johan descobriu o papel que as vozes na cabeça de sua esposa desempenhariam

na vida do casal. Assim, decidi fazer tudo o que estivesse a seu alcance para deixar a vida da esposa menos sofrida; por conseguinte, aceitou o cargo de cônsul no Brasil — pois a distância da fria capital sueca talvez ajudasse a acalmar as vozes que perturbavam Brigitta.

Começando, então, com esse casal sueco que decidiu se aventurar pelas terras tropicais do Brasil, o segundo livro de Martha Batalha percorre toda a vida dos descendentes de Johan e Brigitta até chegar na razão pela qual Estela estava chorando “às três e vinte da tarde do sábado, [de] 6 de janeiro de 1968, com ventos noroestes, céu parcialmente nublado e temperatura em declínio [...]” (Batalha, 2018, p. 13). Razões essas que muito tinham relação com uma perfeição estabelecida socialmente e que — agora forçada a brutalmente encarar — ela não poderia desempenhar.

Estela nasceu em uma família de classe média-baixa e acreditava que tudo estava certo em sua vida e que não havia problema nenhum em passar a infância brincando com suas amigas na rua de casa. Sua mãe⁷, contudo, sabia que o futuro daquelas crianças que ficavam na rua não era o futuro que uma “mulher de respeito” deveria ter e mandou a filha para estudar em um internato. Mal sabia a pequena Estela que, mesmo ignorando pressões sociais e perfeições inexistentes, seu “destino de mulher” estaria selado de qualquer forma: ou iria para o internato que sua mãe tanto queria e que lhe faria se tornar uma dama da sociedade, preparada para casar e ser dona de casa, ou viraria uma “mulher da vida”, lutando pela sua sobrevivência, uma possível celibatária, como se referiu Beauvoir (1967), sendo criticada pela sociedade.

Embora a talvez protagonista não estivesse disposta a abandonar sua vida simples e tenha estranhado os primeiros anos de internato e tudo o que eles representavam — o afastamento de suas amigas e de seus pais somado ao amadurecimento precoce —, fizeram com que Estela conseguisse ver que não havia sido de todo ruim e que, após os anos que passou lá, o que ficaria para sempre guardado em sua mente e na forma de agir seriam os ensinamentos. Os valores passados pelas irmãs do internato se tornariam o principal traço da personalidade da moça, fazendo com que ela até mesmo mudasse sua visão a respeito de sua família, como pode ser visto em:

Já Estela não via a mãe da mesma forma. Quanto mais medalhas recebia, mais Ana se transformava em uma imigrante de avental sujo sobre um vestido roto, cabelos presos para não atrapalhar o rosto e cutículas molhadas pela água da louça e das roupas. Ana sentia a filha distante, mas não se importava, porque

⁷ D. Ana, a mãe de Estela, veio com o marido de Portugal e sonhou em ser mãe por muitos anos, mesmo após inúmeros abortos. Quando seu anjo nasceu, ela prometeu que trabalharia mais e que faria de tudo para que Estela tivesse o que ela própria nunca pode ter. Aos olhos dessa imigrante, as amigas de bairro da filha estavam ali apenas para distanciá-la de um futuro lindo que não se resumiria na pensão que ela e Joaquim tinham.

no mundo novo de Estela não havia espaço para as casas do fim da rua, onde moravam Otília e Iolanda (Batalha, 2018, p. 122).

Em suma, a alteração do pensamento de Estela, indo de contrária às mudanças que o internato exigiria para um total pertencimento às doutrinas que lhe foram ensinadas, ilustra uma transformação na percepção dela em relação à sua mãe. Essa nova forma de enxergar a vida está relacionada ao sucesso que a jovem teve e teria apenas pela ida ao internato, o que também possibilitou a sua entrada em um novo mundo, no qual as conexões familiares tradicionais perdem importância uma vez que não são tão glamorosas quanto o internato e a ascensão social e as prioridades e valores se modificam para caber uma nova forma de movimentar pelo mundo — como uma mulher de *status*.

Estela se torna uma pessoa diferente de quem era quando criança e passa a seguir os dogmas apresentados no internato de forma sagrada. Se nunca havia pensado em casamento, agora ela sabia que ser notada pelos homens e conseguir um “bom partido” para casar e construir uma família era tudo o que uma moça bem respeitada deveria conquistar. E sabia também que a vida perfeita não poderia acabar ali, mas sim continuar em uma vida a dois que fosse tão atraente que faria as outras jovens sentirem inveja e em uma casa tão bem decorada que qualquer dama da sociedade desejaria ter para si aquela sala, aquela cozinha, aquela vida toda.

De criança de bairro pobre com amizades questionáveis e futuro incerto para alguém cheia de amigas da alta sociedade e que “foi a bares, recebeu convites, descartou pretendentes. Conheceu Otávio Jansson e teve certeza. Era ele seu futuro marido” (Batalha, 2018, p. 123); a Estela que D. Ana tinha medo de que a filha se tornasse sumiu e, no lugar, estava alguém que virava olhares por onde andava e que exalava a confiança de quem sabia que teria o melhor dos futuros.

E a possível protagonista conseguiu isso tudo. Então onde estaria a presença do “Anjo do Lar” na vida dela? Ou Estela era sortuda demais para ter qualquer fantasma pairando sobre sua cabeça? Engana-se quem acha isso — em especial, ela mesma. Estela conhece Tavinho e logo sabe que teve muita sorte em encontrar um homem tão bonito e com um emprego tão bom para chamar de seu. A moça vê nesse casamento a sua chance de se consolidar como uma dama chique, até porque a burguesia brasileira buscava imitar os costumes europeus, mesmo que isso significasse incorporar práticas coloniais e abusivas — e ela realmente foi feliz tentando montar uma casa que exteriorizasse a perfeição de sua vida:

Estela se encontrou no casamento, entregando-se às tarefas que podem durar um dia, uma semana, uma vida. Aprendeu sobre os dois tipos de iluminação, direta e indireta, e as cinco formas de utilizá-las. Decorou todas as fórmulas para eliminar manchas, sabendo usar amido em casos de mofo e glicerina para marcas de café. Tinha olhos treinados por revistas femininas, onde se informou sobre a função de biombos, a altura correta para abajures e os tecidos adequados para almofadas. Tudo o que precisava saber estava nos bons artigos que lia: *Trata teu esposo como se estivesse na iminência de perdê-lo*, aconselhou um. *Muito cuidado ao escolher o tule para cortinas. É preciso discernir entre o branco-gelo, o branco-marfim, o branco-transparente e o branco-absoluto*, alertou outro (Batalha, 2018, p. 83).

Estela seguiu os ensinamentos do internato e o sonho da mãe e tornou o casamento sua profissão e sua razão de vida. A moça não somente “fez” um bom casamento, mas interiorizou todos os ideais envolvidos nessa instituição. A mudança de perspectiva dela ilustra como a influência das normas sociais e das experiências pessoais podem afetar na formação da identidade feminina no século XX, no qual ela estava inserida. Se algum dia essa Estela não existiu e preferiu brincar e ignorar *status* e posições sociais, ela já não aparecia mais aos olhos do mundo.

Todavia, conhece-se Estela quando ela está chorando e “havia no choro de Estela dois casamentos e uma viagem de transatlântico. [...] Havia também d. Ana olhando Estela e Tavinho no dia da grande festa: ‘Eu sempre soube que minha filha faria um bom casamento’” (Batalha, 2018, p. 111). Foi justamente no choro que a possível protagonista notou que a vida que ela pensou que receberia não existiria jamais porque princesas também têm que enfrentar desafios e o dela era a descoberta de que seu marido era gay. E um pequeno detalhe que o mundo jamais poderia saber foi tudo o que bastou para que os anos todos de internato se provassem uma farsa — nada prepararia a moça que sabia que faria bom casamento a se deparar com a realidade que seu casamento não seria de modo algum tão bom quanto havia sido descrito.

A transformação de Estela, de uma jovem idealista que se entregou aos ideais tradicionais do casamento para uma mulher confrontada com a realidade de uma vida matrimonial complexa, reflete a interseção entre as expectativas sociais e as experiências individuais de mulheres que foram criadas para ter o casamento como profissão. No início, Estela abraça os ensinamentos do internato e os sonhos de sua mãe, adotando o casamento como sua principal ocupação e propósito na vida — exatamente como a sociedade colonial e patriarcal impunha: controle feminino através do casamento; ela internaliza os padrões e ideais associados a essa instituição, demonstrando um profundo compromisso em seguir as normas sociais

estabelecidas para as mulheres de sua época. No entanto, a descoberta de que seu marido não era o homem perfeito aos olhos da sociedade desencadeia uma crise de identidade, revelando a desconexão entre a ilusão do casamento idealizado e a realidade imperfeita da vida conjugal.

Estela vê seu mundo desmoronar e quase se revolta contra a *Parte Dela Que Não Queria Que Ela Fosse Mulher* — quase. Beauvoir (1967) afirma que o casamento “não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe” (p. 67), portanto, a não realização da personagem por conta do casamento a faria inútil socialmente, marginalizada dos círculos da alta sociedade, especialmente em um país pós-colonizado em que, além de sofrer as imposições patriarcais, Estela também se depara com a colonização de seu corpo. O destino dela estava intrinsecamente ligado ao sucesso de seu casamento, e a descoberta que este era uma farsa colapsaria toda a estrutura sob a qual sua vida havia sido construída desde que havia entrado no internato.

Assim, quando o público conhece Estela, seu choro simboliza não apenas a dor de uma traição matrimonial, mas também da traição de seus princípios; de descobrir que suas expectativas foram subvertidas, deixando-a confrontada com a verdade desconfortável de que a vida a dois não corresponde às promessas idealizadas. A talvez protagonista se vê tendo que encarar uma situação que jamais imaginou que precisaria e que surgia de forma contrária a tudo o que foi criada para acreditar e viver, como nota-se em:

As frases que Estela gostava de dizer, e que faziam parte do mundo perfeito criado ao se casar com o homem mais desejado de Ipanema, já não pareciam tão suas. Pertenciam a outra mulher, na mesa de jantar de outro apartamento, cujo marido tinha como único segredo terrível o desejo de cheirar o fio dental depois de passar entre os dentes (Batalha, 2018, p. 109).

E este era o problema de Estela e também de Eurídice — mesmo que elas ainda não soubessem disso ou estivessem no processo de descobrir: ambas foram asseguradas de que o casamento resolveria seus problemas e que seria a porta para a felicidade eterna; a vida dos contos de fadas estava apenas a um altar de distância delas, e elas precisavam correr atrás. O que já foi visto, todavia, é que o casamento de Eurídice não curou as feridas familiares que prometeram que curaria, além de aprisioná-la em uma única função, e o de Estela se mostrou o contrário do que uma mulher da alta sociedade deveria ter, conforme os anos passaram, e muito distante do seu sonho de jovem menina. Novamente, suas identidades foram definidas pela ação/olhar do outro.

Ambas as personagens foram desiludidas pelo casamento por este não ser a perfeição e a cura das quais ouviram falar e foram obrigadas a seguir. Criou-se e ainda se cria meninas para arranjam um homem que as faça feliz; escreve-se e grava-se histórias cujos finais felizes são apenas após o casamento; coloca-se na cabeça de meninas pequenas que sua vida só será completa quando elas tiverem um marido que as sustente. Com as mulheres de Martha Batalha não foi diferente: personagens inspiradas em mulheres reais desempenhando papéis reais e, portanto, com problemas bem reais, como o de saber que depois de certa idade casa-se e se presume ser feliz para todo o sempre.

Simone de Beauvoir (1967) discute justamente o impacto do casamento na vida das mulheres, destacando que o conflito de se criar meninas para o casamento não reside na falta de felicidade garantida por ele — já que não há como garantir essa felicidade —, mas sim na restrição e na monotonia que impõe às mulheres e que tirará essa possível felicidade delas:

O drama do casamento não está no fato de que não assegura à mulher a felicidade que promete — não há seguro de felicidade — e sim no fato de que a mutila; obriga a mulher à repetição e à rotina. Os vinte primeiros anos da vida feminina são de extraordinária riqueza; a mulher passa pelas experiências da menstruação, da sexualidade, do casamento, da maternidade; descobre o mundo em seu destino. Com vinte anos, dona de um lar, presa para sempre a um homem, com um filho nos braços, eis a vida acabada definitivamente. As ações verdadeiras, o verdadeiro trabalho são apanágio do homem; ela só tem ocupações que são por vezes exaustivas, mas que não a satisfazem (Beauvoir, 1967, p. 243).

Estela arrumava, organizava, reformava e mudava toda a sua casa porque era a única coisa que podia fazer depois de iniciar a sua parte do “felizes para sempre”; ela foi feliz fazendo isso enquanto podia continuar sendo a esposa troféu, uma vez que acreditava veemente que tinha sido ela que havia conquistado o prêmio ao casar-se com Tavinho. Todavia, quando a realidade foi mais forte que a história de contos de fada, nem mesmo seus projetos pareciam ser o suficiente: “suspirou de novo, e de novo contemplou o aparador. Tamborilou os dedos no antebraço. As revistas empilhadas na mesa de centro pareciam estranhas. Mas é lógico, faltava um revisteiro. [...] Levantou-se para arrumar prateleiras” (Batalha, 2018, p. 83-84). A monotonia e repetição a alcançavam.

Eurídice tentava satisfazer pais, marido, filhos e sociedade ao agradar a Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice, mas sempre acabava sentada no sofá olhando para o nada e imaginando que a vida não poderia ser só isso.

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

Ela era genial, como já foi estabelecido, não conseguiria ser apenas filha, esposa e mãe perfeita se não houvesse pelo menos alguma outra coisa que pudesse fazer. Indo ao encontro do que Beauvoir disserta, o casamento, para Eurídice, mostrava-se cada vez mais redutor e enfadonho; quando acabavam os pratos para cozinhar, as roupas para lavar, passar e dobrar, as crianças para cuidar, o que restava para essa mulher? Ela mesma sabia que algo não podia estar certo, pois estava em conflito com a definição de sua identidade:

Precisava de algo que preenchesse as manhãs de ócio e as horas angustiadas de fim de tarde, quando os filhos ainda não tinham chegado da escola e quando tudo não parecia levemente enlouquecedor, tudo era irremediavelmente enlouquecedor. Nessas horas perdidas ela podia sentir a solidão se transformar em angústia, a angústia se transformar em loucura e a loucura sussurrar-lhe calma e firme: *Um dia eu te pego, um dia eu te pego, um dia eu te pego* (Batalha, 2016, p. 39).

Beauvoir (1967) argumenta que o casamento não garante a felicidade prometida, mas sim mutila a mulher ao aprisioná-la em uma rotina repetitiva e limitadora, que pode ser percebida nos momentos de tédio e inquietude durante os dias de Eurídice. A solidão e a monotonia da vida doméstica se transformam em angústia e até mesmo em loucura, refletindo a sensação de aprisionamento e falta de realização pessoal experimentada pela protagonista. O tão sonhado e almejado casamento, ao invés de proporcionar plenitude e satisfação, mostra-se como uma vida monótona e alienante para as mulheres, privando-as das oportunidades de explorar suas próprias identidades e aspirações.

Os “Anjos do Lar”, ou as suas “Partes” — retomando a Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice —, de Eurídice e Estela pairam sobre as personagens, tentando de tudo para fazê-las ficarem cada vez mais enclausuradas dentro de uma casa e de um *status* social — criando problemas como um sangue que não apareceu no lençol ou um marido cuja sociedade jamais aceitaria; esses fantasmas que cada mulher ignorava a existência até serem atropeladas por afazeres e realidades possuíam como única função controlar suas

personalidades e mantê-las como apenas esposas cujas vidas giravam em torno de um homem e de um lar.

3.2 A parte de cada mulher que não queria ser “mulher”

Eurídice descobriu logo cedo que existiam coisas que ela era obrigada a fazer ou que as pessoas simplesmente faziam — especialmente as mulheres — que ela não entendia o porquê e nem se sentia bem quando as fazia e, especialmente, coisas que ela queria fazer, mas que não poderia por motivos às vezes alheios à sua compreensão. Essas situações despertaram na protagonista a criação, logo na infância, de uma personagem importante para a sua história, como a narração ressalta ao público já no capítulo quatro: a Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice.

Ao nomear uma parte tão grande da sua personalidade não como uma afirmação, mas uma negação, Eurídice define-se por esse “não”, pelo que “não queria ser”, ao invés de buscar sua identidade por vontade própria. O outro, novamente, revela-se como agente em seu destino; são as imposições de fora, de coisas alheias aos seus desejos, que se fazem presentes em sua vida, de modo que a identidade da personagem é “parte” definida pela vontade do outro. O que acarreta dizer que a protagonista é uma pessoa incompleta, ou, tomando a ideia de Mário de Andrade em *Macunaíma* (2013), uma heroína cujo “caráter era não ter caráter”; corrompida e nada íntegra por não saber quem é longe do que não é.

Essa Parte emergia quando Eurídice se via obrigada a acatar as decisões dos pais, como quando eles vetaram seu desejo de estudar flauta com Heitor Villa-Lobos — “aquela não era uma casa de muito diálogo. D. Ana e seu Manuel tinham orelhas mas não tinham ouvidos, e por isso eram incapazes de assimilar aquilo que não interessava”, portanto, “ter a filha estudando com o maior músico daquela época estava muito além do que aqueles imigrantes portugueses poderiam assimilar” (Batalha, 2016, p. 62) — ou quando, após ser humilhada pela professora na escola primária, optou por não se destacar mais para evitar qualquer tipo de atenção — “‘Você pensa que é muito inteligente? Então repita comigo: d. Pedro proclamou a República na Raça da Aclamação.’ Não demorou para Eurídice entender que era melhor d. Pedro II não ter proclamado a República. Melhor dizer que foi d. João, Getúlio, Colombo” (Batalha, 2016 p. 58). Ela também se manifestava ao se esforçar para se tornar a filha exemplar que os pais esperavam, numa tentativa de amenizar a falta que sentiam de Guida, e quando

Antenor a impedia de perseguir seus próprios objetivos, argumentando que isso a desviaria de sua razão principal de existir — ser esposa e mãe.

A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice andava em consonância com o que o “Anjo do Lar” socialmente imposto para a personagem desejava e a mantinha na linha quando ela ousava tentar ser algo além do que uma filha sem falhas, aos olhos dos pais, e uma esposa perfeita, aos olhos de Antenor. A existência dessa Parte revelou-se como uma faceta crucial na construção da identidade da protagonista, especialmente diante das expectativas sociais e familiares impostas sobre ela. Era ela a responsável por proibir a personagem de Martha Batalha de pensar muito sobre o que ela poderia estar fazendo enquanto os filhos estavam na escola e tudo o que ela queria era arranjar algo a mais para se dedicar. Assim, a Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice atuava como uma guardiã das expectativas impostas sobre ela, mantendo-a alinhada com o ideal de feminilidade e domesticidade propagado pela sociedade patriarcal da época e reforçada pelas figuras as quais ela parecia precisar agradar.

Após apresentar a Parte, a narração até mesmo explicita que ela é a culpada pela situação em que a protagonista se encontra em sua vida, que ela é a causa de não se ouvir uma voz alta e forte vindo de Eurídice, como nota-se a seguir (mas atenção “cara leitora, prezado leitor”, como começa Martha Batalha na abertura de seu primeiro romance, o trecho contém spoilers da história que não foram abordados até aqui):

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

A Parte, contudo, não andava apenas com Eurídice — a protagonista da primeira obra de Martha Batalha apenas nomeou a sua por ser uma figura com papel formador na sua identidade e vivência. Toda mulher tem uma Parte de Si Que Não Queria Ser Mulher e que trabalha lado a lado com o “Anjo do Lar” já mencionado — ou é, até mesmo, uma variante dele. Essas figuras se revelam em forças inumanas que restringem as atividades das mulheres por dizerem que elas não são boas o suficiente ou que não deveriam agir ou dizer certas coisas

ou ainda que forcem as mulheres a se manterem em situações degradantes e malélicas por terem que seguir as palavras de homens.

Glória — personagem secundária de *Chuva de Papel* — viu-se sendo constantemente obrigada a ir de acordo com a Parte Dela Que Não Queria Que Ela Fosse Mulher logo após ter ficado internada no hospital no final da sua adolescência. A moça, na época, era cheia de ambição e desejava poder ser mais do que a sua situação familiar e econômica lhe proporcionariam. Todavia, os seus sonhos foram interrompidos com a chegada de um médico que, ao invés de tratá-la, violentou-a e a sentenciou a uma vida nada parecida com a que havia sonhado:

Eu, aos dezoito anos e depois da internação, estava mais para desmaios que para rompantes. Sem saber o que eu queria, e se devia querer. Se devia fugir ou negar. O que eu mais senti foi vergonha. Eu não sabia o que fazer durante o ato. Nem quem ele era eu sabia. Médico, disse a mim. Ele é médico. Anos depois eu me dei conta: como eu poderia sentir vergonha de fazer errado se só ele fazia?

Foi o que podia ter sido. Na minha ignorância e confusão eu tinha entendido que ser mulher era me tornar disponível para Heitor. Ele era um homem, ele era um médico, me cobrindo e anulando. Eu não precisava me manifestar, ele faria por mim. Heitor gemia, e tive orgulho e prazer de sumir. Eu era útil (Batalha, 2023, p. 202).

De jovem com um futuro promissor para mais uma mulher cujos sonhos foram interrompidos pela vontade de um homem — aos moldes da dupla colonização feminina —, Glória passou anos sem saber que poderia ser mais e desejar mais do que o que o médico oferecia para ela. A mulher não sabia nem o que estava acontecendo com ela, apenas que isso a fazia se sentir incrivelmente maltratada e usada, exatamente como o ideal patriarcal de sociedade pós-colonial faz com que as mulheres se sintam.

Desde a imposição de um sistema que prioriza os homens em detrimento das escolhas e do livre-arbítrio das mulheres, não raro, homens se sentem no direito de invadir, violentar e usar as mulheres, os corpos delas e suas produções. A pesquisadora Oyèrónké Oyěwùmí afirma que “a emergência da mulher como categoria identificável, definida pela sua anatomia e subordinada aos homens em todas as situações, resultou, em parte, da imposição de um Estado colonial patriarcal” (Oyěwùmí, 1997, p. 124, tradução nossa)⁸; a colonização foi um processo

⁸ “The emergence of women as an identifiable category, defined by their anatomy and subordinated to men in all situations, resulted, in part, from the imposition of a patriarchal colonial state” (Oyěwùmí, 1997, p. 124).

duplo de inferiorização racial e subordinação de gênero, como coloca a autora, além de autorizar que homens pensem que detém o controle dos corpos das mulheres.

E Glória, acima/além de tudo, era uma mulher nascida e criada para “arranjar um homem”, especialmente se fosse de classe social elevada, de modo que ela não conseguia enxergar o que estava errado naquele “relacionamento”; ela não conseguia enxergar que os estuproos que sofria em troca do que lhe era oferecido como atenção não significavam a união que diziam que ela precisava. Dessa forma, ia sempre em consonância com a Parte Dela Que Não Queria Que Ela Fosse Mulher e aceitava o seu destino:

Então. Eu tinha o resto da vida em branco, como calendário querendo evento. Heitor passava pela manhã antes de ir para o hospital, tomava um cafezinho. Eu preenchia o calendário: pela manhã, fazer café para Heitor. Duas noites por semana, eu cozinhava e limpava a casa. Eu me arrumava e esperava Heitor. Ele entrava por esta porta de jaleco e maleta. Cheirava a hospital, mistura de éter com antibiótico, de álcool e iodo. Tirava o jaleco, me dava um beijo. Um homem, eu pensava. Meu duas noites por semana. Meu. Ele gostava da minha comida e de ver comigo o noticiário, o que ele fazia de modo espriado, após ligar para a mulher lamentando outra noite difícil (Batalha, 2023, p. 203).

Heitor não era o amor da sua vida, mas era um homem e, com ele, sua vida fazia sentido pois não haveria outra forma de o ser. Ela cozinhava, cuidava, colocava-se à disposição para poder ser útil e linda para o “seu” homem. Assim como *The Angel in the House*, escrito por Patmore (1891), ela se tornava a personificação de um anjo: perfeita, pura, prestativa. E foi assim enquanto Heitor tinha filhos com sua esposa, mas levava Glória para abortar, enquanto não contava os detalhes grotescos das cirurgias que fazia para sua esposa, mas passava horas palestrando, ouvindo sua própria voz, para Glória. Ela estava presa em uma vida que não era dela e cujo controle ela não sabia onde encontrar.

Carla Bassanezi (2004, n.p.) afirma que, por muito tempo, “os rapazes de classe média e alta procuravam obter satisfação sexual com mulheres mais pobres, fora de seu meio”, o que reforçava “as desigualdades sociais existentes” e o controle dos corpos femininos. Ao “usar” Glória por anos, mas escolher uma mulher “melhor” para se casar, Heitor reitera o posicionamento patriarcal que “favorecia as experiências sexuais masculinas”, enquanto enquadrava mulheres ou como puras ou como “levianas”. Ao passo que a esposa era privada das áreas grotescas de seu trabalho, por considerá-la superior à Glória, esta era posta na posição passiva de ouvir — “Eu ouvia, como boa aluna e por despeito. Para mim ele podia contar. Anos

depois eu entendi. Era o som da própria voz e uma ouvinte atenta que faziam de Heitor mais Heitor” (Batalha, 2023, p. 203) — e receber o que ele bem entendesse e da forma como quisesse.

Ela foi vítima da violência sistêmica de gênero sem nem conseguir compreender o que havia feito “de errado” para merecer se sentir como se sentiu após as inúmeras reincidências de violências sexuais e psicológicas. Talvez não fosse exagerado falar que toda mulher possui uma Parte de Si Que Não Queria Ser Mulher, já que em ocasiões e graus diferentes muitas mulheres desejam não ter que ser mulheres para não sofrer as sanções advindas das sociedades patriarcais e que as obrigam a se tornar objetos para satisfazer homens. Oyěwùmí expressa que “uma suposição fundamental da teoria feminista é que a subordinação das mulheres é universal”, contudo, tal “universalidade atribuída à assimetria de gênero sugere uma base biológica no lugar de cultural, uma vez que a anatomia humana é universal, enquanto as culturas falam por meio de uma miríade de vozes” (1997, p. 10, tradução nossa)⁹. Nesse cenário, na cultura colonial-patriarcal, a universalidade segue o preceito de subordinação universal de gênero, vista em inúmeros casos como o de Glória.

A personagem de Martha Batalha se viu colocada numa posição tão rebaixada em relação ao homem que a violentou que pensava que “eu me achava tão pouco. Eu nem sequer me achava digna de sentir tanta dor” (Batalha, 2023, p. 212). De modo que fica sugerido que até para sofrer, ela precisa ter permissão da sociedade, do contrário tem que aceitar as práticas comportamentais pressupostas nos códigos da dominação masculina, os quais alicerçam o patriarcado e, além disso, canalizar seu sofrimento para manter uma casa, uma família e esse mesmo homem felizes.

A trajetória de Glória revela como as expectativas sociais moldam a experiência das mulheres, restringindo suas aspirações e autonomia. Ela foi forçada a se conformar com um papel submisso e servil, incapaz de poder seguir seus próprios desejos e sonhos. O abuso perpetrado ao longo de anos pelo médico não apenas roubou sua dignidade, mas também fragmentou sua identidade, deixando-a sem rumo e enredada em uma teia de vergonha e confusão. A narrativa de Glória ecoa a experiência de inúmeras mulheres que, ao longo da história, foram silenciadas e marginalizadas, obrigadas a suportar o peso das expectativas patriarcais sem chance de questionamento.

A forma como a personagem é descrita evidencia de modo pontual a intersecção entre a colonização, o patriarcado e a violência de gênero, revelando como esses sistemas de opressão

⁹ “A fundamental assumption of feminist theory is that women's subordination is universal”, contudo, tal “universality attributed to gender asymmetry suggests a biological basis rather than a cultural one, given that the human anatomy is universal whereas cultures speak in myriad voices” (Oyěwùmí, 1997, p. 10).

se entrelaçam para manter as mulheres em uma posição de subjugação, como visto nesse fragmento: “Eu tinha medo dos livros. Ainda hoje, leio um pouco e sinto que o livro foi feito para outra pessoa, melhor” (Batalha, 2023, 168) e na maioria das vezes em que Glória fala de si mesma e do seu lugar no mundo. A colonização não apenas despojou os povos colonizados de sua autonomia política e cultural, mas também reforçou as hierarquias de gênero, o que relegou/a as mulheres a um status de inferioridade e submissão. O legado desse processo persiste até os dias de hoje e perpetua estruturas de poder desiguais que continuam a restringir as possibilidades das mulheres e a marginalizá-las em diversos aspectos da vida social e política: “uma herança da velha somatocentralidade do pensamento ocidental” (Oyèwùmí, 1997, p. IX, tradução nossa)¹⁰.

Eurídice, por conseguinte, descobriu logo no início do casamento que Antenor não seria seu príncipe encantado que a socorreria de todos os seus problemas e, pior ainda, constatou, ao longo do casamento, que este não seria o seu “felizes para sempre” falsamente criado pela sociedade patriarcal. A mulher foi colocada na posição de errada e inadequada desde a primeira noite de casada, fazendo com que tivesse que provar todos os dias eternamente que não era impura, nem “vagabunda”. Eurídice teria que desempenhar seu papel de esposa e futura mãe de forma imaculada para que Antenor pudesse talvez esquecer o pequeno mal-entendido da noite de núpcias — embora a mulher realmente fosse virgem, “a moral sexual dominante nos anos 50 exigia das mulheres solteiras a virtude, muitas vezes confundida com ignorância sexual e, sempre, relacionada à contenção sexual e à virgindade” (Bassanezi, 2004, n.p.), além de que era necessário provar que isso era de fato verdade.

Durante as semanas que seguiram o acontecimento, Eurídice foi se encolhendo para que o ocorrido não fosse lembrado, enquanto o marido se engrandecia com sua postura submissa. Como Federici (2017) argumenta, as mulheres eram consideradas inerentemente inferiores aos homens, sendo colocadas sob controle masculino — controle este que Antenor se regozijou em possuir mesmo sem compreender como ele era capaz de tê-lo, pois ele não era o vilão da vida de Eurídice: apenas um homem de seu tempo — “Apesar de tudo, ou apesar do nada que a vida de Eurídice se tornou, Antenor era, de fato, um bom marido” (Batalha, 2016, p. 76). Nesse contexto, o marido se via como dono não apenas da casa — uma vez que a casa, “lugar da natureza cultivada”, é o local “da dominação legítima do princípio masculino sobre o princípio feminino [...]” (Bourdieu, 2012, p. 29) —, mas também de Eurídice, justificando sua superioridade pela capacidade dela de cuidar da casa e de seu aspecto físico. E, neste local de

¹⁰ “A legacy of the age-old somatocentricity in Western thought” (Oyèwùmí, 1997, p. IX).

superioridade, ele decidiu que não precisaria devolver a mulher, já que “ela sabia desaparecer com os pedaços de cebola, lavava e passava muito bem, falava pouco e tinha um traseiro bonito” (Batalha, 2016, p. 11). “Devolver”, pois, implica a

lógica da economia de trocas simbólicas — e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens —, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais (Bourdieu, 2012, p. 56).

Eurídice, representando as mulheres de sua época, era tida apenas como um “objeto de troca” de acordos matrimoniais. Caso Antenor quisesse, teria sido possível “devolvê-la” à sua família por não ter correspondido às expectativas que o marido tinha ao “adquiri-la”.

Thomas Bonnici (2019) coloca que as sociedades pós-coloniais são espaços onde a “opressão, o silêncio e a repressão [...] decorrem de uma ideologia de sujeito e de objeto mantida pelos colonizadores. Nessas sociedades, o sujeito e o objeto pertencem a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador” (p. 260). Uma vez colocada como inferior, Eurídice se mantém nessa condição pela autoridade do marido dentro do lar, uma vez que, por mais que Antenor quisesse “acreditar que Eurídice dizia a verdade sobre a noite de núpcias ou — melhor ainda — acreditar que aquilo não importava. Mas Antenor não podia. Ele simplesmente não podia” (Batalha, 2016, p. 49), porque imaginem o que as pessoas diriam de um homem que aceitou, sem reclamar, uma mulher impura.¹¹ “Jam achar que ele era homem de menos [...]” (Batalha, 2016, p. 52).

A dinâmica de poder entre Antenor e Eurídice exemplifica essa hierarquia de dominação e submissão que permeia as relações nas sociedades pós-coloniais. Antenor, ao assumir o papel de patriarca, não apenas exerce controle sobre os recursos materiais e decisões do lar, mas também subjuga Eurídice à sua vontade, transformando-a em um objeto de sua posse. E é assim que as condutas patriarcais fizeram com que ela concordasse com tudo o que ele falasse sobre ela, sobre seus projetos e seus atos; ela não tenta “usar suas mãos para proclamar a independência, mas para cobrir o rosto cabisbaixo. Ela sabia que o marido tinha razão, dentro

¹¹ Carla Bassanezi (2004) reitera que “eram raros os homens que admitiam sem problemas a ideia de se casarem com uma moça deflorada por outro. No próprio Código Civil estava prevista a possibilidade de anulação do casamento caso o recém-casado percebesse que a noiva não era virgem e, se tivesse sido enganado, poderia contar com o Código Penal que garantia punições legais para o “induzimento a erro essencial”. Então, como Antenor aceitaria sem problemas a situação da esposa sendo apenas um homem do seu tempo?”

de tudo aquilo que parecia razoável, e de acordo com a pessoa razoável que prometeu ser [...]” (Batalha, 2016, p. 74). O marido se coloca sempre como o justo e o correto da relação, querendo o bem de sua família, e, para isso, refuta qualquer empreitada feminina de insubmissão.

Essa dinâmica reflete a ideologia colonial que perpetua a superioridade do colonizador sobre o colonizado, em que o oprimido é constantemente rebaixado pela suposta superioridade moral e cultural do dominador — o que também pode ser observado na situação de Glória e de seu agressor. Ademais, essa relação de poder desigual se estende além do âmbito doméstico e se manifesta em diversas esferas das sociedades pós-coloniais, onde a opressão, o silêncio e a repressão são elementos intrínsecos que perpetuam estruturas de desigualdade e marginalização.

O acontecimento da noite núpcias serviu para estabelecer essa hierarquia de poder dentro do lar e diminuir consideravelmente qualquer chance que Eurídice pudesse vir a ter de poder usar a sua voz para exprimir seus desejos e vontades:

Além do mais, o incidente da noite de núpcias serviu para deixá-lo mais alto, fazendo com que precisasse baixar a cabeça ao se dirigir à esposa. Lá de baixo Eurídice aceitava. Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras “Do lar” (Batalha, 2016, p. 11).

Esse incidente, que era sempre lembrado nas “Noites de Choro e Uísque” — noites em que Antenor bebia mais do que devia e remoía a falsa infidelidade da esposa —, não apenas estabeleceu a dominação dele sobre Eurídice no ambiente doméstico, mas também minou qualquer possibilidade de ela exercer sua voz e expressar seus desejos. O episódio foi o início da sensação de inferioridade dela dentro do casamento e a fez se resignar a uma posição de submissão também em relação ao marido.

Somando-se a essa posição de subjugação, Eurídice compreende que, ao se descrever como “Do lar”, atestava sua inferioridade frente a Antenor e à sociedade, uma vez que ser uma trabalhadora doméstica não significava nada socialmente. Quando comparado a uma profissão fora de casa, normalmente exercida por homens, a protagonista sabia que a sua contribuição para a sociedade e seu valor pessoal eram limitados, reforçando ainda mais a dinâmica de poder desigual estabelecida dentro do lar. E, todas as vezes que tentou sair desse papel social imposto a ela, foi obrigada a ouvir a voz da “razão”, conhecida também como a de seu marido, pois “Eurídice, que nunca tinha visto a vida além daquela casa e daquele bairro, ou da casa e do

bairro dos pais, achou que o marido tinha razão. Antenor sabia das coisas” (Batalha, 2016, p. 32) e ela não sabia nada mais além de ser uma “dona de casa”.

De igual maneira, Glória também afirmava que não era digna, que se achava pouco em relação ao resto do mundo por não ter entendido a violência que sofria e não ter conseguido ser mais do que uma mulher que cozinhava para ganhar dinheiro e cuidava da casa — sua insignificância social é mesmo atestada por Joel, protagonista da obra, até no projeto que ela mais queria fazer: escrever um livro. “Joel sente a surpresa de um afeto. Um querer bem a Glória, pela disciplina e ingenuidade ao escrever o que nunca será importante” (Batalha, 2023, p. 100). Estela, ao seu modo e em outra classe econômica e período temporal, também entendia que a maneira como sua casa e seu marido se mostrava para o mundo certificava as competências dela própria como mulher e “dona de casa”. Davis (2016) salienta que, ao longo da transformação econômica e social do mundo, o surgimento da figura da “dona de casa” foi um modo de redefinir as mulheres ideologicamente como “as guardiãs de uma desvalorizada vida doméstica” (p. 218) cuja única forma de ascensão social seria o sucesso de tal ambiente e função.

Quando Estela se depara com uma realidade distante daquela que ela foi criada para acreditar que merecia e teria por direito, seu entendimento de mundo e seus valores começam a se perder e se embaralhar. Ela não consegue compreender, a princípio, como aquilo estava acontecendo com ela, pois “aqueles não eram modos de uma anfitriã chique. Mas uma anfitriã chique não tinha [...] uma sogra tão tesa como uma estátua de sal nem um marido que coçava como um tique as partes íntimas [...]” (Batalha, 2018, p. 91). Os detalhes que até então ela tentava ignorar ou consertar se mostram desesperadores demais, e ela começa a ver que nunca existiu perfeição no seu lar cuidadosamente construído.

Michelle Perrot (2007) aborda o significado e o impacto do trabalho doméstico e da vida dentro do lar como um todo na vida das mulheres e na dinâmica social ocidental, ao destacar que ele desempenha um papel fundamental em manter as “donas de casa” responsáveis por uma atividade que deveria ser funcional e social:

O trabalho doméstico é fundamental na vida das sociedades, ao proporcionar seu funcionamento e reprodução, e na vida das mulheres. E um peso nos seus ombros, pois é responsabilidade delas. E um peso também na sua identidade: a dona-de-casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação, e torna-se um objeto de desejo para os homens e uma obsessão para as mulheres (Perrot, 2007, p. 114).

A autora destaca como essa responsabilidade do trabalho doméstico não apenas se torna um peso físico para as mulheres, mas também afeta sua identidade. A “dona de casa perfeita” se torna um ideal a ser alcançado pelas esposas e mães que desconhecem que isso nunca seria possível. O “Anjo do Lar” de cada mulher, também construído socialmente, aparece para obrigar jornadas exaustivas em prol de um papel que foi totalmente idealizado. Ser a esposa, mãe e cuidadora perfeita seria o modelo de boa educação e virtude feminina — “ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina” (Bassanezi, 2004, n.p.) —, mas que apenas cria uma pressão para que as mulheres se encaixem em um padrão inatingível de perfeição, além de as objetificar aos olhos dos homens.

Por esse motivo, quando Estela e Glória se deparam com uma pequena fagulha de não pertencimento, começam a compreender que talvez o papel que estivessem desempenhando não fosse o melhor a ser exercido. Martha Batalha retrata essas duas personagens em suas buscas por sair de funções que foram colocadas como as únicas possíveis, mas sem deixar de revelar as angústias que passaram até começarem a ter consciência dos acontecimentos e de sua força para sair deles.

Eurídice, por sua vez, tem o maior arco de desenvolvimento entre as personagens da autora aqui analisada, por ter uma obra intitulada com seu nome. A protagonista do primeiro romance de Martha Batalha se vê presa em um casamento em que suas funções acabam no momento em que a filha e o filho vão para a escola e retornam quando eles e o marido chegam em casa. E talvez esse não fosse um problema se Eurídice não fosse genial e ficar sem fazer nada não fosse torturante:

E foi assim que concluiu que não deveria pensar. Que para não pensar deveria se manter ocupada todas as horas do dia, e que a única atividade caseira que oferecia tal benefício era aquela que apresentava o dom de ser quase infinita em suas demandas diárias: a culinária. Eurídice jamais seria uma engenheira, nunca poria os pés num laboratório e não ousaria escrever versos, mas essa mulher se dedicou à única atividade permitida que tinha um certo quê de engenharia, ciência e poesia (Batalha, 2016, p. 12).

Mas a personagem não conseguia viver apenas com a Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice, especialmente quando ela já havia deixado seu “Anjo do Lar”, ou seja, as obrigações que uma mulher de respeito deveria realizar, a guiar por metade do dia e já havia desempenhado as suas funções com maestria. Se não pensasse, Eurídice não veria problema em apenas lavar, passar, dobrar e esperar pelo marido e filhos, mas, por mais que

tenha tentado, a personagem não poderia simplesmente parar de pensar. E, assim, nasciam os projetos de Eurídice cujas funções nada mais eram do que manter a mulher ocupada quando não havia mais nada a ser feito em casa.

O primeiro de seus projetos foi o de culinária. Como cozinhar já era função sua dentro do seu papel de “dona de casa” exemplar, Eurídice achou que não haveria problema ou que não seria uma ousadia sua aprimorar seus dotes e agrupar várias receitas em um livro. A mulher dedicou, assim, as tardes que eram outrora enfadonhas na arte de testar combinações de ingredientes para fazer pratos saborosos os quais ela anotou com cuidado em um caderno comprado especificamente para esse fim.

Durante semanas, a família Gusmão Campelo se deliciou com refeições dignas de restaurantes chiques e com sobremesas que pareciam feitas por profissionais renomados, tudo para testar pratos que nunca havia testado antes, mas que sabia — do jeito que só gênios sabem das coisas — que ficariam bons. E, após testes e centenas de pratos feitos para além do propósito de apenas matar a fome dos membros da família, Eurídice se preparou para mostrar o caderno ao marido. A mulher apenas não imaginava a reação de Antenor e nem o peso que as palavras dele teriam nela:

Antenor encontrou ali uma desculpa para deixar o prato de lado. Deu um arrote discreto e folheou o caderno de notas. Eurídice esperou imóvel, ouvindo o farfalhar das folhas. Até o marido gargalhar.

“Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?”

Aquela gargalhada entrou por um ouvido de Eurídice. E nunca mais saiu pelo outro. Ela baixou a cabeça, ocupou as mãos com os babados do avental e tentou se explicar. Disse que cozinhas há anos, e que os pratos pareciam bons. Mas Antenor não estava ali para conversa mole. Ele só dizia o que considerava importante (Batalha, 2016, p. 31-32).

A risada de Antenor lembrou Eurídice do seu lugar em uma sociedade patriarcal e machista, da sua posição no mundo e no seu casamento: mulheres não devem ousar sonhar. O trabalho realizado por elas nunca seria valorizado quando em comparação com trabalho desempenhado pelos homens, além de ser alvo de zombaria e de não receber o devido reconhecimento, como comprovado por Antenor. E ela não tinha por que acreditar no contrário, uma vez que seu marido sabia como funcionava o mundo e só queria o bem dela e da família.

Biroli (2014) afirma que o trabalho feminino não é valorizado e nem visto com interesse, o que torna a domesticidade muito mais tranquila, uma vez que ninguém se importa com uma função totalmente invisível e realizada por uma mulher. No caso de Eurídice, somada a esta

razão estava também a masculinidade abalada de Antenor, que jamais permitiria que sua esposa trabalhasse para trazer dinheiro para casa por ser essa a função dele, de homem provedor. Ele diminui as receitas dela para apenas mais um trabalho de “dona de casa” e que nunca seria apreciado pela sociedade exatamente como ela também não o era.

E este trabalho dito como inferior pelo marido continuou mesmo após Eurídice ter sido humilhada por querer mostrar para o mundo os seus frutos. Depois da cena, Antenor e o filho saíram da cozinha, deixando Eurídice e a filha para cuidarem da mesa e da louça:

Mãe e filha retiraram os pratos da mesa, enquanto Antenor e Afonso foram para a sala ouvir a Rádio Nacional. Eurídice lavou a louça sem levantar a cabeça. Uma ou outra lágrima se misturava com a água da pia.
 “Tá bom assim, mamãe?”
 Em cima de um banquinho e na ponta dos pés, Cecília ajudava a mãe a secar os pratos.
 “Está sim, Cecília. Um dia você vai ser uma boa dona de casa.” (Batalha, 2016, p. 32-33).

Observa-se aqui uma clara divisão entre os papéis femininos e masculinos, entre os “trabalhos de mulheres e de homens”, uma vez que, enquanto os homens têm o direito de realizar atividades de lazer sem se preocupar com o serviço doméstico, as mulheres precisam assumir as tarefas de limpar a mesa e lavar a louça. Essa cena também evidencia o papel social da família em transmitir essas funções desde a infância, principalmente porque Cecília, ajudando a mãe, recebeu a informação de que um dia será uma “boa dona de casa” — algo que Eurídice há pouco havia notado ser a única função em que uma mulher poderia ser reconhecida.

O diálogo entre mãe e filha sublinha, portanto, a perpetuação de expectativas de que as mulheres devem se preparar desde cedo para desempenhar as funções domésticas, mas que os homens são eximidos dessas responsabilidades. Além disso, também é possível notar que essas atividades estão impostas e reforçadas até mesmo nos ambientes em que homens e mulheres são inseridos. Bourdieu (2012) coloca que

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (Bourdieu, 2012, p. 17).

Portanto, compreende-se que até mesmo a casa possui espaços “sexuados”, já que são locais construídos socialmente como um “lugar de mulher” — mas nunca um “lugar de homem”, visto que estes são os verdadeiros donos da casa — cujas atividades são aquelas que mulheres deveriam desempenhar. Bourdieu critica, portanto, a naturalização da divisão entre os sexos e aponta que ela já está incorporada pelos indivíduos, por isso Antenor e Afonso saem da cozinha e deixam as mulheres para realizar o serviço entendido como inferior.

A cozinha era um local “feminino” na casa dos Gusmão Campelo, então Antenor jamais apareceria ali, não porque não podia, mas porque não via sentido em participar de algo tão insignificante para ele. Além disso, o marido de Eurídice entendia que aquele não era o seu ambiente; ele era o responsável por sustentar a casa, mas não cuidar dela:

Antenor não prestava atenção nas coisas da casa. Para ele havia uma linha quase tangível entre os seus domínios e os domínios de Eurídice. Na casa que dividiam Antenor transitava somente pelos espaços que lhe eram reservados, nunca indo além do percurso quarto-banheiro, banheiro-quarto, sofá-mesa de jantar, mesa de jantar-quarto, quarto-banheiro-mesa da copa-hall. O que havia além de seus limites não interessava. A intimidade de Antenor com a casa era quase inexistente. Não sabia o que tinha na geladeira, nos gabinetes da cozinha e muito menos na pia. Não se preocupava com o conteúdo do aparador e só de vez em quando olhava a estante como sendo um pouco sua, por causa dos volumes de Monteiro Lobato que lia para as crianças.

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

É como se o serviço doméstico fosse intrínseco à Eurídice e tóxico a Antenor. E, por este motivo, Federeci (2019) coloca que “descobrimos que a cozinha é o nosso navio negreiro, nosso feudo, e que, se quiséssemos nos libertar, primeiro teríamos que romper com a nossa identificação com o trabalho doméstico” (Federeci, 2019, p. 116). Eurídice estaria eternamente presa à cozinha e às suas funções pré-estabelecidas dentro do seu destino de mulher caso nunca fizesse nada a respeito.

E ela realmente passou por um período de luto, de tentar entender o que significa ser apenas uma “dona de casa”, e voltou a ficar apenas sentada no sofá da sala depois que havia terminado todos os seus afazeres domésticos, mas, com o tempo, resolveu tentar mais um empreendimento. Dessa vez foi a costura. Ela começou costurando as roupas dos filhos, depois criando novas peças até que se viu sendo a costureira oficial das vizinhas, uma vez que os vestidos que fazia só para si tinham sido notados como os mais bonitos do bairro. E esse projeto,

além de ocupar as tardes da protagonista, ainda trazia uma renda extra para a família, o que apenas evidenciava a genialidade e boa administração da personagem.

Contudo, Eurídice estava mais uma vez desafiando o seu destino tradicional de mulher e indo contrária aos moldes de esposa perfeita que o “Anjo do Lar” dela previa e isso não passaria despercebido aos olhos da sociedade e nem aos do marido. Em um dia em que Antenor teve de ficar em casa por estar doente, ele encontrou uma sala repleta de tecidos, revistas de moda e mulheres provando modelos de vestidos, o que só poderia significar que sua esposa estava mais uma vez ameaçando o curso da vida como ela era.

O marido gritou, impôs-se e acabou com a festa das mulheres da rua e, principalmente, voltou a colocar Eurídice no seu lugar — que definitivamente não era o de empresária e costureira. Ele informou a ela que o papel dele era o de trazer o sustento da casa, o dela era de cuidar da casa e dos filhos, o que, nas palavras dele, não era o que a esposa andava fazendo se ela tinha tempo para virar modista das mulheres do bairro. O que ele não sabia, ou sabia inconscientemente, era que toda vez que diminuía os projetos da esposa, toda vez que ele dizia que ela era somente uma dona de casa e que ninguém prestaria atenção nela, ele se tornava cada vez maior em relação a ela, e Eurídice cada vez menor. Assim, enquanto Antenor achava que estava fazendo um bem para a esposa, ela ia sendo cada vez mais oprimida e, toda vez que uma situação parecida ocorria, a violência só aumentava.

Não haveria projeto que ele aceitasse, pois todos eram considerados inadequados, já que não se alinhavam com as expectativas sociais em relação a Eurídice como mulher. Ao criar um livro de receitas ou costurar vestidos, a esposa saía do seu lugar de dona de casa, esposa e mãe para ser alguém que a sociedade não conseguia compreender na época. Os papéis atribuídos a ela e às mulheres como um todo “colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista como um traço natural e distintivo, mas também como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios” (Biroli, 2014, n.p.).

Na concepção de Antenor e da sociedade patriarcal na qual viviam todas as mulheres vistas neste trabalho, ser mãe e esposa era o maior presente que uma mulher poderia receber, mas quando Eurídice passou meses cabisbaixa, andando pela casa como se a vida tivesse sido sugada de si, o marido começou a questionar se essas ideias seriam verdadeiras:

Eurídice olhava o marido com olhos de caso perdido. Depois perdia seus olhares na sala, de frente para a estante de livros. A melancolia da moça, que tinha melhorado com a presença da irmã, piorou quando Guida foi morar com seu Antônio. A casa voltou a ficar em silêncio, o dia voltou a ter mais horas

do que devia. Antenor tinha o trabalho, Das Dores tinha a faxina, os filhos tinham a vida toda. E Eurídice, o que tinha? (Batalha, 2016, p. 161).

A moça já não tinha mais o vigor que havia demonstrado enquanto estava realizando seus projetos; a mulher, sentada olhando para a prateleira de livros, não via mais sentido naquela genialidade que havia demonstrado a vida toda. Após o fracasso do projeto de costura, a personagem aceitou que teria que viver a vida como a Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice. “Eurídice finalmente parou. [...] E ali ficou — meio songa, meio monga, meio morta” e “o silêncio que seguiu foi [tão] terrível” que até mesmo Antenor sentiu-se desconcertado. “Depois de um tempo [ele] não queria saber se tinha se casado com uma segunda Dalva ou Maria Rita. Ele só queria Eurídice, a sua Eurídice, de volta” (Batalha, 2016, p. 83).

Federici (2019) relembra que, para a sociedade patriarcal advinda da construção do capitalismo, a mulher deveria se contentar com fazer sua família feliz e essa seria a sua fonte de felicidade, e nada como essa ideologia se mostrou tão “poderoso na institucionalização do nosso trabalho, da família e da nossa dependência dos homens quanto o fato de que não somos pagas por esse trabalho com um salário, mas com ‘amor’” (p. 82). É por essa razão que Antenor via tanta dificuldade em compreender o motivo que levava Eurídice a tentar tantas atividades diferentes: para ele, uma mulher não deveria buscar pagamento algum pelo seu trabalho, uma vez que essa era função do homem, e a satisfação dela deveria estar em poder servir ao marido e aos filhos.

O amor foi usado como moeda de troca do serviço doméstico, pois não haveria outra maneira de explicar o porquê de uma mulher ter que se submeter a condições análogas à escravidão por tantos anos sem questionar. Quando Eurídice busca algo a mais de sua vida que não fosse apenas viver em função da casa, ela rompe o imaginário de contentamento da mulher com o serviço doméstico e ameaça seu destino de mulher, o que poderia — e irá — causar danos irreversíveis ao núcleo familiar.

Assim como Glória também irá se libertar de seu agressor e Estela interromperá a vida de aparências, Eurídice entende que conviver com a Parte Dela Que Não Queria Que Ela Fosse Mulher é um preço que toda mulher, infelizmente, tem de pagar por viver em um mundo feito por homens e para homens, mas que isso não significaria que teria que viver como o “Anjo do Lar” desejava. E, um dia, sentada no mesmo lugar que passou inúmeras tardes, algo finalmente muda:

Talvez tenha sido a constância. Anos e anos sentando-se no mesmo lugar, encarando o vazio na forma de estante. Ou talvez tenha sido porque tinha que ser. O fato é que nessa nova temporada de olhares perdidos Eurídice começou a se sentir diferente. Era uma sensação bastante leve no começo, quase como uma cosquinha. Percebeu que a sensação só aparecia quando ela estava sentada no mesmo lugar, olhando para o mesmo ponto. [...] E foi assim que a sensação aumentou até ser vista por Eurídice, e Eurídice viu que a sensação era isso. A sensação era o dom de ver. Eurídice viu a estante de livros na estante de livros. Ela viu a estante de livros (Batalha, 2016, p. 162).

E ela viu também, pela primeira vez, que não se importaria com o que Antenor fosse pensar dela; ela havia achado seu novo projeto e não haveria ninguém que fosse tirar dela aquele sentimento recém ganho. Eurídice sempre seria a esposa ideal, a mãe exemplar, a filha perfeita, mas, naquele momento, ela não se importou se todos esses títulos seriam abalados pela sua nova visão. Além disso, a voz no fundo da sua mente gritando para ela tirar as ideias mirabolantes da cabeça e voltar a se concentrar apenas na casa e na família também não parecia tão urgente ou importante assim, pois, como disse Virginia Woolf (2013), “matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora” (p. 5).

4 PESSOAS BRILHANTES, MULHERES ORDINÁRIAS

O que teria acontecido com a irmã fictícia de Shakespeare, aconteceu com milhares de mulheres ao redor do mundo e em diversas épocas. Mulheres que, se tivessem nascido homens ou, melhor ainda, se não tivessem nascido em uma sociedade que as segrega, menospreza e violenta, teriam sido geniais. Mas o que aconteceu por muitos anos foi o silenciamento de toda e qualquer mulher que ousasse tentar ser mais do que lhe havia sido permitido ser, em especial, para fins deste trabalho, no âmbito das artes e da literatura.

Martha Batalha conseguiu retratar essa falta de oportunidades e depreciação na construção das vidas de suas personagens femininas, em especial nas que estão sendo analisadas até aqui, mas também na figura de Maria Rita, mãe de Antenor. Nas únicas duas páginas dedicadas a ela — já que aquela não era a sua história —, entende-se o que Virginia Woolf escreveu sobre a irmã de Shakespeare e sobre a importância de se ter um teto todo seu: o destino que é imposto para as mulheres não passa de uma prisão social.

Ao contar sobre o passado de Antenor, a narração da primeira obra de Martha Batalha revela ao público-leitor que ele era “filho de um funcionário público com uma poeta que nunca publicou um livro” (Batalha, 2016, p. 76) e que essa poeta era a possível causa de todo o alvoroço do homem todas as vezes que descobria Eurídice tentando se aventurar em um novo projeto. Embora os pais fossem apaixonados um pelo outro, a casa de Antenor era repleta de brigas diárias que duravam menos de duas horas sempre sobre a condição da casa e dos filhos — coisas que a mãe não queria ter de lidar.

“A vida de Maria Rita era um palco de performances pessoais, e embora fosse enfadonha essa vida era muito melhor do que a vida de sua plateia, composta pelas seis crianças que produziu antes de completar vinte e cinco anos” (Batalha, 2016, p. 77); o sonho dela era escrever seus versos e publicar um livro, todavia, o mundo a obrigou a cuidar de uma casa e de uma família composta por muitas pessoas que não entediam seus desejos. Maria Rita constantemente lembrava o marido de que “‘Você não me entende, eu sou uma poeta, uma artista! Um espírito livre que algemaram a esta vida.’” (Batalha, 2016, p. 77). Contudo, ele realmente não conseguia entender, pois, assim como seu filho mais de duas décadas depois, Feliciano também era apenas um homem de seu tempo.

E presa em uma vida que cobrava uma louça limpa, camas feitas e seis crianças bem cuidadas apenas por ela, “a poeta incompreendida se matou com formicida. Talvez a maior contribuição que tenha dado ao núcleo familiar tenha sido trancar a porta do quarto, para que

seus filhos não vissem o corpo contorcido e o rosto coberto pela espuma branca” (Batalha, 2016, p. 78). Portanto, se Shakespeare realmente tivesse tido uma irmã, as chances de ela acabar como Maria Rita seriam bem sustentáveis.

Ao sancionar que a carreira de uma mulher deveria ser o casamento e o cuidado com a casa e com os filhos, o pensamento patriarcal foi criando o ideário de que essas eram as suas únicas opções. Mulheres nasceram e cresceram sendo obrigadas a seguir apenas um destino, como relembra Beauvoir (1967) inúmeras vezes; o “destino de mulher” é apenas uma das formas de descrever a força social existente para que elas se tornem seres dóceis e úteis em uma profissão que não lhes dá retorno financeiro e as leva à exaustão física e mental. Federici (2019) vai ainda mais longe e afirma que essas funções atribuídas às mulheres ao longo dos anos, dentre elas o trabalho doméstico, não se mostra apenas como imposição, mas “também foi [se] transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina” (p. 42-43).

Com tal destino pré-escolhido, não é de se espantar que tenha demorado anos para o Brasil ter sua primeira escritora na Academia Brasileira de Letras — longos oitenta anos após a fundação da instituição, em 1977, Rachel de Queiroz se tornou a primeira mulher a ocupar uma cadeira entre os mais consagrados da literatura brasileira — ou que Eurídice — primeira protagonista de Martha Batalha — se sentisse na obrigação de fazer apenas o que o marido achasse que deveria ser feito, sem poder seguir os seus sonhos e aspirações. A sociedade atesta com inúmeras ações que o destino das mulheres foi estabelecido — mas não por elas — e em raros casos uma mulher que fugiu dele seria reconhecida por seus feitos ou permitida de ser mais e ir além.

Autoras foram deixadas à margem porque a sociedade patriarcal sentenciava que elas não eram capazes de escrever tão bem quanto seus contemporâneos homens. Veja-se o caso de Mary Shelley (1797-1851), que durante muito tempo foi lembrada e reduzida pela crítica literária como apenas esposa do poeta Percy Shelley, e não como autora de *Frankenstein* (Bennett, 1992). A pesquisadora Nadilza Moreira (2003) relembra que, dentre as várias funções sociais da literatura, uma delas aborda a propagação de ideologias e a disseminação de modos de perceber o mundo, então ela não ficaria imune aos conflitos entre homens e mulheres criados por estes e nem às ideias difundidas por discursos preenchidos com preconceitos de gênero. Portanto, o espaço que as mulheres não tiveram não foi por não serem tão talentosas quanto os

escritores, mas por se rebelarem contra o destino a elas imposto e por não compactuar com o ideário difundido.

Essa reflexão acerca do destino feminino abre um espaço fundamental para compreender a ausência de obras de autoras no rol do cânone de inúmeros países, mas principalmente do Brasil. A escritora brasileira Júlia Lopes de Almeida, como exemplo, uma das mentes por trás da criação da Academia Brasileira de Letras, teve seu lugar na instituição que ajudou a idealizar cedido a seu marido, apenas por ser mulher, além de que, em vida, suas obras não obtiveram metade do reconhecimento que as de Filinto de Almeida. Ela, juntamente com Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, ou, mais recentemente, Conceição Evaristo que foi esnobada pela Academia, são algumas das mulheres que não tiveram a aclamação devida por não serem consideradas “material canônico”. Reconhecer e valorizar as vozes historicamente silenciadas na literatura não só possibilita compreender perspectivas únicas sobre a experiência feminina, mas também amplia o acesso a histórias que nunca foram ouvidas ou lidas.

A história mundial, nacional e da literatura foi contada principalmente por homens brancos detentores dos meios de produção que detinham, também, o poder de permitir que certos pontos de vistas e ideologias fossem difundidos ou relegados à escuridão. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie abordou, em uma palestra (2009), a questão do perigo da história única ao relatar que a sociedade fica presa a apenas uma perspectiva de acontecimentos mundiais, quando, na verdade, existem muitas versões de um mesmo fato e de uma mesma ideia. Ao não permitir a publicação de histórias escritas por mulheres ou manter fora do cânone as que foram publicadas, a historiografia mundial silenciou olhares diferentes para os acontecimentos do mundo e da vida de milhares de pessoas.

As histórias escritas foram, ao longo dos séculos, publicadas por autores homens, que por sua vez exprimiam a opinião política e social da época em que estavam inseridas. Para a literatura manter o seu lugar como vestígio histórico, muito além de apenas servir como fruição — algo de igual importância —, deve expor vários lados dos eventos. Como coloca Adichie (2009), “as histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada”. Refletir e estudar sobre a ausência das autoras no cânone de um país é desafiar os estereótipos de gênero e promover uma maior compreensão das complexidades das relações sociais. Além disso, ao destacar a capacidade da literatura de ser uma forma de engajamento social, torna-se evidente como as narrativas femininas podem

catalisar mudanças e promover debates em torno de questões fundamentais, como igualdade de gênero e justiça social, e proporcionar um novo olhar acerca de tópicos que já se diziam convencionados.

Uma das principais ideias que engloba o conceito de história única e que pode ser aplicado à literatura de autoria feminina é “quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso” (Adichie, 2009, informação verbal). Quando se reconhece que há múltiplas histórias sobre qualquer lugar ou experiência, abre-se espaço à compreensão mais rica e complexa da sociedade em que as pessoas se inserem. Ao se rejeitar uma única narrativa, é possível se desvencilhar das limitações impostas por visões estereotipadas e unilaterais e se aproximar, talvez, de uma visão mais inclusiva e holística da humanidade, onde cada história é valorizada e respeitada em sua singularidade.

Quando o som da máquina de escrever se tornou algo comum na casa dos Gusmão-Campelo — após a protagonista ter enxergado a estante de livros — e Eurídice podia ser encontrada em meio a letras e páginas, uma nova versão da sua história começava a ser escrita. A vida invisível que ela viveu até aquele momento, ditada pelas regras sociais, pelo medo de desagradar os pais e pelas sanções do marido, ia se revelando e se tecendo nas palavras que ela escolhia colocar no papel. A história dela e das mulheres que viviam vidas como a dela finalmente seria contada a partir da perspectiva de alguém que realmente viveu o que seria escrito nas páginas; não haveria mais perigo de esquecer que Eurídice — ou outras mães, tias, avós e filhas — existiu, pois, sua trajetória estaria registrada.

Se Eurídice fosse um homem, ela teria ido ao conservatório de música de Villa-Lobos e se tornado um dos maiores artistas brasileiros de sua época; ela poderia até mesmo ter ido estudar em uma faculdade e se formado em algum curso que envolvesse os números que tanto amava quando criança; ela não ficaria dentro de casa confinada a esperar os filhos chegarem em casa para ter o que fazer, pois sua vida seria cheia de aventuras que ela não pediria permissão para viver; e, especialmente, seus projetos não seriam engavetados por conta de um marido que temia os olhares julgadores da sociedade. Eurídice, se fosse um homem, seria genial, mas como mulher era “apenas” mais uma esposa, mãe e dona de casa. Por isso, no momento em que comprou sua máquina de escrever e anunciou para a família que estava escrevendo um livro e era “sobre a história da invisibilidade” (Batalha, 2016, p. 164), ela decidiu que não deixaria mais a sua história ser contada por outras pessoas.

O mesmo aconteceria com autoras, pintoras, musicistas, e centenas de outras profissionais, de pessoas reais que foram esnobadas pela crítica de suas épocas e pelos homens em posição de poder: se fossem homens, seus dons seriam reconhecidos e elas seriam laureadas como gênios, mas, como mulheres, foram deixadas de lado, ignoradas e mantidas na escuridão da história. Enquanto o cânone literário brasileiro, por exemplo, consagrou-se com inúmeras obras escritas por autores que descreveram mulheres da exata mesma forma, autoras foram deixadas de lado para não perturbar o balanço de sociedades patriarcais.

Um caso emblemático foi a briga, no início do Modernismo no Brasil, de Monteiro Lobato com Anita Malfatti. O escritor, então jovem correspondente do jornal O Estado de S. Paulo, escreveu “Paranoia ou mistificação?” (20 dez. 1917), atacando a pintora modernista, apresentando um posicionamento não somente antimodernista, em função da arte classicista, como demonstrando uma inveja provavelmente advinda de seu receio pelas ideias da artista que, viajado à Alemanha e absorvido conceitos novos, estava ávida para reproduzir a técnica expressionista. Lobato acabou prejudicando a exposição, pois muitas obras acabaram sendo devolvidas após o embate, o que a isolou e a entristeceu (Arantes-Brero, 2016, p. 400-407).

Nessa atmosfera patriarcal, Martha Batalha se coloca, então, como uma escritora que dá voz às personagens femininas por meio de suas próprias libertações. Eurídice se torna o maior exemplo da tomada da palavra por meio da escrita, como uma metáfora para as autoras reais que também o fizeram depois de anos de silenciamento. Todavia, as outras mulheres das obras, cada uma em sua área e em sua realidade, conquista uma voz que não havia sido ouvida anteriormente, cada personagem ousa matar o “Anjo do Lar” e se afirmar como mulheres em um mundo que não se mostra acolhedor para com elas.

Heleieth Saffioti, em *Emprego doméstico e capitalismo* (1978), discursa que, embora a independência econômica que muitas mulheres podem vir a ter com a saída para o trabalho fora de casa seja importante, é necessário que haja muitas outras transformações sociais para que as elas não se vejam mais como submissas aos homens:

Embora a independência econômica não seja suficiente para colocar a mulher em plano de igualdade com o homem, sendo necessárias para isto não apenas transformações radicais como também uma verdadeira revolução ideológica, o desempenho de uma atividade ocupacional representa condição *sine qua non* para a participação da mulher em outras esferas da vida social (Saffioti, 1978, p. 10).

A autora ressalta a importância da independência econômica para as mulheres, ao mesmo tempo em que reconhece suas limitações em garantir a igualdade de gênero. Para

alcançar a tão sonhada equidade e, portanto, vez e voz no mundo, são necessárias não apenas mudanças profundas na estrutura da sociedade, mas também uma transformação ideológica significativa — o que pode não acontecer nesta vida, como refletiu Woolf (2014) ao pedir mais “cem anos” para ver como estarão as mulheres na literatura.

Dentre as instituições sociais que forjaram e mantiveram a submissão das mulheres e o distanciamento de uma sociedade com mais vozes femininas, a Igreja — em especial as religiões judaico-cristãs — teve um papel central, principalmente por instituir a culpa como um grande controlador social. Com a premissa de que mulheres precisavam manter-se puras e inocentes para não desviar os homens de seus próprios caminhos corretos, o clero difundia que as “*moças de família* eram as que se portavam corretamente, de modo a não ficarem *mal faladas*” (Bassanezi, 2004, n.p.) e, portanto, bem vistas aos olhos de Deus e dos homens. Federeci (2017, p. 80) afirma que “o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens e tentou persistentemente exorcizá-lo, identificando o sagrado com a prática de evitar as mulheres e o sexo”. Isso fez com que a sexualidade feminina fosse vista como algo vergonhoso e as mulheres que praticavam sexo como seres inferiores, sustentando o cerceamento da sua liberdade em fazer escolhas e promovendo a manutenção da subalternidade feminina.

Evidências disto estão nas experiências de vida de Eurídice dentro de seu próprio casamento e na de inúmeras mulheres antes e depois dela. Para Bassanezi (2004, n.p.), elas “eram aconselhadas a comportarem-se de acordo com os princípios morais aceitos pela sociedade, mantendo-se virgens até o matrimônio enquanto aos rapazes era permitido ter *experiências sexuais*”, o que evidencia que nunca foi uma questão da Igreja em relação ao sexo em si, mas às práticas femininas que não fossem controladas por uma instituição.

Bourdieu (2012) salienta que a Igreja apresentava um antifeminismo arraigado em suas condutas, além de desempenhar um papel decisivo na perpetuação da moral e dos bons costumes patriarcais. O autor argumenta que o clero, através de sua autoridade ao redor do mundo ocidental, promove há anos uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade. Essa perspectiva ainda hoje reforça a ideia da inferioridade inata das mulheres, fazendo a instituição religiosa uma das principais razões da ainda existente subordinação feminina e naturalização da hegemonia patriarcal:

Quanto à Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e

da feminilidade, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres (Bourdieu, 2012, p. 103).

O que começou com uma tentativa de “fazer da sexualidade um objeto de vergonha”, como argumenta Federeci (2017, p. 80), foi se transformando em uma das mais longas formas de controle; tudo o que era associado ao feminino era objeto de menosprezo e rechaça. A autora completa que, “à medida que as mulheres ganhavam mais autonomia, sua presença na vida social passou a ser mais constante nos sermões dos padres que repreendiam sua indisciplina” (Federeci, 2017, p. 64). Portanto, a vida invisível que milhares de mulheres levaram, e ainda levam, a obrigação do serviço doméstico, o sonho da independência econômica, a colonização de seus corpos e a tão distante equidade entre os sexos não se tratam apenas de pedras que apareceram no caminho das mulheres, mas de meteoros que foram jogados para controlar suas vidas.

Seriam necessárias as “transformações radicais” que Heleieth Saffioti (1978) aborda para que as mulheres vissem a necessidade de matarem seus “Anjos do Lar” e adentrarem à força os portões principais das instituições que as mantiveram por tanto tempo imóveis diante deles. Ao escrever e publicar seus escritos, autoras manifestam essa tomada de espaços que lhes eram interditados. Esse movimento de contar o outro lado da história ou, ainda, de revelar histórias que nunca seriam contadas, como as de Eurídice e Glória, consiste em um dos passos fundamentais na descolonização dos espaços sociais.

Assim, mostra-se necessária a criação de personagens que vão aos poucos fazendo parte dessa revolução ideológica e mostrando que suas vidas são tão importantes quanto às dos homens e que não faz sentido viverem presas a um “Anjo do Lar”, exigente de um nível de perfeição e pureza não encontrado em nenhum ser vivo. Dentre estas, estão Estela e Glória que, apesar de não publicarem sobre suas vivências, passam pelo processo de encontrar-se e livrar-se de suas Partes.

Glória — de *Chuva de histórias* —, depois de ter sido esgotada pelo “Anjo do Lar”, decidiu não mais ser escrava sexual de um homem que tinha a família “dos sonhos” com outra mulher em um bairro afastado do seu. Um dia cansou e empurrou a Parte de Si Que Não Queria Ser Mulher pela janela do seu apartamento — isso, obviamente, de forma figurada. Quando engravidou novamente, não aceitou ir para a clínica secreta de Heitor e abortar: “eu estava amadurecendo, e dizer a Heitor que eu queria ter um filho foi como aprender a falar, e ouvir pela primeira vez a minha voz. [...] Pela primeira vez tive plena consciência de quem eu era e

do que queria” (Batalha, 2023, p. 214). Glória encontrou a sua voz, matou o “Anjo do Lar”, e, como coloca Zolin (2011), assumiu a autoria da própria vida. E foi ali que começou a viver.

E a personagem queria ter ido ainda mais além na sua jornada de se desvencilhar das amarras sociais, contando para o mundo sobre suas experiências de vida. Na fase mais avançada de sua vida, decidiu escrever um livro justamente sobre a trajetória que trilhou seguindo as morais e os desejos de outras pessoas alheias às suas vontades — sua mãe, a princípio, e depois Heitor — e toda sua caminhada até conquistar a liberdade que vivenciava:

Acho que lhe contei, estou escrevendo um livro de memórias. Para a editora Gonçalves. Eles inclusive me ligaram outro dia para cobrar. O original, ligaram para cobrar o original. Pedi paciência ao rapazinho, ainda me faltavam uns sessenta anos para registrar. Tive uma infância atípica, e está me tomando uma porção de tempo tirar da memória e colocar do mesmo jeito no papel (Batalha, 2023, p. 57).

Escrever um livro não é sinônimo de atingir o mais alto nível de desapego às imposições patriarcais e coloniais, mas simboliza a quebra de muitos desses valores na vida da autora; ousar silenciar o “Anjo do Lar” para poder ouvir sua própria voz é um dos maiores atos que as personagens de Martha Batalha — e as mulheres reais — realizam para descolonizarem suas existências. Todavia, Glória morre sem conseguir fazer com o que o mundo lesse sobre o caminho que trilhou — o que não significa que as batalhas que venceu foram em vão: ela já havia se alforriado das suas maiores amarras.

Por mais que a libertação de Glória possa não parecer muito libertadora por não ter conseguido escrever esse livro e ter continuado a servir a um lar e a ser “apenas” mãe e dona de casa, livrar-se do “Anjo do Lar” foi uma das suas maneiras de colocar um basta na dominância de um homem sobre a sua vida e escolher como gostaria de viver o resto da sua trajetória. Ao se libertar de seu agressor e da vida que ele a impunha, ela assume para o mundo a audácia de querer ser uma mulher longe de um homem e fazer o que ela pretende em uma sociedade construída para que ela vivesse constantemente com a Parte Dela Que Não Queria Que Ela Fosse Mulher.

O fato aconteceu em um apartamento humilde, em um bairro humilde do Rio de Janeiro e não significou nada para outras pessoas além dela mesma; todavia, Bhabha (2014) analisa que esse momento de epifania, da escolha de Glória de ter a filha e nunca mais ver Heitor, é comum também em expressões artísticas de gêneros diferentes e auxilia na compreensão do sujeito. O autor enuncia que: “de repente, na pintura, na dança ou no cinema, você renova seu próprio senso de personalidade e perspectiva, e entende algo profundo sobre você mesmo, sobre seu

momento histórico, sobre o que dá valor a uma vida [...]” (Bhabha, 2014, n.p., tradução nossa)¹² e é o que pode ser visto com as outras personagens de Martha Batalha que também tentam matar seus “Anjos do Lar” por meio de expressões de si para poderem viver suas próprias vidas.

Clarice Lispector, ao longo de seus romances e contos, trabalhou com essas pequenas epifanias presentes em suas personagens e nas mais distintas tramas. Em *Água viva* (1973, p. 37) a voz narrativa diz: “Parece-me que pela primeira vez estou sabendo das coisas”. Tal e qual Lispector, a também pernambucana Batalha trabalha suas personagens mulheres de modo a fazê-las captar acontecimentos íntimos, no binômio espaço/tempo interiorizado, alterando por completo a visão que, no início das narrativas, se tinha de Eurídice, Estela e Glória. Consequentemente, a respectiva epifania de cada personagem soa como solução aos impasses que o público-leitor estava acostumado a relacionar no início da narrativa.

Depois que Estela — a talvez protagonista do segundo romance — descobre que seu marido é gay, muitos eventos acontecem em sua vida que a fazem questionar toda a estrutura sob a qual sua personalidade e seus sonhos foram construídos. Ela já não era uma dama da alta sociedade sem defeitos cuja única função era manter um lar decorado e uma aparência bem cuidada; ela tentava, agora, entender como tudo desmoronou — seu casamento, sua percepção do mundo, a situação política do país —, em meio aos relacionamentos que o marido mantinha, os encontros que ela mesma teve com um rapaz mais jovem, as críticas incessantes da sogra e ter que manter tudo isso em segredo.

Mas ela não deixou nada disso afetar as reformas no seu apartamento, que cuidava com maior zelo e que começou a utilizar como única forma de expor uma parte de si que ainda acreditava em ser feliz. Pois, como coloca Bourdieu (2012), são as mulheres “que assumem o cuidado e a preocupação com a decoração na vida cotidiana, da casa e de sua decoração interior, da parte de gratuidade e de finalidade sem fim que aí tem sempre lugar [...]” (p. 119). Estela continuou verdadeira a si mesma, tomando cuidado para se atualizar conforme os anos passavam e as tendências mudavam e, quando o marido morreu de AIDS e a sogra veio morar com ela, a talvez protagonista compreendeu que tudo acontecia por algum motivo e a vida continuava independente de ela querer ou não.

Com a morte do marido, a mulher agora já não mais tão nova parou de se importar com coisas tão passageiras quanto um casamento, mas continuou decorando a casa e prezando por um ambiente organizado, por ser a única coisa que se manteve ao longo de tantas mudanças.

¹² “Suddenly, in painting, dance, or cinema you renew your very senses of personhood and perspective, and understand something profound about yourself, about your historical moment, about what gives value to a life [...]” (Bhabha, 2014, n.p.).

Estela entendeu que gostar de ter um lar digno de novela carioca não significava que ela abraçaria a Parte Dela Que Não Queria Que Ela Fosse Mulher, uma vez que aquela era a atividade que a centrava, mas que também fez com que ela tornasse possível descolonizar espaços “sexuados”, nos termos de Bourdieu (2012).

A personagem do segundo romance tomou a casa para si e retirou o poder patriarcal dela, mostrando que ela podia gostar de cuidar do lar sem se manter em consonância com as amarras patriarcais que embasavam um casamento. Assim, livrou-se de pensamentos antiquados e dedicou-se a entender a emancipação feminina — tanto que dizia ser “gratificante ter acesso a tantas informações. Só de ouvir a música de abertura do *TV Mulher*¹³ Estela já se sentia emancipada. Estava inclusive adotando feminismos em casa [...]” (Batalha, 2018, p. 217).

O “Anjo do Lar” de Estela foi aos poucos sendo silenciado, bem como tentou tantas vezes fazer com essa personagem tão elegante. Ela, então, viu-se livre para fazer excursões ao redor do mundo e cuidar da sogra, que já não via como sua inimiga mortal. A personagem da segunda obra de Martha Batalha se libertou, ao longo de muitos anos, daquelas Partes Dela que a obrigavam a olhar as outras mulheres como suas concorrentes e as que a proibiam de fazer qualquer coisa longe de um homem. Estela encontrou paz em gostar de ser ela, uma mulher livre para viajar quando quisesse e ficar com as almofadas da sua casa quando precisasse:

Aos cinquenta anos de idade Estela sentiu as reviravoltas de estômago que lhe foram privadas na adolescência, ao embarcar sozinha pela primeira vez em um avião. Orgulhou-se de sua estada em Paris por saber dar voltas perfeitas em uma echarpe e poder pedir uma omelete sem a ajuda de um dicionário (Batalha, 2018, p. 242).

Ao longo das obras, cada uma das personagens, a seu modo e dentro da sua realidade, foi percebendo que a voz que não as permitia realizar certas atividades tampouco se desenvolver nas funções que tanto sonhavam tinha mais a ver com a sociedade em que estavam do que com elas mesmas. Glória viu-se capaz de se libertar de seu abusador e construir uma vida pacata e tranquila quando calou essa voz que jurava que ela não seria nada sem um homem em sua vida; Estela percebeu que não precisava de um casamento e de uma vida de aparências para ser uma dama estilosa, ela podia fazer isso sozinha ou na companhia de quem escolhesse no caminho;

¹³ *TV Mulher*, em referência ao programa homônimo exibido pela TV Globo e voltado ao público feminino, era a “prova de que o país se modernizava. Nos anos 1970 seria impensável ver um estilista homossexual com participação fixa em um programa na maior rede de televisão do país. Ou a advogada do quadro seguinte, discutindo os direitos da mulher” (Batalha, 2018, p. 216). Citado por Estela como um de seus programas de televisão favoritos, Martha Batalha menciona nas notas da obra que usou trechos da produção original para dar veracidade às experiências da personagem.

e Eurídice, exatamente como descreveu Woolf (2013), matou seu “Anjo do Lar”, parou de se importar com a opinião obscura do marido e da sociedade e escreveu sobre a sua própria vida.

4.1 A ousadia de escrever

Na conjuntura de repressão feminina que se estabeleceu com a consolidação do capitalismo — tópico abordado na segunda sessão deste trabalho —, os homens detinham o poder e o direito de trabalhar, mas não somente para se sustentar, também para realizar as mais diversas atividades. No âmbito das artes, por exemplo, enquanto homens publicavam livros, compunham canções e pintavam obras de arte, as mulheres não podiam expor suas criações por não ser “uma tarefa de mulher”. A historiadora literária Zahidé Lupinacci Muzart afirma que, na época do estabelecimento desse modelo econômico, “perto da produção masculina, podemos dizer que as mulheres pouco publicaram. Contudo, não pouco escreveram” (Muzart, 1995, p. 90) — detalhe evidenciado na trajetória de Glória. Pois, mesmo impossibilitadas de exercerem as mais variadas funções, não foi como se as mulheres não as fizessem.

Se realizassem atividades relacionadas às artes, as mulheres seriam ainda mais rechaçadas, pois além de serem “atividades femininas”, seriam ainda “inúteis” à sociedade. Simone de Beauvoir comenta que, se as mulheres encontrassem seu dom na criação de pinturas, esculturas ou em outras representações artísticas, essas atividades poderiam preencher os dias, mas nunca ser um trabalho que gerasse lucro ou reconhecimento:

Mas essas mesmas circunstâncias que orientam a mulher para a criação constituem também obstáculos que ela será constantemente incapaz de superar. Quando se decide a pintar ou a escrever unicamente com o fito de encher o vazio de seus dias, quadros e ensaios serão considerados como “trabalhos de senhora”; não lhes consagrará nem mais tempo nem mais cuidado, e terão mais ou menos o mesmo valor (Beauvoir, 1967, p. 473).

O tempo dedicado às artes seria apenas tempo a menos na tentativa de sobreviver no mundo patriarcal, além de contribuir para que as funções artísticas ficassem vistas como “funções femininas” e, portanto, sofressem a consequente desvalorização que o título lhes acarretaria, como acontece com todos os projetos de Eurídice que foram rechaçados pelo marido. Em consonância, Tiburi (2018) coloca o trabalho, no geral, como o oposto do prazer; enquanto o primeiro é “uma necessidade que a civilização nos impõe”, o segundo “custa caro em uma sociedade capitalista” (p. 13), por não gerar lucros ao sistema. Trabalhar com atividades artísticas — que seriam direcionadas ao lazer — não seria considerado produtivo e

digno do sistema vigente. Mas, de todo modo e de acordo com a ideologia em vigor, nas sociedades que viam as mulheres como seres subalternos, qualquer atividade realizada por elas logo seria classificada como insignificante, contestadora ou inútil.

Escrever, pintar, atuar, esculpir e inúmeras outras formas de arte iam de encontro com as tarefas domésticas que as mulheres deveriam realizar. Não haveria tempo para coisas vistas como frívolas quando se era necessário lavar, passar e cozinhar para uma família. E foi por este motivo que se entendeu que atividades artísticas ou educacionais — por isso a demora de permitir que mulheres tivessem acesso à educação formal — não deveriam ser realizadas por mulheres: era necessário que elas continuassem sendo mantidas em casa, sem contar para o mundo o que acontecia e como eram tratadas as funções que eram obrigadas a desempenhar. Carla Bassanezi ilustra esse pensamento da época ao mostrar que

um dos principais argumentos dos que viam com ressalvas o trabalho feminino era o de que, trabalhando, a mulher deixaria de lado seus afazeres domésticos e suas atenções e cuidados para com o marido: ameaças não só à organização doméstica como também à estabilidade do matrimônio (Bassanezi, 2004, n.p.).

Na obra de Martha Batalha, o trecho de quando Antenor, marido de Eurídice, descobriu sobre o segundo projeto da esposa e ficou tão enfurecido por ela ousar desempenhar outro papel que não o de mãe ilustra esse entendimento: “a cada novo grito a situação dos filhos piorava. As unhas de Cecília estavam sujas, os cabelos de Afonso estavam longos. [...] As crianças não faziam uma refeição decente há semanas, ele já tinha percebido.” O marido criava situações familiares cada vez mais perversas apenas para provar para a esposa que ela precisava dedicar todo o seu tempo aos filhos e não a qualquer outra coisa. Ele continuou por muito tempo dizendo que “os filhos só comiam broinhas. Broinhas! E isso quando comiam. Eram crianças que viviam ao deus-dará, estavam entregues à sorte da Providência. Mais um pouco e seriam confundidos com meninos do morro” (Batalha, 2016, p. 53-54).

A invisibilidade do trabalho doméstico e a obrigatoriedade de ter e cuidar de uma família — de um homem adulto incapacitado pela sociedade de fazer quaisquer atividades dentro de casa e de filhos que muito vezes não vieram por vontade — não apenas sufocou as mulheres, mas as impossibilitou de tentar ser mais do que ousariam sonhar. E, quando se entende essa opressão somada à colonização da mulher americana, africana ou asiática, encontra-se aí a falta de ouvidos do mundo para ouvir o que essas mulheres tinham para dizer. Lélia Gonzalez, no texto “Por um feminismo afrolatinoamericano” (1988), expressa que

É inegável que o feminismo como teoria e prática tem desempenhado um papel fundamental em nossas lutas e conquistas, na medida em que, ao apresentar novas perguntas, não só estimulou a formação de grupos e redes, mas desenvolveu a busca de uma nova forma de ser mulher. Ao centralizar sua análise em torno do conceito de capitalismo patriarcal (ou patriarcado capitalista), evidenciou as bases materiais e simbólicas da opressão das mulheres, o que constitui uma contribuição de crucial importância para o encaminhamento de nossas lutas como movimento (Gonzalez, 1988, p. 134).

Um número incontável de mulheres advindas de sociedades pós-coloniais escreveu suas histórias ou as histórias sobre aquilo que queria contar, mas, por conta de uma ideologia focada em mantê-las na escuridão, não puderam levar à luz seus escritos. Spivak (2010) confirma que quando o sujeito mulher está totalmente sem voz, não pode ser ouvido exatamente porque não há ninguém para ouvi-lo; é mais fácil esquecer que alguém — ou, no caso, muitos alguém — existiu se nada é falado sobre o sujeito ou suas conquistas.

Ao falar sobre rememoração, a antropóloga Aleida Assmann classifica a língua como um grande estabilizador de memórias, capaz de fazer com que lembranças sejam continuadas por muitas gerações: “a língua é o estabilizador mais poderoso das recordações. É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural” (Assmann, 2011, p. 268). Portanto, ao não permitir que autoras publicassem suas histórias, as sociedades patriarcais estavam contribuindo para um grande esquecimento da existência dessas mulheres e de suas narrativas.

Os homens detinham o controle dos meios de produção — no sentido marxista, mas também no contexto da produção literária —, fazendo com que as autoras mulheres que conseguissem publicar tivessem de se esconder por trás de pseudônimos masculinos ou pedir ajuda aos homens de suas famílias para poder divulgar suas histórias. Como exemplo, existem centenas de nomes, entre eles a múltipla artista brasileira Nair de Tefé (1886-1981), que publicava com o pseudônimo Rian; e a escritora francesa Amandine Dupin (1804-1876), que escreveu mais de 80 livros sob o pseudônimo George Sand.

O mesmo sistema capitalista que propeliu a vinda dos europeus às colônias em busca de mão de obra e novos produtos é o sistema que proibiu mulheres de trabalhar e ir atrás de suas rendas por não ser uma função de mulher — o que seria até contraditório dentro dos ideais do sistema capitalista se esse não fosse um sistema criado para exaltar certas pessoas e rebaixar outras. Essa ideia criou homens com masculinidades frágeis, como o marido de Eurídice, que

se exaltariam ao simples pensamento de suas esposas terem que trabalhar ou trazer qualquer tipo de renda para o lar além do trabalho do homem.

Como o casamento foi criado como a única carreira que mulheres deveriam seguir, era inconcebível que elas buscassem algo fora desse “laço de amor”. O advento do capitalismo mostrou o quão duro e austero o mundo pode ser com mulheres que tentam fazer ou ser o que não lhes é permitido — não que isso tenha de algum modo impedido milhares de mulheres de enfrentar seus opressores e de ir atrás de melhores condições de vida —, então fazer parte das artes seria duplamente condenado pelos olhos da sociedade: uma atividade fora do lar e ainda relacionada ao prazer.

De acordo com a pesquisadora Constância Lima Duarte (1997), autoras eram compelidas a adotar pseudônimos masculinos ou a optar pelo anonimato para poderem publicar seus escritos. Um exemplo ilustrativo dessa prática pode ser observado no caso das irmãs inglesas Brontë, que recorreram ao uso de nomes masculinos, em um primeiro momento, como meio de viabilizar a publicação de suas obras. Fazia parte de um consenso social que a publicação das obras associadas aos nomes de mulheres não teria sucesso, além de correr o risco de sofrer retaliações.

Assim, para conquistar a apreciação do público, no caso de Anne, Charlotte e Emily Brontë, foi necessário aderir à prática de nomes masculinos (Curren, Ellis e Acton Bell, respectivamente). Sem tais medidas, as mulheres nunca conseguiriam o sucesso desejado e jamais publicariam seus romances. Destarte, a vasta utilização de pseudônimos pelas escritoras buscava “precisamente preservar a imagem e proteger o círculo mais íntimo da pressão social, advinda da exposição pública. Havia como que uma ‘censura no ar’, uma oposição implícita contra a mulher que escrevesse” (Duarte, 1997, p. 90).

Compreende-se que o uso de pseudônimos ou a publicação utilizando o nome de um membro masculino da família era a forma mais segura de uma mulher poder publicar suas histórias sem colocar em risco sua vida justamente por colocar em risco a moral da época. Duramente punidas durante séculos por toda e qualquer atividade que desafiasse as regras patriarcais, as mulheres precisaram utilizar inúmeras artimanhas para não serem pegas fazendo algo “imoral”. Partindo desse pressuposto de opressão e repressão advindos de um “arranjo social misógino”, Mariana Arcoverde (2016) explicita que “no contexto latino-americano, tais aspectos são entrecruzados com os processos de uma alteridade de genealogia tão longínqua quanto a instituição do próprio sistema-mundo colonial/moderno” (p. 5), o que, de modo

simplificado, significa dizer que as arbitrariedades se empilham quando fala-se dos mesmo temas em relação a mulheres advindas de sociedades pós-coloniais.

Ao pensar no Brasil dentro dessa gama de países que sofre(ra)m as arbitrariedades advindas da colonização, percebe-se que a falta de escritoras no cânone literário ao longo dos cinco séculos de Brasil e lembrados pelo público não é um acaso qualquer¹⁴. Se as mulheres foram reprimidas pelos colonizadores, enclausuradas pelos pais e maridos e silenciadas por toda uma sociedade não haveria como ser diferente: ninguém lembra daquilo de que não se fala. Por isso, em um contexto nacional,

[...] as brasileiras começam a escrever romances apenas no século XIX, tendo, no XVIII, deixado somente alguns poemas. Quando afirmo que deixaram somente alguns poemas, o que quero dizer é que unicamente uma ínfima parte do que escreveram foi publicada e desta, apenas uma ainda mais ínfima parte foi encontrada pelos pesquisadores e republicada (Muzart, 2008, p. 296).

Esse sistema que excluiu autoras da publicação de obras literárias se mostrava cada vez mais interessado na manutenção da construção de uma história sem a presença de mulheres. A pesquisadora Rita Schmidt dialoga com essa ideia e afirma que “uma das formas mais contundentes do exercício desse poder foi a exclusão da representação da autoria feminina no século XIX” (Schmidt, 2000, p. 84), por ter sido um período formativo da identidade literária brasileira. Nessa época, muitos escritores se consolidaram como representantes da literatura brasileira e garantiram seu lugar no cânone do país, mas muitas escritoras não receberam nenhuma menção nesse espaço literário.

E, somado a essa marginalização e exclusão das obras escritas por mulheres, ainda existia a inferiorização das obras que conseguiam ser publicadas. A crítica masculina teve por muitos anos a incumbência de categorizar os textos de autoria feminina como formas inferiores de arte, além de classificá-los dentro das mesmas temáticas e limitar as escritoras a “um mesmo denominador: o feminino”, como coloca Duarte (1997, p. 91). Todas essas tentativas para afirmar que as autoras não eram capazes de criar obras que fossem boas o suficiente para existir e que essa, além de tantas outras, era uma função masculina pela qual as mulheres não deveriam ter a audácia de se aventurar.

¹⁴ Com o advento do século XXI, muitas dessas práticas foram sendo levemente modificadas, um pouco em razão das inúmeras manifestações feministas e das minorias políticas e no geral, mas um pouco porque o sistema capitalista nunca pode perder, mesmo que isso signifique capitalizar os feminismos e a luta de classes.

As escritoras que conseguiam divulgar seus trabalhos passados os insultos ouviam, após a publicação das obras, que, “quando a intenção era elogiar o trabalho e valorizar a escritora, o poema passava a ser ‘viril’, ‘forte’, ‘duro’, e a poetisa era alçada à categoria de ‘poeta’, ou de um ‘poeta como os nossos melhores!’” (Duarte, 1997, p. 92), uma vez que não se associavam mulheres a nada que parecesse competente. Essa atitude consciente de exclusão das mulheres do cânone literário e de ridicularização das obras que conseguiram ser publicadas — uma vez que os críticos não elogiariam o trabalho das mulheres por si só — foi crucial para o apagamento e desvalorização dos trabalhos de autoria feminina.

Por mais que o primeiro livro do período romântico, por exemplo, tenha sido escrito por uma mulher, Maria Firmina dos Reis só foi creditada por esse marco séculos depois da publicação de sua obra. Um dos períodos mais formativos da literatura brasileira jamais poderia ter sido associado a uma mulher — ainda mais negra e nordestina — dentro dos preceitos sociais patriarcais. Assim, o Romantismo foi apenas mais uma fase literária construída em torno das figuras de romancistas e poetas homens, além de suas personagens femininas fracas e indefesas.

Entende-se que esse período literário foi também composto por homens, porque era assim que deveria ser na época; os críticos não escolheriam para as publicações “realmente brasileiras” obras que questionassem o modo de vida do Brasil colônia ou que não descrevessem os homens como donos da verdade. Portanto, ao dizer que “excetuando-se alguns escritores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves, Alvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, [...] os demais escritores homens estudados no Romantismo o são por convenções não literárias” (Muzart, 1995, p. 87), a pesquisadora indaga a respeito dos reais motivos que levaram certos escritores a receber a fama e a importância que receberam, sendo que existiam autoras cujas obras poderiam ter sido de igual modo ou ainda mais essenciais para o entendimento identitário do Brasil. Escolher e estudar esses autores e deixar de lado dezenas de autoras é a escolha de remover as mulheres da cronologia nacional e deixá-las na obscuridade já mencionada por Spivak (2010).

O Romantismo — e o século XIX como um todo — é considerado pela crítica literária como um momento de consolidação da literatura brasileira. Rita Schmidt (2000) disserta que o “nacional, enquanto espaço das projeções imaginárias de uma comunidade que buscava afirmar sua autonomia e soberania em relação à metrópole, constituiu-se como um domínio masculino, de forma direta e excludente” (p. 84). Foi um dos momentos em que “homem” e “masculino” se tornaram sinônimos de habilidade e destreza, enquanto as mulheres só eram vistas como parte do lar e das empreitadas masculinas de conquista e subjugação.

Até mesmo nas análises históricas e críticas da literatura, muitos teóricos deixam de lado escritoras que estiveram ativas durante muitos anos. No século XIX, por exemplo, é comum ver vários autores românticos sendo mencionados e celebrados, enquanto dezenas de autoras não são, muitas vezes, nem mencionadas e nem estudadas a fundo, como salienta Muzart: “rarissimamente elas são citadas por historiadores como Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi e outros, já não o tendo sido, anteriormente, por Sílvio Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho” (Muzart, 1995, p. 87). Sendo assim, não constituem o cânone literário do país, por não serem consideradas autoras.

Em *A história concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (2015) detalha apenas quatro autoras — ainda que algumas outras, como Gilka Machado, Henriqueta Lisboa, Lygia Fagundes Telles e Maria Alice Barroso, tenham seus nomes mencionados na obra —, em meio aos vários autores que recebem páginas de estudos e análises; Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Cecília Meireles e Francisca Júlia são as únicas mulheres que aparecem citadas com um pouco mais de profundidade em uma das obras de análise literária mais importantes do Brasil. A invariabilidade que seguiu os estudos literários por séculos se escancara quando nem mesmo livros que desmiuçam a história literária abordam as tantas mulheres que escreveram e publicaram Brasil afora. Essa escolha não é inocente e só comprova o desejo patriarcal de conservar um cânone masculino — e predominantemente branco.

Excluir ou desconsiderar mulheres não apenas do registro canônico, mas também de qualquer participação significativa nas esferas sociais culturais do Brasil, aqui especificamente, representa uma manifestação do poder patriarcal que tem sido historicamente mantida pelos homens. Portanto, levantar questionamentos acerca da parcialidade presente na construção do cânone é uma forma de tentar reaver a invisibilidade e esquecimento das mulheres, uma vez que, “ao questionar-se o cânone, descobre-se que o corpus da literatura, tal como para o período colonial em sua relação com a oralidade, está ainda se constituindo devido às descobertas de vozes silenciadas de mulheres, no século XIX ou em séculos anteriores” (Muzart, 1995, p. 91).

Essa análise dos motivos que levaram alguns autores a serem escolhidos para fazer parte do cânone enquanto muitas autoras não são nem mencionadas em estudos e cronologias suscita muitas dúvidas acerca do mérito da escolha. Se mulheres foram deixadas de lado desse cânone apenas por serem mulheres, talvez signifique que homens foram escolhidos apenas por serem homens, e as obras escritas por eles não eram necessariamente melhores do que as obras escritas pelas mulheres da mesma época e escola literária, por exemplo. Bonnici reitera que a “formação do cânone literário deu-se porque certas obras literárias em determinados períodos históricos

cultuavam interesses e propósitos culturais particulares, como se fossem o único padrão de investigação literária” (Bonnici, 2019, p. 265), além de irem de acordo com as normas sociais vigentes. Isso fez com que muitas obras fossem excluídas por não estarem em consonância com esse ideário e ainda permitirem ouvir a voz das maiorias políticas minorizadas.

Portanto, é possível afirmar, como o faz a pesquisadora Rita Schmidt (2000), que o “nacional, enquanto espaço das projeções imaginárias de uma comunidade que buscava afirmar sua autonomia e soberania em relação à metrópole, constituiu-se como um domínio masculino, de forma direta e excludente” (p. 84). O cânone literário, e o Brasil como um todo, preferiu suprimir a voz das mulheres — as obras das autoras, como salientou Bonnici (2019), foram simplesmente esquecidas — a perder a soberania masculina em todas as esferas sociais.

Isso não significa, todavia, que não se falasse em mulheres. Por mais que as obras de várias autoras não fossem divulgadas — ou aceitas, na realidade —, inúmeras obras escritas por homens apresentavam personagens mulheres, o que fazia o sistema social dos séculos passados — ou até mesmo anos, se for levado em consideração que é algo muito mais recente do que se pode imaginar — acreditar que houvesse temáticas “femininas”¹⁵ sendo discutidas. Mas as mulheres das obras escritas por homens não representavam a totalidade das temáticas femininas, visto que estas se apresentam com muitas facetas dependendo da mulher que escreve ou lê, nem o sujeito mulher como ser pensante com desejos e vontades; representava o que o sujeito homem queria que as mulheres fossem. Nesse sentido, como sustenta Zolin (2012, p. 56), “a história literária, na medida em que seleciona o que deve constituir o cânone oficial de determinada cultura e, por outro lado, excluir o que aí não se enquadra, participa ativamente do processo de construção da nação”. Assim, é possível encontrar exemplos na literatura canônica de personagens femininas que só existem em relação aos homens de suas histórias e nunca por elas sós porque foi assim que o cânone quis que ficasse registrado.

Essa ideia de que mulheres apenas têm valor quando ligadas a homens e que estes são sempre o fio condutor de qualquer história pode ser explicitado quando se utiliza perniciosamente o termo “conquistar” para exemplificar que um homem precisa ganhar o coração de uma mulher, para tê-la. “Conquistar” também é o verbo utilizado para se apossar de novas terras e subjugar povos — história que foi vista durante a colonização europeia. Assim, quando durante toda a formação da literatura nacional não se ouviu mulheres falarem, principalmente mulheres que foram colonizadas e colocadas na posição de animais e objetos

¹⁵ Entendeu-se por temáticas femininas todas as obras que falavam sobre amor romântico ou que retratavam damas da sociedade esperando por seus amores verdadeiros que viriam resgatá-las de uma vida sem sentido — lê-se, sem um homem — para uma vida repleta de afazeres domésticos e crianças para criar.

pelos seus colonizadores, compreende-se que esse sempre foi o objetivo. A dominação das mulheres veio pela terra, em seguida de seus corpos, mas enraizou-se na exclusão do feminino de todo e qualquer âmbito nacional.

Eurídice, do primeiro romance de Martha Batalha, ilustra exatamente como as mulheres foram silenciadas e, mais uma vez, relegadas a um papel quase inexistente na história. Sem chance de poder expor as situações as quais eram impelidas e sem poder se desfazer das amarras sociais, por questões familiares e sociais e pela presença gritante da Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice, poder falar seria uma das únicas formas de sair da posição de objetos conquistados. Isso se daria visto que “o colonizado fala quando se transforma num ser politicamente consciente que enfrenta o opressor”, como coloca Bonnici (2019, p. 261); falar significaria habilmente se desacorrentar de uma vida imposta. Para tanto, é preciso entender que

A mulher, no século XIX, só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar. Para isso, além do resgate, da publicação dos textos, é preciso fazer reviver essas mulheres trazendo seus textos de volta aos leitores, criticando-os, contextualizando-os, comparando-os, entre si ou com os escritores homens, contribuindo para recolocá-las no seu lugar na História. Porém, na questão do resgate, devemos ter em mente que não se trata de uma substituição: os consagrados pelos esquecidos. Isso seria muito tolo (Muzart, 1995, p. 90).

As mulheres saem da obscuridade e têm suas vozes ouvidas quando conseguem deixar a margem em que foram colocadas e narrar suas próprias trajetórias e vivências, como ocorre com a protagonista de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, longe de serem estereotipadas e objetificadas pelos homens que já as inferiorizam constantemente na vida real, fora da literatura. Ao criar personagens femininas que são seres únicos e pensantes, as autoras mostram que é possível abalar um mundo que prendeu mulheres na cozinha para serem servas de seus pais e maridos. Mais do que somente contar histórias e criar narrativas, ouvir as vozes das mulheres em mais um ambiente “masculino” é possibilitar que as mulheres transcendam a posição de objetos e passem a ser sujeitos integrais.

Nesse contexto, a literatura torna-se uma ferramenta poderosa para desafiar as normas estabelecidas e promover a igualdade de gênero. De outro modo, como coloca Zolin (2011), esse enfrentamento promove “por meio da reincidência da palavra escrita, a substituição da degradação da mulher, cometida por ideologias como a patriarcal e reproduzida na literatura, por esquemas femininos de atuação mais libertários” (p. 104). À medida que as autoras

continuam a quebrar as correntes do patriarcado, elas não apenas redefinem o papel da mulher na sociedade, mas também inspiram outras a seguir seus próprios caminhos.

Ao explorar as complexidades das experiências femininas, as escritoras desvendam as camadas de opressão e resistência, proporcionando uma visão mais rica e autêntica da posição social das mulheres. Essas narrativas não apenas confrontam os estigmas arraigados, como também oferecem uma plataforma para a expressão individual e coletiva, desafiando as expectativas limitadas que historicamente foram impostas. Assim, a literatura emerge como um meio poderoso para capacitar as mulheres a reivindicarem seu espaço na sociedade e reescreverem seus destinos, mostrando que as histórias femininas são igualmente cruciais e dignas de serem contadas.

Autoras passam a ser proprietárias de suas histórias num processo de tomada da palavra, tanto no sentido mais abrangente de serem possibilitadas de realmente falar sobre suas vivências quanto no sentido literal de escreverem suas trajetórias por meio da palavra escrita. Esse movimento de sair da posição de objeto para uma posição de sujeito atuante na escrevivência¹⁶ da sua história é visto, por Schmidt (2012), como parte da definição de autoria: “[...] a autoria significa a inscrição de um sujeito no espaço sócio-histórico dos discursos que circulam em uma dada sociedade” (p. 65). Dessa forma, falar sobre autoria feminina e da ousadia de mulheres escreverem é compreender que esta é a forma de tirar esses sujeitos da escuridão histórica.

Quando uma mulher escreve sobre sua vida, sua trajetória e suas dores, ela faz da mesma casa que lhe foi colocada como prisão por pais e maridos um lugar de resistência que a possibilita transcender os papéis sociais de ser “apenas” mãe e serva para ser dona de si e da sua voz; ela “mata” seu “Anjo do Lar” e toma as rédeas da sua vida. Beauvoir (1967) poeticamente descreve que o sentimento de uma mulher finalmente escrever serve:

Para não deixar afundar no vácuo uma vida interior que não serve para nada,
para se afirmar contra o dado que suporta com revolta, para criar um mundo

¹⁶ Escrevivência é um termo cunhado pela escritora brasileira Conceição Evaristo, que combina as palavras “escrita” e “vivência”. A autora, respondendo a uma entrevista para o Itaú Social, em novembro de 2020, o define como: “Era um jogo que eu fazia entre a palavra ‘escrever’ e ‘viver’, ‘se ver’ e culmina com a palavra ‘escrevivência’. Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em escrevivência, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a escrevivência, não, a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escrevivência. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande” (Evaristo, 2020, informação verbal).

diferente desse em que não consegue alcançar-se, ela tem necessidade de se exprimir. Por isso é sabido que é loquaz e escrevinhadora; expande-se em conversas, cartas, diários íntimos. Basta que tenha ambição e ei-la redigindo memórias, transpondo sua biografia para um romance, exaltando seus sentimentos em poemas (Beauvoir, 1967, p. 473).

A expressão escrita revela-se como uma forma de resistência e empoderamento para as mulheres; ela permite que esses sujeitos que foram por tanto tempo silenciados reivindicuem suas vozes, suas histórias e suas identidades. Ao expandir-se em conversas, cartas e diários íntimos, como colocou a escritora francesa, não se comunicam apenas pensamentos e sentimentos, mas também se reivindica um espaço no mundo da linguagem e da cultura. Ao redigir suas memórias, colocar suas biografias como pano de fundo em romances e exaltar sentimentos em poemas, mulheres se tornam autoras de suas próprias narrativas, contestando um cânone que as descreveu como delicadas e fracas e desafiando quem quer que seja a ousar retratá-las de maneira limitada ou distorcida. Portanto, a escrita se torna uma ferramenta poderosa para a construção de uma historiografia que ouça as vozes femininas e as valorize e celebre.

4.2 A audácia de ser mulher

Mesmo em um mundo que constantemente menosprezou e objetificou mulheres, autoras escolheram fazer parte da linha de frente de uma luta por uma literatura igualitária e inclusiva, questionando a não adequação de um cânone ainda majoritariamente masculino e matando seus próprios “Anjos do Lar” ao batalharem para publicar suas obras. A conquista de personalidades únicas e individuais para suas personagens significou o avanço literário que finalmente transformou personagens-objeto em personagens-sujeito, indo de forma contrária a muitas obras presentes no cânone.

Como visto anteriormente, Martha Batalha se coloca como uma dessas autoras capazes de criar personagens para suas obras que sejam muito mais do que representações caricatas e que simbolizam mulheres reais com dores e desejos de verdade. Guida — uma das protagonistas de seu primeiro romance —, por exemplo, sempre foi vista como sedutora e atraente, mas sua descrição não para por aí:

Guida nunca foi uma aluna excepcional, e mesmo agora, depois de completar o secundário, tinha que usar os dedos para fazer as contas na quitanda, o que não era garantia de acertar na soma. Mas sabia pintar as unhas desses dedos

de vermelho, e sem borrar. Guida também sabia falar com os adultos [...] (Batalha, 2016, p. 64-65).

Ela tinha outros lados: apesar de não ser boa na escola, ela entendia de temas que Eurídice nunca saberia, como as formas de se maquiar e se cuidar, e, muito importante para alguém que sempre quis ser vista como mais séria e mais velha, ela sabia falar com adultos. Mas, depois de muitos anos, vê-se que sua personalidade não fica presa a apenas essa ideia. Conhece-se também o lado “mãe” de Guida e os seus sofrimentos em ver seu filho crescer:

Ela não queria saber de namoros. O único homem da sua vida era Chico. Quando o menino acordava no meio da noite ia correndo para a cama de Guida, e era tão bom estar junto da mãe que começou a acordar no meio de todas as noites. Depois de meses dormindo abraçada ao menino Guida teve que se fingir durona. “Você já é um homenzinho, tem que dormir na sua cama.” Chico voltou a dormir em sua caminha, e agora era Guida quem acordava de madrugada, por falta de seu menino (Batalha, 2016, p. 113).

A passagem revela a complexidade da personagem, que transcende o estereótipo de namorada que apresentou na adolescência sem cair na visão única de mãe protetora. Seu carinho profundo por Chico evidencia uma figura materna amorosa e carente de afeto mútuo. No entanto, ao insistir que o filho durma em sua própria cama, Guida demonstra disciplina e uma preocupação com a independência do menino, mesmo enfrentando um conflito interno entre seu desejo de proximidade e a necessidade de estabelecer limites saudáveis. A narração também expõe a vulnerabilidade da protagonista ao mostrá-la acordando de madrugada devido à ausência do filho. Essa ambivalência e capacidade de adaptação indicam uma personagem que lida com emoções complexas e conflitantes, conferindo a Guida uma profundidade que a torna realista e multifacetada.

Guida, assim, não é apenas aquela filha vista como egoísta porque fugiu, ela tem outros traços bem altruístas em si. Suas descrições revelam todos os sacrifícios que a segunda protagonista da obra foi obrigada a fazer para sustentar-se sozinha com o filho e para cuidar da saúde de Filomena¹⁷ — quem tanto já havia lhe ajudado.

A dose extra custou a metade das economias. A segunda dose custou a outra metade. A terceira dose custou o colar com a medalha de Nossa Senhora que Guida nunca tirava do pescoço. A quarta dose custou Guida deitada sobre o tapete dos fundos da farmácia, com seu João resfolegando por cima. A quinta

¹⁷ Filomena não aparece nessa dissertação por conta da escolha do *corpus* de análise ser sobre o “Anjo do Lar” e a superação dele. Essa personagem merece um trabalho dedicado somente a ela e a forma misógina e objetificada com que a sociedade a tratou e suas escolhas contrastantes de vida.

dose custou o mesmo, e a sexta dose não foi necessária. Filomena partiu entre devaneios de morfina, do jeito que Guida queria (Batalha, 2016, p. 120).

O papel da irmã mais velha de Eurídice não é apenas esse e ela não se apresenta de forma estereotipada apenas seduzindo mocinhos e esbanjando beleza; mesmo após alguns contratempos ocasionados por homens, sua história é construída por ela mesma e pelas batalhas que enfrentou até conseguir um pouco de paz em sua vida — batalhas que foram enfrentadas com a sabedoria de uma mulher que foi obrigada a descobrir que príncipes encantados não existiam.

Guida precisa lutar contra as forças sociais que não permitiam que ela fosse mais do que apenas um estereótipo e, da mesma forma, todas as mulheres que Martha Batalha dá vez e voz aparecem lutando contra as suas Partes que desejam mais do que tudo que elas se conformem com o que a sociedade quer que elas se conformem. Todavia, ao longo de cada obra, nota-se como as personagens vão, uma por uma, percebendo que há algo de errado na maneira como “devem” agir, como é o caso da sogra de Estela, em *Nunca houve um castelo*, Guiomar — a personagem passa a vida achando que feminismos e direitos femininos eram “modismos de gente jovem” (Batalha, 2018, p. 217), mas entendia que havia algo estranho em ficar triste por não conseguir “satisfazer nossos homens” (Batalha, 2018, p. 110). Talvez nem todas “vençam” seus “Anjos do Lar” no decorrer dos romances, mas elas ganham a oportunidade de se mostrarem, pelo menos um pouco, longe deles e se questionarem a respeito de algo que talvez ainda não saibam o que seria.

Estela, do alto da sua personalidade de dama da sociedade, compreende que muitas das atitudes que teve durante a vida foram por conta de amarras sociais que não sabia que ditavam seu comportamento. Com as transformações em sua vida, ela pode finalmente perceber que era a sua Parte que comandava a sua personalidade e tomar para si as rédeas de sua trajetória, como quando começou a ver e ler conteúdos dedicadas à emancipação feminina:

Estela ouvia as amigas dizerem que as mulheres tinham que ser muito mais do que esposa e mãe. Leu um livrinho chamado *Mulher: objeto de cama e mesa* que a deixou impressionada por muitos dias.

“Enquanto o menino é solto a menina é presa/ O homem envelhece com dignidade e a mulher com terror/ Mulher feia é como sucata, não tem lugar no mercado.”

Eu sei, é isso, eu conheço, pensava Estela enquanto lia. Comprou um exemplar para a mãe e outro para a sogra, entregando o pacote como quem deposita a verdade (Batalha, 2018, p. 217).

Da mesma forma, Glória, de um dos degraus mais baixos da sociedade, abraçou o feminismo que ela mesma havia criado, como já visto em: “eu tinha acabado de inventar o feminismo” (Batalha, 2023, p. 215), e nunca mais deixou que nenhum homem e nenhum “Anjo do Lar” controlasse como viveria dali em frente. Por fim, até tentou contar mais de sua trajetória para o mundo, escrevendo um livro de vivências, mas, infelizmente, se foi antes de terminá-lo.

E, após entender como Glória e Estela foram aos poucos se desfazendo de seus “Anjos do Lar”, como Martha Batalha descreveu a “libertação” de Eurídice, que viu a estante de livros e decidiu escrever um livro? A protagonista da primeira obra tinha a Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice como a maior parte do seu ser e se desfazer dela seria o mesmo que se refazer do zero, construir-se de novo. Todas as vezes que fazia algo que agradasse o “Anjo do Lar” ou até mesmo quando uma das pessoas que ela deveria agradar não concordava com comportamentos dela — como quando Antenor a chamou de impura na noite de núpcias, bem aos moldes do poema de Patmore citado anteriormente, ou quando encerrou os seus projetos —, a Parte crescia e se tornava quase indistinguível da própria Eurídice. Mas há, talvez, um final feliz para essa história.

Quando ela finalmente enxergou a estante de livros, ela não viu somente os nomes de autores e autoras celebres, mas uma lista de histórias a serem descobertas; uma série de vivências que foram importantes o suficiente para terem sido colocadas no papel:

Levantou-se e passou a mão direita pelas lombadas. Dostoiévski, Tolstói, Flaubert. Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Antonio Candido. Virginia Woolf e George Eliot, Simone de Beauvoir e Jane Austen. Machado e Lima Barreto, Hemingway e Steinbeck. Alguns livros ela tinha lido e esquecido, outros tinha comprado e esquecido de ler. Alguns foram acrescentados por Antenor, que comprava livros como quem compra lanternas: é bom ter em casa os maiores pensadores do mundo, para se um dia precisarmos deles. Era uma biblioteca sólida. Voltou para o sofá na companhia de um livro, e pela primeira vez em muito tempo dedicou às páginas sua total atenção. Depois pegou outro, e mais outro, e foi ligando os pontos imaginários que faziam de todos aqueles textos apenas um (Batalha, 2016, p. 162).

A estante cheia de romances canônicos escritos por pessoas ao redor do mundo sobre temáticas diversas tinha todos uma coisa em comum: mulheres que foram colocadas para viver a rota doméstica como sendo o único caminho que elas poderiam trilhar. Alguns livros criticavam essa ideia, como as obras de Beauvoir e Woolf, citadas também neste trabalho, mas outros, como Flaubert e Hemingway, faziam questão de lembrar qual o papel feminino no mundo patriarcal de cada personagem e obra. De todo modo, Eurídice leu e confirmou o que

sempre havia suscitado — o mundo foi criado para os homens desbravarem e para as mulheres serem cerceadas por estes.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, transcreve que móveis como o armário, a estante, a escrivaninha e o cofre “são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos”; demonstram a intimidade do lar (Bachelard, 1993, p. 69). A estante com os livros na casa de Eurídice era intocada pela família, exceto nas vezes em que ela ajudava as crianças com as tarefas de casa, mostrando uma distância entre os habitantes da casa e os habitantes da prateleira. Mas, “quando damos aos objetos a amizade que convém, não abrimos mais um armário sem estremecer um pouco. Sob sua madeira roxa, o armário é uma amêndoa branca. Abri-lo é viver um acontecimento da brancura” (Bachelard, 1993, p. 71); exatamente como acontece com a protagonista, que agora se via intrinsecamente conectada com os objetos que estavam expostos ali — mas antes escondidos de si.

O gesto de voltar a sentar com um livro é simbólico para a leitura do romance e para Eurídice, pois aquele era o lugar em que a Parte dela mais afluía, que os pensamentos criados pelo “Anjo do Lar” mais apareciam; foi sentada no sofá que a protagonista teve as ideias para os projetos, questionou o que estava fazendo da sua vida enquanto todos tinham algo e ela tinha apenas o serviço doméstico que se esgotava e a esgotava — os filhos tinham a escola, o marido, o trabalho, até a irmã que retornou à sua vida tinha o que fazer. Mas agora ela também tinha uma atividade: mergulhar no mundo da leitura e descobrir por que aquelas histórias estavam ali.

E foi assim que percebeu que aquelas obras todas comprovavam o que havia dito Woolf (2014), que “os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente” (p. 116), e que nessas histórias as mulheres também não tinham voz, assim como a própria protagonista de Martha Batalha nunca a teve — calada pela vida, proibida pelo marido de fazer algo além de ser uma dona de casa controlada pela sua Parte.

Então ela lê aqueles livros e compra até mesmo “as obras completas de Shakespeare e um dicionário Oxford, porque ela achava que Shakespeare deveria ser lido no original (Batalha, 2016, p. 168) e se incomoda com o fato de que, por mais que esses autores, especialmente o dramaturgo inglês, fossem os mais celebrados ao redor do mundo, as mulheres fossem sempre descritas de tal forma que é de se imaginar que Ofélia e Desdêmona não precisassem nem existir nas obras tamanha a significância das vidas delas no enredo das peças. Assim, ela decide também escrever e representar as mulheres, mas da sua forma.

Eurídice não poderia abandonar tudo e virar, naquela altura de sua vida, flautista ou engenheira, mas ela podia escrever. Virginia Woolf (2013) afirma que escrever era uma “atividade respeitável e inofensiva. O riscar da caneta não perturbava a paz do lar. Não se retirava nada do orçamento familiar. Dezesseis pences bastam para comprar papel para todas as peças de Shakespeare — se a gente for pensar assim” (p. 3). O ato de escrever não a impedia de cuidar dos filhos e realizar suas funções de dona de casa e esposa, ela precisava apenas se sentar e, no caso dela, bater as teclas da máquina de escrever. O barulho se tornou algo comum durante as tardes e não causou nenhum novo acréscimo às “Noites de Choro e Uísque” e ela sabia que seria assim até mesmo quando anunciou para a família seu novo projeto:

O jantar seguiu em silêncio. Ninguém se importou em saber mais sobre o livro, se por acaso ela queria ver a obra publicada, se era uma história de amor ou de aventura, e quem era ela para começar a escrever assim. Havia a convicção de que Eurídice só podia ser levada a sério quando dizia que o jantar estava na mesa, ou que era hora de acordar para a escola. Seus projetos estavam confinados ao universo daquela casa. Ou quiçá do bairro, se o projeto em questão envolvesse fazer sanduíches de queijo para as vizinhas nos dias das festas de aniversário (Batalha, 2016, p. 165).

O ato de escrever proporcionou a Eurídice uma válvula de escape, uma forma de explorar sua criatividade e expressar suas ideias e se libertar da Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice, mesmo que essas fossem desconsideradas ou ignoradas por sua família e comunidade. Enquanto suas aspirações eram frequentemente confinadas ao âmbito doméstico, a escrita lhe oferecia um meio de transcender essas limitações e afirmar sua identidade como mulher e autora. O silêncio que seguiu o anúncio de seu novo projeto apenas evidenciou a desvalorização social das ambições femininas não somente na literatura, mas em qualquer área fora do cuidado com o lar, e a resistência à ideia de uma mulher escrevendo para além das esferas tradicionalmente femininas. Mas o que havia mudado agora era que “Eurídice não ligou. O *não ligar* fazia parte da nova fase” (Batalha, 2016, p. 165).

A pesquisadora feminista Margareth Rago assegura que o discurso feminino é poderoso, principalmente o autobiográfico, pois “nota-se que desfazem as linhas da continuidade histórica, questionam as identidades construídas e constituem-se relacionalmente como sujeitos múltiplos” (Rago, 2013, n.p.). Eurídice atreve-se a calar a voz do “Anjo do Lar” e, conseqüentemente, das pessoas que o fortalecem e escrever sobre a sua própria invisibilidade, o seu próprio silenciamento, a sua própria vida vivida para agradar uma sociedade que nunca

havia feito nada por ela. Isso faz com que ela quebre um ciclo eterno que mantém mulheres na escuridão de ter apenas uma função: o serviço doméstico.

Ela procura, assim, se autorrepresentar em uma história, já que não havia nenhuma que a descrevesse como era. Glória, em uma outra realidade, não considerava ter feito nada de sua vida depois que seus sonhos tiveram que ser postos de lado, mas, no momento em que o público-leitor a conhece, ela tentava escrever um livro sobre si. A maior diferença entre as duas mulheres de Martha Batalha, todavia, é que Eurídice se coloca como autora, como as outras de sua estante, enquanto Glória morre sem ter conseguido fazer o mundo ouvi-la. A trajetória da escrita da primeira personagem se mostra primeiro de modo tímido, mas ela logo nota que não há mais como correr de si mesma e toma para si a palavra que não achava que poderia proferir. Eurídice escreve porque aquilo já havia deixado de ser um projeto para passar o tempo e se torna um projeto de vida — Glória, no entanto, como tantas outras mulheres, partiu antes de descobrir e contar com a própria voz a sua história. Rago coloca que,

ao contrário dos discursos confessionais [...], na escrita de si, não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo (Rago, 2013, n.p.).

A escrita de si, mencionada pela autora, é uma forma não de simplesmente reafirmar a identidade a partir de uma autoridade externa, mas sim a partir de um processo de construção subjetivo durante a experiência da escrita. Esse processo implica a abertura à possibilidade de transformação, de se tornar outra além do que se é inicialmente, escapando assim das amarras impostas pelas estruturas biopolíticas e sociais.

A ideia central de Rago a respeito da escrita de si é que ela não se limita à mera expressão de uma identidade predefinida, mas envolve uma atividade reflexiva e criativa na qual o sujeito pode reconstruir, reinterpretar e até mesmo reinventar a si mesmo. Ao desviar das expectativas impostas pelas normas sociais e políticas, a escrita de si se torna uma ferramenta de resistência e liberdade, permitindo ao sujeito explorar novas possibilidades de existência e subjetividade, o que vai acontecendo gradativamente com Eurídice. De preocupada em manter uma vida falsa para agradar os pais, o marido e até os filhos, ela passa a “não ligar” para o que eles ou a sociedade iriam pensar de sua grande lista de leitura e da sua incessante atividade escrita.

Moreira (2003) reitera, ainda, que “o ato de escrever, para as mulheres, entre outras exigências internas, levou-as a matar o ‘anjo’, assim como os ideais estéticos que as deixavam

fora da arte” (p. 65). E foi escrevendo que Eurídice realmente conseguiu vencer o seu “Anjo do Lar”. A decisão de não se importar com a falta de apoio ou reconhecimento refletiu uma mudança em seu comportamento, que marcaria o início de uma nova fase em que ela se recusa a se conformar com as expectativas sociais que limitam seu potencial, ainda mais depois que se dedicou cada vez mais à escrita — “Eurídice voltou-se ainda mais para dentro de si, e para dentro do escritório com estantes de livros até o teto, onde passava a maior parte do dia. Nunca tirou a medalhinha de Nossa Senhora do peito, mesmo quando deixou de acreditar em Deus”, e, então, sua “vida seguiu por aí, e um único som permaneceu constante: Tec tec tec, tec tec tec, tec tec tec... [...]” (Batalha, 2016, p. 185).

De todo modo, isso não seria fácil para Eurídice, mesmo com a sua nova atitude, da mesma forma que não foi fácil para nenhuma mulher, como comentou Virginia Woolf em seu discurso para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres:

Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar. E se é assim na literatura, a profissão mais livre de todas para as mulheres, quem dirá nas novas profissões que agora vocês estão exercendo pela primeira vez? (Woolf, 2013, p. 7).

Eurídice teria que sempre reafirmar a sua escolha de não mais fomentar a Parte Dela Que Não Queria Que Ela Fosse Mulher, mas ainda mantendo um lar em ordem e uma família unida. Retomando os espaços ocupados dentro do lar, de acordo com Bachelard (1993), é possível perceber que Eurídice, por mais que estivesse se distanciando do “Anjo do Lar”, ainda estava em profunda sincronia com os objetos da casa, com o interior da casa. Ela reafirmava sua intimidade com os móveis, mas agora não somente com a pia e o sofá, e sim com a estante e a escrivaninha: “Assim que Eurídice ouvia a porta de casa abrir com os filhos voltando da escola tirava da máquina a folha escrita, para trancá-la com as outras na gaveta da escrivaninha. Ia então para a sala, perguntar aos filhos como tinha sido o dia” (Batalha, 2016, 164); ela entendia que ainda precisaria separar a vida do escritório com a vida no restante da casa.

Por mais que seja “fácil” pensar que lendo livros difíceis e escrevendo sobre coisas mais difíceis ainda faça de Eurídice um exemplo perfeito da mulher que abandonou de vez as regras impostas pelo patriarcado, não foi/é nada simples. Ela continuava tendo de cuidar da casa e continuava vivendo em um mundo que via mulheres como seres inferiores, então o máximo que a protagonista conseguiu fazer foi parar de se importar com coisas supérfluas, como aparência e fofoca de vizinhas — o que começaria a transtornar muitas pessoas que não

gostavam de mulheres livres. “O que incomodava nessa nova fase de Eurídice era o olhar: ele agora parecia entrar por dentro das pessoas, como se fosse roubar seus segredos. Mas desde que a rotina de casa fosse mantida, [...] Eurídice podia ter o olhar que bem entendesse”. E o que se entendia por rotina na casa deles era “desde que Afonso tivesse os cabelos cortados e o uniforme limpo, desde que Cecília mantivesse a saia na altura correta e não risse alto por aí, desde que os chinelos de Antenor e as almofadas do sofá estivessem no lugar correto” (Batalha, 2016, p. 166). Logo, se Eurídice se mantivesse tomando conta de tudo e todos dentro do lar, exceto dela, pois imagine uma mulher se priorizando, seus escritos não atrapalhariam ninguém.

Por isso a grande reviravolta no bairro em que vivia. Assim como era de se esperar, quando Eurídice começou a escrever e parou de agir como uma dona de casa “normal”, ela ocasionou um terremoto na vida da vizinhança, uma vez que, como lembra Bassanezi (2004), a opinião do grupo social em que se estava inserida era tida como de alta importância. Quando uma mulher ousa se afirmar como mais do que aquilo que lhe foi permitido, a sociedade aparece com pedras nas mãos para fazê-la voltar aos eixos:

O *muita gente* que os escritos de Eurídice incomodavam eram as outras mulheres do bairro. Para as seguidoras de Zélia os novos hábitos de Eurídice extrapolaram o atrevimento, e se tornaram insulto. Quem era ela para ler autores complicados e para escrever algo além de receitas de bolo?

[...]

Provas de demência eram muitas: Eurídice deixou de respeitar as leis da moral e dos bons costumes, por continuar cumprimentando a Sílvia depois do desquite. Não quis participar do Conselho Tijuca contra o Comunismo, formado por d. Iaiá. Eurídice recusou o convite para tesoureira do comitê filantrópico do América Futebol Clube, empenhado em erradicar a miséria no mundo através da produção de sapatinhos de crochê para os pés descalços dos mulatinhos do Borel (Batalha, 2016, p. 167-168).

Todavia, no caso da protagonista, ela já havia colocado a Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice para dormir e não seriam as vizinhas que a fariam voltar a uma posição de passividade diante da vida. A escrita viabilizou que ela superasse o seu destino de mulher pré-estabelecido e ousasse querer ser mais — algo que ela jamais pensou ser capaz. Zukoski e Zolin (2020) afirmam que “a escrita possibilita às personagens femininas uma focalização nelas mesmas e, a partir disso, a transposição da condição de mulheres-objeto para mulheres-sujeito, assumindo o controle de si e de suas próprias vidas” (p. 65). Assim, a Eurídice que antes precisava ser perfeita aos olhos da família, do marido e da sociedade, com a escrita e o acesso à literatura, tornou-se proprietária de seu próprio destino, além de poder contar para o mundo uma versão nova da sua vida.

Eurídice passou por muitas fases em sua vida cujos desejos poderiam ser todos resumidos a sair de dentro do lar, do interior das casas em que morou, e se inserir na vida pública: tocar flauta em um conservatório, publicar uma coletânea de receitas, fazer vestidos e, finalmente, escrever um livro. Durante todas essas tentativas, ela precisou sair às ruas para comprar os instrumentos necessários para desempenhá-las: ingredientes, cadernos e canetas para as novas receitas, tecidos para seus vestidos, além de suas idas à Biblioteca Nacional:

De vez em quando Eurídice pegava o ônibus até a Biblioteca Nacional. Abria os arquivos do catálogo, escrevia uns quantos números e passava o dia entre escadinhas de livro. Fazia anotações num novo caderno pautado, que seu Antônio lhe vendeu com gosto. Voltava para casa de tardinha. Caminhava até o ponto de ônibus, abrindo espaço entre os pombos esfomeados na praça em frente à biblioteca. Mas ela não via os pombos, a fila ou o ônibus. Era só o que tinha lido que Eurídice conseguia ver, ao olhar distraída pela janela da lotação (Batalha, 2016, p. 165).

A expectativa de ganhar dinheiro com essas atividades e o reconhecimento que poderia vir a ter também serviram de motivação para suas empreitadas, uma vez que ela poderia se tornar financeiramente independente, sem precisar sempre de Antenor. Todavia, nota-se que, quando Eurídice descobre os livros e, em seguida, a escrita, até mesmo esses “detalhes” se tornaram insignificantes. A literatura preencheu todos os espaços vazios que haviam se multiplicado durante as inúmeras decepções e desastres causados por uma sociedade também ditada por conceitos “angelicais” — em analogia ao “Anjo do Lar”.

Mas essas saídas de casa, essas idas para longe do interior, vieram sempre para colocar em xeque a “oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública (ou a rua, lugar de todos os perigos) e a casa [...]” (Bourdieu, 2012, p. 72). Eurídice tentou desde pequena se desprender dessa força que a deixava confinada a quatro paredes; ela buscava se desvencilhar da Parte dela que queria que ela fosse parte da mobília da casa, que pretendia que seu corpo e mente continuassem colonizados por discursos retrógrados, mesmo que atuais à sua época, que a prendia a um único papel: dona de casa.

Com a leitura dos livros de sua estante, o sofá não era mais seu móvel de preferência em casa e que a cozinha, onde antes havia tentado transformar em ambiente de produção artística, era apenas onde precisava estar para preparar as refeições da família. Eurídice foi, aos poucos, deixando esses lugares passivos de lado e tomando para si lugares ativos, onde poderia refletir sobre a sua própria situação. Foi assim que o escritório de Antenor virou “o escritório de Eurídice”, como o público-leitor pode ver no final do romance, e as atividades da mulher

eram voltadas para si, uma vez que cuidar do marido e dos filhos se tornou uma função que precisava realizar, mas que não mais a definia.

Ao escrever sobre a invisibilidade, Eurídice pode finalmente tomar o lugar de *fora* de casa que ela tanto buscou, além de sua posição *dentro* do lar; a escrita possibilita o deslocamento, ainda que não necessariamente físico, para outras realidades e possibilidades diferentes das que a protagonista poderia chegar sendo “apenas” uma mulher nos anos 1960 (década no final da obra). Portanto, ao escrever, além de ir aos poucos deixando de lado as incumbências que seu “Anjo do Lar”, na sua versão pessoal da Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice, Eurídice também encontra a audácia de sair do papel invisível em que foi colocada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com um contexto de subjugação feminina que durou séculos, a literatura, responsável por retratar a época em que cada autor viveu e ambientou suas obras e reafirmar discursos em voga, evidenciou as relações hierarquizadas de gênero e a opressão feminina. Histórias escritas e lidas no decorrer dos séculos retrataram as mulheres como seres subalternos e marginalizados: mocinhas precisavam de um amor eterno para serem felizes e mulheres mais velhas só poderiam ser mães e esposas ou bruxas más. O cânone em construção de cada país viu, então, todas essas representações serem aceitas como verdadeiras e tidas mundialmente como o padrão de feminilidade.

Quando autoras ousavam escrever sobre temáticas diferentes das que eram propagadas e construíam personagens que divergiam das que os autores enalteciam, eram rechaçadas e ignoradas pelos seus pares e pelo cânone. É por este motivo que muitas obras escritas por mulheres foram deixadas de fora da lista de trabalhos importantes e celebrados por cada país. Por mais que a audácia de publicar o que havia sido escrito já fosse um passo muito maior do que em gerações passadas, essas mulheres que tentaram competir com os homens do cânone ainda teriam muito para percorrer.

Foi com idas às ruas, manifestações e pequenas lutas diárias que, eventualmente, as mulheres se viram no direito de ter direitos básicos e autoras puderam escrever suas vivências reais, longe dos olhos estereotipados dos homens. O século XX trouxe centenas de histórias que abordavam personagens complexas e subjetivadas; cada mulher apresentou uma faceta nova de si mesma e de outras mulheres que não se via em obras de autoria masculina.

Da mesma forma que a história mundial se delineou, a vida de Eurídice, na primeira obra de Martha Batalha, também foi de invisibilidade e silêncio para dona de um lugar e uma voz no mundo. A protagonista de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* é uma metáfora clara para a importância de haver textos escritos por mulheres. Ao matar seu “Anjo do Lar”, Eurídice mata também a incumbência de ser uma esposa, mãe e mulher perfeita cuja única fonte de realização pessoal deveria estar dentro de casa; e, ao escrever sobre sua vida invisível, ela toma para si todos os anos em que não pode falar por ser apenas uma “dona de casa”. A escrita possibilita a saída da escuridão, o subalterno, num diálogo com a obra de Spivak (2010), finalmente consegue falar quando escreve sobre si e sua trajetória.

Ao longo das obras da autora analisada, muitos trechos refletem essa percepção em querer deixar a mulher falar e ter mais do que o “destino de mulher” que lhe foi imposto. Um

desses trechos está na última obra, de 2023, no momento em que Glória percebe que precisa se livrar das Partes de si que não permitem que ela seja ela mesma:

E me pareceu errada a perda de tempo e de energia, a perda de vida, mesmo, numa invenção que se dava de novo e de novo, e ainda mais errado ser esse o final feliz, porque tantas outras, a maioria, eu me dei conta, passariam pelo mundo sem saber dessa voz, ou com uma vaga noção de que existia, mas sem poder experimentá-la, como um bem.

Não é a coisa mais triste que pode acontecer a uma pessoa? (Batalha, 2023, p. 215).

Quando a personagem nota que passou anos sendo obrigada a seguir imposições que não concordava, em fazer coisas que a degradavam e em não ser ouvida, ela entende que vencer seu “Anjo do Lar”, ou a Parte Dela Que Não Queria Que Ela Fosse Mulher, era necessário e urgente, mas também compreende que nem todas as mulheres conseguiriam realizar tal feito. A alegoria de escrever para que se possa ter voz serve também para qualquer feito feminino que as leve a ousar a serem mais do que o consentido socialmente.

Angela Davis escreveu em *Mulheres, raça e classe* que “as tarefas domésticas, enquanto responsabilidade individual reservada às mulheres e trabalho feminino realizado sob condições técnicas primitivas, finalmente podem estar chegando ao ponto de obsolescência histórica” (Davis, 2016, p. 215) e, por mais que isso ainda não possa ser visto acontecendo, começa a se tornar verdade na medida em que mulheres se libertam daquela carreira imposta originalmente e das funções domésticas que com ela vêm. Não se trata de abolir o trabalho doméstico e fazer com que todas as mulheres escrevam para adquirir voz, mas de entender que a obrigação desse serviço não deve ser feminina e, ainda, de compreender que é necessário possibilitar que mulheres possam ser o que quiserem, sem serem silenciadas pelas vozes masculinas.

As mulheres retratadas nas obras de Martha Batalha emergem como poderosos símbolos do mundo patriarcal no qual vivem, mas também carregam consigo uma chama de esperança pela mudança. Elas são tanto vítimas quanto agentes de transformação, refletindo as complexidades das mulheres reais inseridas em estruturas criadas por homens. Em suas narrativas, a autora habilmente retrata as lutas e conquistas dessas mulheres, destacando sua resiliência e capacidade de desafiar as normas estabelecidas e ousar serem elas próprias. Cada personagem feminina representa uma possibilidade de libertação das amarras patriarcais e coloniais, inspirando não apenas a criação de outras personagens complexas, mas também as mulheres da vida real, a reivindicarem seu espaço e sua voz em um mundo que ainda busca equidade de gênero.

Nota-se que, por meio das três personagens mais enfatizadas nessa pesquisa, Martha Batalha teve o cuidado de representar mulheres como seres reais, presas às mesmas amarras patriarcais que prendem mulheres desde os primórdios da humanidade, mas sem fazê-las objeto desse encarceramento definitivo. A libertação de Eurídice, Estela e Glória de seus “Anjos do Lar” não apenas simboliza uma ruptura com as normas patriarcais e coloniais que as aprisionavam, mas também representa um ato de autodeterminação e reivindicação de suas próprias vidas. Ao encontrar suas vozes e assumir o controle de seus destinos, essas personagens se tornam exemplos inspiradores de resistência e superação, em uma metáfora para as mulheres brasileiras reais.

Através de suas jornadas, Martha Batalha destaca a importância da expressão artística como uma ferramenta para a emancipação das mulheres, enquanto ela mesma desafia seu destino de mulher e ousa afirmar-se como autora em um país cujo cânone nunca priorizou obras não escritas por homens. A escrita de autoria feminina não se refere, então, somente à produção literária, ensaística ou acadêmica realizada por mulheres, mas a uma expressão da voz e da experiência feminina, suas vivências, perspectivas e lutas em sociedades que visam colonizar mulheres e, principalmente, ao modo com que autoras desafiam e questionam as normas patriarcais estabelecidas na literatura e na sociedade em geral, exatamente como o fizeram Martha e Eurídice.

A presente dissertação buscou, então, analisar como a escrita de autoria feminina representa uma quebra no autoritarismo masculino presente desde que o mundo é mundo, a partir das três obras fictícias de Martha Batalha e como as personagens ali representadas se mostram como representações metafóricas das mulheres reais. Longe de querer mudar a sociedade com um trabalho, a análise que aqui foi desenvolvida procurou entender o modo como os processos literários e históricos se fazem para que seja possível ler e escrever sobre uma temática tão presente socialmente e compreender, como colocou Kirsten Petersen (1995), que “não há libertação cultural sem a libertação das mulheres” (p. 254, tradução nossa)¹⁸.

¹⁸ “No cultural liberation without women’s liberation” (Petersen, 1995, p. 254).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Tradução: Goreti Araújo. [S. l.]: TEDGlobal, 2009. 1 vídeo (18 min.), son., colour. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt. Acesso em: 27 mar. 2024.

ALENCAR, José de. **A Viuvinha**. Edição de bolso. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ALENCAR, José de. **Cinco Minutos**. Edição de bolso. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ALENCAR, José de. **O Guarani**. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Estabelecimento do texto: Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2013.

ARANTES-BRERO, Denise Rocha Belfort. Os talentos e a cultura: a trajetória de Anita Malfatti. **Revista Educação Especial**, v. 29, n. 55, p. 399-411, 2016.

ARCOVERDE, Mariana Torreão Brito. Gênero e interseccionalidade: chaves de leitura para um feminismo latino-americano. In: **SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA**, 2., 2016, São Paulo. Anais. [...]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. p. 1-13.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. A ciência da literatura hoje. In: BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura cultura e ciências humanas**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

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

BATALHA, Martha. **Chuva de papel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BATALHA, Martha. **Nunca houve um castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: A experiência vivida**. v. 2, 2. ed. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.

BENNETT, Betty. Finding Mary Shelley in Her Letters. In: BRINKLEY, Robert; HANLEY, Keith (Eds). **Romantic Revisions**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

BERND, Zilá. O extremo contemporâneo na literatura brasileira. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 21/3, p. 253-257, set-dez. 2019.

BERND, Zilá. Literaturas do Depois: o extremo contemporâneo como representificação de omissões do passado. **Rev. Bra. Lit. Comp.**, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 50-62, jan./abr., 2021.

BHABHA, Homi Kharshedji. **The right to narrate**. 2014. Disponível em: <<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>>. Acesso em: 18 mar. 2024.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e Política**. São Paulo, Boitempo, 2014.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DONA BENTA: Comer Bem. 77. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2013.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma. (Org.). **Gêneros e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 85-94. Disponível em: http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/1416/aguiar__neuma_genero_e_ciencias_humanas.pdf. Acesso em: 17 out. 2023.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Tradução: Nélio Schneider. São Paulo: Centauro, 2009.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência serve também para as pessoas pensarem. [Entrevista concedida à] Tayrine Santana e Alecsandra Zapparoli. **Itaú Social**, São Paulo, 9 nov. 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>. Acesso em: 12 abr. 2024.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Sílvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução: Herculano Villas-Boas. São Paulo: Martin Claret, 2015.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. In: **Mediações**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 11-33, jul/dez. 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Apres. Fernando Henrique Cardoso. 48 ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. **Revista Isis Internacional**, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos. Tradução: Margareth Rago. **Labrys**, Estudos Feministas, Brasília, n. 1-2. jul./dez. 2002. Disponível em: https://www.labrys.net.br/labrys1_2/linda1.html. Acesso em: 15 jun. 2023.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952. set./dez. 2014. [Artigo originalmente publicado na revista Hypatia, v. 25, n. 4. 2010].

MACHADO, Ana Maria. **A audácia dessa mulher**. 4. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

MACHADO, Lia Zanotta. O aborto como direito e o aborto como crime: o retrocesso neoconservador. **Cadernos Pagu Campinas**. n. 51 e0751- 2017. Disponível em: <<http://ooo.scieco.br/scieco.phpscriptssciaarttext&pidsS0101--83332107111211315&cngsen&nrmsiso>>. Acesso em: 22 maio. 2024.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. Tradução: Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18. 2017.

MOREIRA, Nadilza Martins Barros. **A condição feminina revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 85-93. 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 22 out. 2023.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: O romance feminino no Brasil, século XIX. **Veredas**, Lisboa, v. 10, p. 295-308. dez. 2008.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Colonizing Bodies and Minds: Gender and Colonialism. In: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **The invention of women: making an African sense of western gender discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 121-156.

PATMORE, Coventry. **The Angel in the House**. [S. l.]: The Project Gutenberg eBook, 2014. [Transcribed from the 1891 Cassell & Company edition by David Price]. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm#page28>. Acesso em: 25 jan. 2024.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PETERSEN, Kirsten Holst. First things first: problems of a feminist approach to African literature. In: ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. (Org.). **The post-colonial studies reader**. London: Routledge, 1995, p. 251-524.

RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade** [online]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. **Emprego Doméstico e Capitalismo**. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cãnone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. **Revista El hilo de la fábula**, Santa Fé, Argentina, n. 12, p. 58-71. 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/184829/000894804.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 out. 2023.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9858>. Acesso em: 19 jul. 2020.

SILVEIRA, Maria José. **A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas**. 1. ed. São Paulo: Globo: 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STUDART, Heloneida. **Mulher, objeto de cama e mesa**. 22 ed. Petrópolis: Vozes; 1991.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZUKOSKI, Ana Maria Soares; ZOLIN, Lúcia Osana. **A escrita como processo de subjetivação feminina**: uma leitura de *O voo da guará vermelha* (2005), de Maria Valéria Rezende. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 18, n.1 (2020), p. 62-78.

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, Rio de Janeiro, v. 9, p. 95-105. jul. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3923>. Acesso em: 04 jan. 2024.

ZOLIN, Lúcia Osana. Pós-colonialismo, feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 14, n. 21, p. 51-70. 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 31, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/56639>. Acesso em: 23 mar. 2024.