

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ANGÉLICA JÚNIA DE FREITAS CHAVES

A AUDÁCIA DESSA MULHER: REPRESENTAÇÃO E AUTORIA FEMININA
NO ROMANCE DE ANA MARIA MACHADO

Belo Horizonte
2023

ANGÉLICA JÚNIA DE FREITAS CHAVES

A AUDÁCIA DESSA MULHER: REPRESENTAÇÃO E AUTORIA FEMININA
NO ROMANCE DE ANA MARIA MACHADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

Belo Horizonte
2023

Chaves, Angélica Júnia de Freitas.

M149a.Yc-a *A audácia dessa mulher* [manuscrito] : representação e autoria feminina no romance de Ana Maria Machado / Angélica Júnia de Freitas Chaves. – 2023.
1 recurso online (85 f.) : pdf.

Orientador: Marcelino Rodrigues da Silva.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 82-85.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Machado, Ana Maria, 1941- – Audácia dessa mulher – Crítica e interpretação – Teses.
 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses.
 3. Mulheres na literatura – Teses.
 4. Capitu (Personagem fictício) – Teses.
 5. Feminismo e literatura – Teses.
 6. Crítica literária feminina – Teses.
- I. Silva, Marcelino Rodrigues da. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.
III. Título.

CDD: B869.341



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE ANGÉLICA JÚNIA DE FREITAS

Número de registro: 2021676891. Às 14 horas do dia 17 (dezesete) do mês de agosto de 2023, reuniu-se, via videoconferência, a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 26/07/2023, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *A AUDÁCIA DESSA MULHER: REPRESENTAÇÃO E AUTORIA FEMININA NO ROMANCE DE ANA MARIA MACHADO*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Constância Lima Duarte - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Carina Adrielle Duarte de Melo - UNIS/MG - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 17 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelino Rodrigues da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 17/08/2023, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carina Adrielle Duarte de Melo Figueiredo, Usuário Externo**, em 17/08/2023, às 19:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Constancia Lima Duarte, Professora do Magistério Superior**, em 19/08/2023, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 23/08/2023, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2548960 e o código CRC EF397E2A.

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa a dois seres importantes nesta minha curta trajetória acadêmica: a primeira é Deus, ser divino que tem me guiado e protegido a cada passo. A ele devo tudo que faço. “Tudo o que fizerem, façam de todo o coração, como para o Senhor, e não para os homens, sabendo que receberão do Senhor a recompensa da herança. É a Cristo, o Senhor, que vocês estão servindo.” (Colossenses 3:23-24)

A segunda criatura a quem dedico esta pesquisa é meu orientador, ser humano paciente, sério e dedicado em sua missão de me conduzir na realização deste trabalho, para que ele pudesse ser concluído.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por mais uma etapa concluída. Que o feminismo seja compreendido como a libertação da ignorância e não o aprisionamento dela.

Agradeço a minha mãe, que carrega a imagem de mulher doce e ao mesmo tempo forte, que sempre me motivou a seguir em frente, temendo que os relacionamentos fossem empecilho para o meu desenvolvimento profissional. Dezesete anos depois da gravidez que a impediu de continuar os estudos, pude retribuir o gesto, incentivando-a a concluí-los.

Agradeço ao meu pai quem independente da sua formação, conseguiu criar duas filhas que compreendem seu lugar de fala, podem escolher sobre qual caminho seguir e respeitam as adversidades sem precisar questioná-las.

Agradeço à minha amiga Adriana Vieira, que sempre acreditou, torceu e contribuiu para que eu alcançasse o objetivo de concluir este trabalho. Seu apoio, dedicação e disposição para fazer o seu melhor, em especial nas revisões dos textos, foi fundamental.

Agradeço ao meu esposo, que sempre buscou ser compreensivo em meus picos de ansiedade e introspecção. O homem com quem compartilho horas de reflexão sobre assuntos que pouquíssimas pessoas consideram relevantes, como o fato de dividir as tarefas e não ajudar nelas ou ainda a duvidosa sexualidade de Cleópatra, rainha do Egito, e uma possível reescrita de sua história que provavelmente perturbaria toda a crítica conservadora.

Agradeço à Universidade Federal de Minas Gerais e aos professores que fizeram parte de minha trajetória, desde a seleção até a defesa, em especial ao professor e orientador Marcelino Rodrigues da Silva, pela paciência, profissionalismo e dedicação. Tenha a certeza que minha gratidão será eterna, independentemente dos resultados.

Agradeço, por fim, ao CNPq, pela bolsa que possibilitou a dedicação integral aos estudos em boa parte do meu percurso pelo Mestrado.

“Bendita sois vós entre as mulheres.” (Lucas 1: 39-45)
“Bendita seja também nossa voz entre as mulheres.” (A. J. de Freitas Chaves)

RESUMO

O romance *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado (1999), além de abordar questões voltadas à representação da mulher e à autoria feminina, é também conhecido por desafiar convenções sociais e questionar estereótipos de gênero. A presente dissertação tem como objetivo apresentar uma análise crítica e comparativa dessa obra, com foco no seu diálogo com o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e outras obras do cânone ocidental. Na tentativa de entender como o romance reflete sobre a voz e o lugar da mulher na sociedade e na literatura, o estudo analisa as personagens femininas retratadas na obra e examina como elas reforçam ou confrontam os papéis tradicionais de gênero. Além disso, buscamos compreender também como o romance de Ana Maria Machado coloca em discussão as questões da autoria feminina e do lugar da mulher no cânone literário, por meio de estratégias como a recriação das experiências vividas por Capitu, a reescrita dessas experiências a partir do ponto de vista da própria personagem e a utilização de procedimentos metanarrativos que ampliam suas relações intertextuais com a tradição literária. Em suma, esta pesquisa de abordagem interdisciplinar enfatiza a forma como a obra de Ana Maria Machado pode contribuir para uma reflexão sobre as perspectivas de gênero, contribuindo para a desconstrução de estereótipos e a promoção da igualdade, tanto na sociedade quanto na literatura.

Palavras-chave: autoria; cânone; mulher; representação.

TITLE: *A AUDÁCIA DESSA MULHER*: REPRESENTATION AND FEMALE AUTHORSHIP IN ANA MARIA MACHADO'S NOVEL

ABSTRACT

The novel *A audácia dessa mulher* (1999), by Ana Maria Machado, in addition to addressing issues related to the representation of women and female authorship, is also known for challenging social conventions and questioning gender stereotypes. This dissertation aims to present a critical and comparative analysis of this work, focusing on its dialogue with the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and other works of the western canon. In an attempt to understand how the novel reflects on the voice and place of women in society and literature, the study analyzes the female characters portrayed in the work and examines how they reinforce or confront traditional gender roles. In addition, we also seek to understand how Ana Maria Machado's novel brings into question the issues of female authorship and the place of women in the literary canon, through strategies such as the recreation of experiences lived by Capitu, the rewriting of these experiences from the the character's own point of view and the use of metanarrative procedures that expand its intertextual relations with the literary tradition. In short, this research with an interdisciplinary approach emphasizes how the work of Ana Maria Machado can contribute to a reflection on gender perspectives, contributing to the deconstruction of stereotypes and the promotion of equality, both in society and in literature.

Keywords: authorship, canon, woman, representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. UM ROMANCE SOBRE A MULHER EM DIÁLOGO COM O PASSADO	13
1.1. A escritora e suas personagens.....	13
1.2. <i>A audácia dessa mulher</i> : histórias e tempos que se cruzam.....	15
1.3. <i>A audácia dessa mulher</i> e a tradição literária.....	19
1.4 Um diálogo entre o presente e o passado.....	22
2. BEATRIZ E CAPITU: DUAS MULHERES EM SEUS TEMPOS	28
2.1. Capitu e a mulher do século XIX.....	28
2.2. O movimento feminista e a transformação do lugar da mulher na sociedade.....	35
2.3. Beatriz e a mulher do final do século XX.....	39
2.4. O encontro entre Beatriz e Capitu.....	44
2.5. Caderno de receitas, diário e carta: espaços da escrita feminina.....	50
2.6. Uma nova imagem de Capitu.....	53
3. UM DIÁLOGO SOBRE A AUTORIA E O CÂNONE	60
3.1. A metanarrativa, a voz da autora e a narradora auto-reflexiva.....	60
3.2. O procedimento de reescrita.....	68
3.3. <i>A audácia dessa mulher</i> e a crítica feminista.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

INTRODUÇÃO

Apesar de não existir ainda um cenário ideal de igualdade entre os sexos, a mulher vem alcançando, ao longo da história recente da humanidade, seu espaço em diversas áreas de atuação, entre elas a ciência, a produção de conhecimento e o trabalho acadêmico. Nesse contexto, elas se fazem cada vez mais presentes tanto na literatura quanto no campo dos Estudos Literários, colocando em pauta suas questões e seus pontos de vista e refletindo as reivindicações e as conquistas decorrentes de uma longa trajetória de lutas sociais. Assim, os estudos sobre a presença e a perspectiva da mulher na literatura são, hoje, um tema de grande interesse e importância para a compreensão e o avanço dessas transformações ocorridas nos últimos séculos.

Convergindo com esse interesse contemporâneo pelo lugar da mulher na literatura, esta dissertação tem como objeto de estudo o romance *A audácia dessa mulher*, publicado pela escritora brasileira Ana Maria Machado em 1999. Além de abordar questões voltadas à representação da mulher e à autoria feminina, esse romance se destaca por desafiar convenções sociais e questionar estereótipos de gênero. O objetivo principal da pesquisa é realizar uma análise crítica e comparativa desse romance, com foco em seu diálogo com o clássico *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e outras obras da tradição literária ocidental, na tentativa de entender como ele reflete sobre a voz e o lugar da mulher na sociedade e na própria literatura.

Embora seja bastante reconhecido como uma obra importante da literatura brasileira contemporânea, o romance *A audácia dessa mulher* ainda não conta com uma fortuna crítica muito volumosa. Por isso, consideramos que o tema é de grande relevância para a ampliação das discussões e conhecimentos sobre a mulher na literatura, bem como sobre as questões e perspectivas relacionadas à questão do gênero, de modo geral. Desse modo, tomamos como ponto de partida alguns dos poucos trabalhos voltados para a representação da mulher na obra de Ana Maria Machado, como o ensaio “Pós-colonialismo, feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres” (2006), de Lúcia Osana Zolin, e a dissertação *A Audácia dessa mulher: Ana Maria Machado e a subversão do cânone na reescrita de Capitu* (2007), de Leila Wanderléia Bonetti Farias.

Tendo em vista o objetivo de entender o modo como o livro de Ana Maria Machado discute os lugares ocupados pela mulher na sociedade em diferentes contextos históricos, buscamos uma aproximação com os estudos de gênero e a crítica feminista. Para fundamentar a pesquisa, portanto, utilizamos textos que discutem as representações da mulher na cultura e

na literatura ao longo da história, como os livros *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot, e *A voz embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX*, de Márcia Cavendish Wanderley.

Ainda na fundamentação teórica, devemos mencionar os textos da teoria e da crítica literária feminista que abordam a literatura produzida por e sobre mulheres e que discutem sobre a questão do cânone sob a perspectiva do gênero, tais como os textos reunidos na coletânea *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, e alguns ensaios da professora Constância Lima Duarte. Além desses, foram consultados na pesquisa os ensaios “Dançando em campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista”, de Annette Kolodny, e “Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção”, de Rita Terezinha Schimdt, entre outros.

A análise do romance, a partir dos subsídios reunidos na bibliografia mencionada acima, considerou os aspectos básicos de sua estrutura narrativa, tais como a construção das personagens e o narrador, bem como as interferências metanarrativas do narrador e a intertextualidade com outras obras. Para isso, baseamos-nos em textos de introdução à Teoria da Literatura, como o ensaio “A personagem do romance”, de Antonio Candido, e os livros *Teoria Literária: uma introdução*, de Jonathan Culler, e *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura*, de Silvana Pessôa de Oliveira e Luis Alberto Brandão Santos. Além disso, para compreender o modo como o romance de Ana Maria Machado reflete sobre o lugar da mulher na literatura e no cânone literário, foi necessário estudar textos que discutem o problema do cânone, tais como o ensaio “Que fim levou a crítica literária”, de Leyla Perrone-Moisés.

Este trabalho está organizado em três capítulos, aos quais se somam esta Introdução e as Considerações Finais. No primeiro capítulo, intitulado “Um romance sobre a mulher em diálogo com o passado”, buscamos descrever e problematizar o objeto de estudo, o romance *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado. Inicialmente, o capítulo se constitui por uma breve apresentação da autora e por um resumo do enredo da obra. Posteriormente, tentamos mostrar como essa obra se constrói por meio de um diálogo com outras obras da tradição literária, especialmente o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, tendo como tema a mulher. Finalmente, buscamos organizar nosso procedimento de análise, desdobrando-o em duas questões: a discussão sobre o lugar da mulher na sociedade, representada por meio das personagens Beatriz e Capitu, e a discussão em torno do lugar da mulher na literatura e no

cânone literário, articulada por meio das diversas referências temáticas e formais que a autora faz ao célebre romance de Machado de Assis.

No segundo capítulo, cujo título é “Beatriz e Capitu: duas mulheres em seus tempos”, tentamos desenvolver a primeira dessas duas questões, analisando e comparando as duas personagens e tentando mostrar como elas podem ser vistas como representações do lugar da mulher na sociedade, nos dois diferentes contextos históricos abordados pelas obras de Machado de Assis e Ana Maria Machado. Ganha destaque, aí, o contraste entre a mulher do século XIX, representada pela Capitu de Machado de Assis, e a mulher do final do século XX, representada por Beatriz, protagonista do romance de Ana Maria Machado. Mais importante, no entanto, é a reformulação de Capitu realizada pela autora contemporânea, ao inserir em seu romance a voz e uma outra versão da trajetória da personagem machadiana.

O terceiro capítulo, que se chama “Um diálogo sobre a autoria e o cânone”, é dedicado ao desenvolvimento da segunda daquelas duas questões a que nos referimos acima, ou seja, o modo como o livro *A audácia dessa mulher* coloca em discussão o lugar da mulher na literatura. Para isso, colocamos em foco os procedimentos metanarrativos e de reescrita utilizados por Ana Maria Machado na construção de seu romance, tentando mostrar como eles se configuram como uma crítica à tradição literária, incluindo aí o próprio Machado de Assis, por meio da qual se coloca em questão o caráter excludente e patriarcal do cânone literário. Para corroborar essa perspectiva, lançamos mão de um breve apanhado sobre os objetivos da crítica literária feminista, mostrando sua convergência com as questões postas em discussão por nosso objeto de estudo.

1. UM ROMANCE SOBRE A MULHER EM DIÁLOGO COM O PASSADO

1.1. A escritora e suas personagens

Ana Maria Machado, autora do romance que é objeto de análise desta dissertação, pode ser considerada como uma das mais importantes representantes da escrita feminina brasileira contemporânea. Nascida em 24 de dezembro de 1941, na cidade do Rio de Janeiro, iniciou a carreira como pintora e sempre se interessou pelo mundo da arte. Formou-se em Letras e atualmente é conhecida como autora de diversos livros infanto-juvenis e adultos, além de ser premiada diversas vezes e publicar seus livros em mais de 17 países, incluindo o Brasil.

Durante o período da Ditadura, fez parte da resistência ao regime, frequentou reuniões e manifestações em defesa da liberdade de expressão. Após uma prisão no fim de 1969, Ana Maria Machado mudou-se para a Europa, e levou consigo alguns projetos de escrita. Sua experiência no exterior lhe rendeu uma rica bagagem profissional: trabalhou para revistas e jornais importantes, como *Elle* em Paris e a BBC em Londres e também atuou como professora na Universidade de Sorbonne.

Em 1972, a autora retornou ao Brasil e continuou a carreira de jornalista, trabalhou no *Jornal do Brasil* e na Rádio JB, até 1980, quando resolveu dedicar-se integralmente à literatura. Após ser reconhecida mundialmente como escritora, em 2000 ela conquistou um dos mais importantes prêmios de sua carreira, o Prêmio Hans Christian Andersen de literatura infantil. Em 2001, conquistou também o prêmio Machado de Assis, com a publicação do romance *A audácia dessa mulher*, de 1999. Em 2003, passou a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e em 2011 foi eleita presidente da instituição.

Ana Maria Machado, portanto, alcançou um alto nível de reconhecimento e representatividade como autora e mulher em uma sociedade na qual as vozes femininas foram por muito tempo abafadas ou silenciadas. Atuando em sentido contrário a essa corrente de silenciamento, ela se vale de estratégias que fazem do texto literário uma possibilidade de retomada da voz da mulher, abordando questões de grande importância para as discussões contemporâneas sobre a literatura e o cânone literário.

Ana Maria Machado possui obras bastante diversificadas, incluindo livros voltados para o público infanto-juvenil e adulto. Entre os primeiros, podemos mencionar o livro *Bisa*

Bia, Bisa Bel, escrito em 1981. Assim como *A audácia dessa mulher*, ele também trata da questão da memória feminina, apresenta um diálogo com o passado e, ao mesmo tempo, um legado que passa entre gerações. A obra *Bisa Bia, Bisa Bel*, em resumo, conta a relação que a menina Isabel estabelece com sua bisavó Bia, já falecida, a partir da descoberta de um retrato de sua antepassada, que a ajuda em um processo de descoberta de si mesma no decorrer de sua transição para a puberdade. Desse modo, as duas obras se relacionam não apenas pelos nomes das personagens principais, mas também por apresentar questionamentos sobre o tema da memória e a importância do papel feminino na sociedade.

Além disso, o processo narrativo de Ana Maria Machado contempla uma importante característica: ele é construído sob uma perspectiva crítica a respeito da identidade de seus personagens em suas diferentes épocas, refletindo o meio social em que estão inseridas. Outro exemplo é o romance *Alice e Ulisses* (1983), que apresenta uma história dramática, na qual uma mulher recém-divorciada enfrenta um dilema ao se envolver com um homem casado. Contudo, diferente da Beatriz de *A audácia dessa mulher*, Alice se vê dividida ao arriscar seus sonhos para seguir uma aventura amorosa, enquanto Beatriz já se mostra bem resolvida quanto ao seu relacionamento aberto com o personagem Fabrício, como veremos adiante. Note-se, também, a referência a obras clássicas da tradição literária por meio dos nomes das personagens, outra característica compartilhada com o romance que será objeto de análise nesta dissertação.

Em relação ao feminismo e às questões de gênero, Ana Maria Machado se mostra como uma pessoa empenhada na participação na luta pelos direitos da mulher como cidadã. Na literatura, suas produções apresentam uma perspectiva que se aproxima de uma postura feminista, com obras como *Menina bonita do laço de fita* (1986), uma história infantil em que a autora destaca a valorização da beleza da mulher negra. O mesmo acontece na obra *A audácia dessa mulher* (1999), ao destacar questões em torno da igualdade de gênero e as relações amorosas. Em uma entrevista para a revista *ComCiência* em 2013, a autora afirma que sua atitude diante das grandes questões políticas e sociais de seu tempo aparece em suas obras de maneira natural e não intencional:

No momento de transformar tudo isso em história, como lida com as questões culturais, políticas e sociais em seu trabalho? Essas questões se refletem em suas produções e existe alguma cobrança "conteudista" ou moralista sobre sua criação?

Não me preocupo a mínima com isso em meu trabalho. O que sair, saiu. Mas é evidente que, como cidadã e como ser humano, me preocupo, e muito, com tudo o que me cerca. Leio jornais

diariamente, converso com amigos e conhecidos sobre tudo, tomo partido diante de tudo, prezo valores éticos no convívio, talvez até de modo excessivamente rigoroso, como frequentemente sou acusada de fazê-lo. Então, tudo isso se reflete no que escrevo. É inevitável, mas não é intencional. (DELFINA, 2013, p. 2).

1.2. *A audácia dessa mulher: histórias e tempos que se cruzam*

Considerado uma das obras mais importantes da literatura brasileira contemporânea, o romance *A audácia dessa mulher* teve sua primeira edição publicada em 1999, pela editora Nova Fronteira. No livro, Ana Maria Machado nos apresenta um enredo repleto de referências à cidade do Rio de Janeiro em dois momentos diferentes de sua história (a segunda metade do século XIX e o final do século XX) e dialoga com diversos textos conhecidos da literatura mundial, especialmente o célebre romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, de 1899. Embora não se reduza a isso, a obra faz, em certo sentido, uma releitura da personagem Capitu, ao utilizar como “gancho” histórias que giram em torno da temática do ciúme e da traição. Além disso, o romance *A audácia dessa mulher* também surge como uma homenagem a *Dom Casmurro*, tendo sido publicado exatos 100 anos depois da obra de Machado de Assis.

A história se inicia a partir de um convite feito aos dois protagonistas da trama, Beatriz e Virgílio, para uma reunião na qual seria discutido o projeto de produção de uma série televisiva de época intitulada “Ousadia”, oportunidade na qual os dois personagens se conhecem. Ela é uma jornalista especializada em viagens e ele um arquiteto e dono de restaurante. Devido às suas atividades profissionais, eles foram convidados pela equipe de produção para contribuírem com a criação da ambientação da série, cuja ação também se passava no Rio de Janeiro do século XIX. Os dois personagens, inicialmente, não entenderam bem as razões de receberem o convite e a contribuição que poderiam dar ao trabalho, fato que causa uma certa tensão entre eles nos primeiros momentos da narrativa.

No decorrer da narrativa, os dois consultores da novela começam a se aproximar, e posteriormente iniciam um triângulo amoroso, composto por Beatriz, Virgílio e Fabrício. Este era um jovem que trabalhava com informática e mantinha um relacionamento aberto com Bia. No momento da ação do romance, Fabrício está afastado de Beatriz, vivendo nos Estados Unidos por conta de uma oportunidade profissional. Em seus pensamentos, Bia se lembra constantemente de Fabrício e imagina “quais corpos ele já poderia ter conhecido e por onde andaria aquele rapaz de rosto bronzeado” (MACHADO, 1999, p. 45).

No relacionamento entre Beatriz e Fabrício havia um acordo: eles poderiam se relacionar com outras pessoas, desde que um não escondesse a relação do outro. Desse modo, Bia se sentia mais confortável em uma relação sem cobranças que possibilitava a ela ter mais espaço e liberdade em sua vida profissional e amorosa. No entanto, ao se aproximar de Virgílio, Beatriz percebe que ele estava disposto a estabelecer com ela uma relação mais convencional, que exigia cada vez mais sua atenção. Tais circunstâncias acabam provocando alguns desentendimentos entre os dois e, conseqüentemente, o ciúme começa a atrapalhar o novo romance.

A percepção inicial que o leitor tem dos personagens Bia e Virgílio é a imagem de um casal moderno. Esse pensamento é exposto na fala de Muniz, o diretor da série, quando ele menciona as transformações ocorridas desde o tempo em que a produção se passa, observando que uma das maiores mudanças ocorridas pode ser percebida nos próprios participantes do projeto: “Virgílio e Bia representam isso melhor do que ninguém. — Um homem que adora ficar na cozinha e uma mulher que gosta de viajar sozinha...” (MACHADO,1999, p. 14). Entretanto, a diversificação das ocupações não foi suficiente para mudar o comportamento humano por completo. Virgílio, o quarentão de cabelos grisalhos, é um personagem conquistador e ciumento.

Em *A audácia dessa mulher*, o ciúme aparece como um dos principais temas em discussão. Ana Maria Machado aborda o assunto através de um jogo entre os personagens, orquestrado por Muniz, que mistura realidade e ficção com o objetivo de provocar o surgimento desse sentimento, tanto nos personagens de sua novela quanto nos bastidores da produção da série. Para manipular os sentimentos de Beatriz e Virgílio, Muniz propõe reuniões a sós com Bia, o que faz com que o ciúme aflore cada vez mais em Virgílio.

Em uma passagem do romance, em que Bia está empolgada e cheia de ideias sobre a produção, pensando em como as mulheres daquela época poderiam ser representadas em “Ousadia”, Muniz resolve conversar a sós com a moça e manda Virgílio para outro setor. Ao ver a empolgação de Muniz e a maneira como ele tratava Bia, Virgílio suspeita das intenções do diretor em separar os dois: “(...) ele tomará posse, marcará território, aquele sacana do Muniz” (MACHADO,1999, p. 30).

Conforme a sinopse de “Ousadia” apresentada aos participantes do projeto, o enredo da série também seria construído por meio de um triângulo amoroso, semelhante a *Dom Casmurro*, em que o marido suspeita da traição da esposa. Em um diálogo com Bia, Virgílio pergunta se a história de “Ousadia” é como as de *Otelo* ou *Dom Casmurro*, nas quais “o

amigo acaba amante da mulher” (MACHADO,1999, p. 20). Em seguida, Virgílio é questionado por Bia sobre sua certeza ao falar que Capitu realmente traiu Bentinho. No trecho que transcrevemos abaixo, ela contesta essa ideia, argumentando que o romance não confirma a traição; ao contrário, apenas aponta as suposições de Bentinho:

O importante é ver como Bentinho desconfia que ela traiu e depois passa a ter certeza. E é ele quem conta a história, assumidamente em primeira pessoa, e vai passando magistralmente suas impressões para o leitor, como se fossem fatos. Mas a gente só tem a versão dele. Ninguém garante que é verdade. E você acreditou. (MACHADO, 1999, p. 21)

A observação de Bia a respeito do romance de Machado de Assis mostra como as mulheres eram caracterizadas nas narrativas daquela época. A construção da identidade feminina era feita, na maior parte das vezes, por meio das suposições e perspectivas masculinas, dispensando o ponto de vista e a voz das próprias mulheres. Neste sentido, elementos como diálogos curtos, trocas de bilhetes e diários eram as únicas oportunidades para o registro da voz feminina. Tanto que o diretor de “Ousadia” afirma: “uma jovem solteira não podia ficar tanto tempo conversando sozinha com um homem que não fosse de sua família” (MACHADO,1999, p. 23).

Apesar de viver em um período no qual as mulheres são emancipadas e podem fazer suas próprias escolhas, Beatriz ainda convive com o machismo. Ele se manifesta, por exemplo, no relacionamento abusivo entre sua secretária, Ana Lúcia, e o noivo Giba. Ana Lúcia é mais uma mulher que sofre com o ciúme e as imposições do noivo, além de ser pressionada por sua família para se casar. Bia surge, então, como uma confidente para Ana Lúcia, incentivando-a a correr atrás de seu sonho de construir uma carreira profissional como jornalista e a enfrentar as relações machistas impostas pela família, sobretudo em relação ao casamento.

A personagem Ana Lúcia, amiga e funcionária de Bia, vive um dilema entre seguir seu projeto de carreira ou obedecer às convenções sociais e às ordens do noivo controlador. Diferente de Bia, Ana Lúcia buscava uma vida mais tradicional, sonhava em se casar e ter uma família, mas desejava também uma vida profissional, queria conseguir um emprego em uma editora ou passar em um concurso. Entretanto, o noivo não admitia a possibilidade de uma mulher ganhar mais que o marido e não apoiava que Ana Lúcia investisse em seu sonho. Em uma conversa com Bia, Ana Lúcia conta sobre sua ideia de oferecer a Giba a opção entre o trabalho na editora e o concurso. Na opinião de Bia, Ana Lúcia não devia confiar suas

escolhas à decisão ou permissão de Giba, ao afirmar que: “Uma decisão tão importante na sua vida quem tem que tomar é você” (MACHADO, 1999, p. 156).

A jovem secretária de Bia menciona ter partilhado este pensamento, de dar ao noivo o poder de escolha sobre sua vida profissional, também com Juliano, um jovem que trabalha na produção da série “Ousadia” e que despertou o seu interesse. Juliano é um personagem importante para Ana Lúcia e acaba se envolvendo de forma afetiva com ela, por intermédio de Bia. Diferente de Giba, ele é um rapaz sensível, que compreende que Ana Lúcia não pode abrir mão de um sonho para viver a vontade do noivo e da família. Desse modo, Ana Lúcia acaba se aproximando cada vez mais do rapaz, partilhando com ele os mesmos gostos e pensamentos, até decidir terminar o noivado com Giba e seguir seus objetivos.

O envolvimento entre Beatriz e Virgílio tem um momento decisivo quando ele decide mostrar a ela um velho caderno de receitas conservado por sua família. Além das receitas, passadas de geração em geração, Beatriz encontra no caderno anotações que se assemelhavam a um diário, falando sobre a história da infância, da adolescência e da vida adulta da mulher que registrou as receitas. Essa mulher transporta novamente a narrativa do romance do final do século XX para o século XIX. Beatriz se interessa tanto pelas anotações que decide investigar a história do caderno e de sua dona e, conseqüentemente, encontra uma carta escrita pela dona do caderno para uma amiga chamada Sancha. Nesta carta, revela-se que ela era Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro*.

Com base no universo ficcional de seu livro e no romance de Machado de Assis, Ana Maria Machado nos coloca diante de uma nova versão da história de Capitu, agora contada pelo ponto de vista da própria personagem, em contraponto à história contada por Bentinho em *Dom Casmurro*. Na leitura da carta de Capitu a Sancha, Beatriz descobre que Capitu não apenas não traiu Bentinho, mas também nutria a mesma desconfiança em relação a seu marido e à amiga. Contudo, apesar dessa desconfiança, ela optou por não viver uma vida de mágoas e decidiu seguir seu próprio caminho em busca da independência fora do casamento, depois de ter sido deixada só com o filho, para viver na Europa.

Após a leitura da história contada por Capitu, Beatriz inspirou-se na personagem de *Dom Casmurro* e decidiu seu próprio destino, naquele momento em que se via dividida entre um relacionamento aberto e uma relação convencional. A decisão de Bia foi seguir sua vida sem amarras, dando um tempo a si mesma. Diante de uma sociedade machista e patriarcal, Bia vai contra os paradigmas tradicionalmente impostos à mulher e sintetizados pela famosa frase de Simone de Beauvoir: “Não nasci livre, passei a existir dentro de uma configuração

social que me definiu mulher com todas as sequências e consequências.” (BEAUVOIR *apud* COSTA, 1998, p. 28).

No que diz respeito à estrutura narrativa, é importante observar que o romance é narrado por uma voz narrativa que não faz parte dessa história, que é contada em terceira pessoa e de forma linear, ou seja, seguindo a cronologia dos acontecimentos. A simples utilização da categoria teórica do “narrador” para descrever essa voz narrativa, no entanto, mostra-se um pouco problemática, levantando questões relacionadas tanto ao gênero masculino, associado tradicionalmente ao narrador, quanto à presença da voz do autor na ficção, pontos que serão discutidos no terceiro capítulo desta dissertação. Importante observar também que na narração da história de Capitu, por meio do caderno de receitas/diário e da carta encontrados por Beatriz, é a própria personagem machadiana que assume a posição de narradora, agora em primeira pessoa e contando sua própria história, aspecto que é fundamental na estrutura narrativa do romance, como também veremos adiante.

Um outro aspecto interessante dessa estrutura narrativa é o fato de que, além da história de Beatriz e de seus envolvimento amorosos com Virgílio e Fabrício, o romance inclui outras histórias que se inserem nesse enredo principal, num complexo jogo de encaixes. Temos a história de Capitu, contada por ela própria, a história da minissérie “Ousadia”, que serve como ocasião para o encontro entre Beatriz e Virgílio, e a história de Ana Lúcia, secretária de Beatriz. Em todas essas histórias, os temas da traição, do ciúme, da liberdade feminina e do poder do homem sobre a mulher estão presentes, fazendo com que elas funcionem como espelhos umas das outras, em diferentes contextos (o século XIX e o final do século XX) e com diferentes personagens.

1.3. *A audácia dessa mulher* e a tradição literária

A relação entre o romance *A audácia dessa mulher* e a tradição literária, com destaque para o diálogo com *Dom Casmurro*, não acontece apenas no nível temático, mas também no processo de construção da narrativa. A inclusão da voz de Capitu, que conta sua própria história e apresenta uma versão que se contrapõe à de Bentinho é um elemento de grande importância nesse sentido. Outros elementos importantes apresentados no romance de Ana Maria Machado são as referências mais ou menos explícitas a outras obras canônicas da literatura ocidental e uma série de trechos metanarrativos que, de certa forma, também remetem ao romance de Machado de Assis e à tradição literária.

Embora a história de Beatriz seja contada por uma voz narrativa que não faz parte da história (ao contrário da obra de Machado de Assis), em diversos momentos essa voz interrompe o fluxo da ação para dialogar com o leitor, a fim de refletir sobre o processo de narrar ou de experimentar formas alternativas de contar a história. Com esse modo tipicamente machadiano, o romance enfatiza seu diálogo, não apenas com o *Dom Casmurro*, mas também com a tradição literária, de uma forma mais ampla, sinalizando para o leitor a possibilidade de lançar sobre ela um olhar crítico.

Por meio dos nomes dos personagens principais, Beatriz e Virgílio, o romance de Ana Maria Machado remete ao clássico poema épico *A divina comédia*, escrito pelo italiano Dante Alighieri no século XIV (1304-1321). Já o tema sobre o ciúme, por sua vez, traz à tona a tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare (1603), que aparece de forma direta também em *Dom Casmurro*, confirmando e reforçando as desconfianças de Bentinho em relação a Capitu. Com essas referências, a autora nos leva a refletir sobre as diferenças entre os contextos de produção dessas obras, bem como sobre as representações e os papéis sociais da mulher ao longo da história humana.

Na relação entre o romance de Ana Maria Machado e a obra de Dante, destaca-se o contraste entre as duas personagens nomeadas como Beatriz. Considerado uma das obras mais importantes da literatura ocidental, o poema de Dante é composto por exatos 100 cantos, divididos em três partes (“Inferno”, “Paraíso” e “Purgatório”), que exploram literariamente questões de teologia e contam uma história na qual o autor se transforma em narrador e personagem de uma jornada que vai do Inferno ao Paraíso. No caminho, Dante tem como guias o poeta Virgílio (autor da *Eneida*, grande épico da Roma antiga), que o conduz pelos nove círculos do Inferno até o Purgatório, e Beatriz, musa do poeta, que aparece também em outra de suas obras, *Vita Nuova* (1292-1294), onde ele conta sobre sua primeira paixão platônica na infância, com apenas nove anos de idade. Em *A divina comédia*, a personagem surge como uma divindade tão iluminada que, com o passar dos círculos para o céu, Dante mal consegue olhar para ela, que o entrega para São Bernardo, seu terceiro e último guia até a morada de Deus. Assim, a Beatriz de Dante aparece como uma mulher altamente idealizada, um símbolo da fé e da virtude. Uma imagem que exemplifica um certo estereótipo feminino e que, como em *Dom Casmurro*, é construída a partir do ponto de vista masculino do narrador-personagem. Diferente, portanto, da Beatriz de Ana Maria Machado, que, como vimos, é uma mulher moderna e livre do final do século XX, que seria facilmente condenada ao inferno em *A divina comédia*.

Já a relação entre o romance de Ana Maria Machado e a tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*, de Shakespeare, se dá de forma ainda mais direta, em função do tema do ciúme, que perpassa toda a obra da romancista brasileira. Como vimos acima, ela aparece explicitamente, ainda no início do romance, em uma conversa entre Bia e Virgílio, quando a personagem descreve um trecho da série “Ousadia”. A princípio, a crítica que Beatriz faz se refere à falta de originalidade das obras atuais, ao reconstruírem uma mesma narrativa já criada por outras obras do passado:

Casal se apaixonou e se casa, vive aparentemente muito bem, convivendo muito de perto com um grande amigo dele. Aos poucos o marido vai sendo levado a desconfiar da mulher, transformando em indícios de traição todos os pequenos acontecimentos do cotidiano. (MACHADO, 1999, p. 19)

A comparação que se estabelece durante o diálogo das personagens corresponde ao contexto intertextual que a própria obra de Ana Maria Machado estabelece com outras obras do cânone. Enquanto Virgílio propõe uma relação com *Otelo*, a jornalista rebate ao mencionar *Dom Casmurro* como mais próprio para ser comparado à produção dirigida por Muniz. Bia diz que “na televisão eles não vão ter peito de partir para a tragédia. E sem tragédia, *Otelo* não é *Otelo*.” (MACHADO, 1999, p. 19).

A peça de Shakespeare conta a história de um general de origem bárbara, que se casa às escondidas com Desdêmona, uma jovem de origem nobre, contra a vontade dos pais da moça. O desfecho trágico se dá por meio das mentiras de Iago, um soldado que almeja subir de patente e busca destruir o mouro, jogando-o contra a esposa e levando-o a matá-la asfixiada. Em *Dom Casmurro*, a referência a *Otelo* também aparece de maneira direta, quando Bentinho vai ao teatro ver uma apresentação da peça e, a partir dela, confirma com sua própria convicção que Capitu o traiu. Contudo, na obra de Machado de Assis esses pensamentos violentos de Bentinho não se concretizam.

Desse modo, a diferença entre os destinos das personagens femininas, Desdêmona, Capitu e Beatriz, funciona como um índice das transformações ocorridas entre os diferentes contextos históricos e sociais, sobretudo em relação às relações conjugais e ao poder do homem sobre a mulher. A permanência do ciúme, como sentimento ligado à ideia de posse sexual do homem sobre a mulher, no entanto, mostra que, apesar dessas transformações e dos avanços, ainda vivemos numa sociedade machista e patriarcal, em certos aspectos semelhante

à daqueles contextos históricos em que a punição da mulher pelo homem era admissível, seja na forma do assassinato, como em *Otelo*, seja na forma do exílio, como em *Dom Casmurro*.

1.4. Um diálogo entre o presente e o passado

Apoiado nessas referências à tradição literária, o romance de Ana Maria Machado propõe, claramente, um diálogo entre o presente e o passado. Nesse diálogo, o tema central são as questões relativas à posição da mulher na sociedade e na própria literatura. A fim de estruturarmos nosso estudo, analisaremos esse diálogo a partir de dois níveis: o que ocorre entre as personagens, especialmente entre Beatriz e Capitu, por meio do qual a obra tematiza a posição da mulher na sociedade, e aquele que se dá entre as autorias de Ana Maria Machado, Machado de Assis e outros escritores do cânone ocidental, que diz respeito à posição da mulher na tradição literária.

Em um primeiro nível de análise, portanto, o encontro entre o presente e o passado se concretiza pela contraposição e pelo diálogo entre as personagens Beatriz e Capitu. A personagem Beatriz é uma mulher bem resolvida, o que fica evidente tanto por suas características físicas quanto por sua postura diante das situações. Bia é representada como uma mulher que se impõe, desde sua chegada à reunião de produção da novela, na qual ela se apresenta sem ser solicitada, motivando uma observação do(a) narrador(a): “Comentou em voz alta a moça magra de cabelo encaracolado” (MACHADO, 1999, p. 8). Assim, a personagem Beatriz é vista como uma mulher atraente e que “inibia também, numa certa sensação de perigo” (MACHADO, 1999, p. 26). Além disso, ela é uma mulher culta, leitora de José de Alencar e Machado de Assis, conhecedora da trajetória das lutas femininas e realizada profissionalmente. Nesse sentido, Bia é construída com as características do seu tempo, representando a situação e os papéis da mulher na sociedade brasileira do fim do século XX.

Em contraste com essa mulher contemporânea, representada por Beatriz, temos a mulher do século XIX, representada por Capitu em *Dom Casmurro* (1899). No livro de Machado de Assis, Capitu é caracterizada como uma mulher curiosa, dissimulada e ambiciosa. Ela se encontra submetida à autoridade de um marido ciumento, que desconfia da esposa a respeito de um suposto adultério. A separação do casal, no fim da obra, aparece como uma forma de punição a Capitu. É importante destacar que a personagem é representada pelo ponto de vista masculino, tanto no nível da narração (por Bentinho) quanto no nível da

autoria (por Machado de Assis). Sua história reflete, portanto, a situação de submissão, dependência e ausência de lugar de fala da mulher daquela época. Em outras palavras, as mulheres eram submetidas às imposições de uma sociedade patriarcal, não eram bem vistas trabalhando fora de casa e se interessando por política e economia, menos ainda escrevendo sobre tais assuntos.

Essa imagem da mulher do século XIX, presente no livro de Machado de Assis, é reformulada por Ana Maria Machado, por meio do diário de Capitu, descoberto por Beatriz. A voz de Capitu só vem à tona através de Bia, em suas investigações sobre as anotações em um livro de receitas que acaba se revelando também um diário. É importante destacar a forma de comunicação utilizada no discurso da personagem: livro de receitas, carta e diário, ou seja, formas de escrita íntima e privada, que eram permitidas às mulheres daquele tempo. É interessante, também, a mudança do apelido de Capitu para “Lina” (de Capitolina), registrada na carta que revela a Beatriz sua identidade, reforçando a reformulação de sua imagem e nos lembrando que o uso de pseudônimos era característico da escrita das mulheres daquela época.

Dessa forma, Ana Maria Machado consegue atribuir à personagem características que vão além do lugar subalterno que ela ocupa na obra de Machado de Assis. Em seus escritos, Capitu fala sobre como era a vida após sair de casa, as dificuldades de uma mãe solteira, o que lhe deu forças para se tornar uma empreendedora e dona de uma pensão em Vevey, na Suíça. Ocorre, então, um deslocamento nos papéis dos dois personagens: Bentinho é evidenciado como um homem manipulador, que distorce a realidade devido ao ciúme excessivo, enquanto Capitu é mostrada como uma mulher injustiçada, mas decidida e forte em sua decisão de viver emancipada de uma relação abusiva.

A partir destas informações, Bia se interessou pela história dessa mulher, que até então era tida apenas como uma personagem fictícia de um romance. Na reescrita de Ana Maria Machado, Bia descobre Capitu como uma “mulher real” e não apenas uma personagem de *Dom Casmurro*. A existência de Capitu só é confirmada quando, em carta à sua amiga Sancha, ela diz ter forjado sua própria morte para não sofrer mais com os julgamentos feitos pelo ex-marido. A identidade de Capitu é transformada de culpada para inocente, mas sua atitude de fuga enfatiza sua condição subalterna. O contato de Bia com essa nova versão de Capitu, então, se torna uma inspiração para que ela decida sobre seu próprio destino, optando por seguir sua vida com independência, sem cair na armadilha do ciúme, um sentimento ligado à ideia da relação amorosa como posse, sobretudo da mulher pelo marido.

Desse modo, a personagem Beatriz é usada por Ana Maria Machado como meio de interlocução entre um contexto e outro da narrativa. Assim, a autora faz uma transposição de Capitu do século XIX para o século XX, a fim de refletir sobre os dilemas e impasses na trajetória da construção dos papéis da mulher na sociedade. Por meio dessa transposição, é possível pensar sobre o lugar da mulher em cada época, tanto nos aspectos sociais, ideológicos e culturais quanto no aspecto psicológico, isto é, no que diz respeito à forma como essas mulheres enfrentaram a sociedade para sustentar seus próprios desejos e ambições.

Assim, é como se Beatriz recebesse uma mensagem daquela mulher do século XIX, mostrando que, para que a transformação do lugar da mulher na sociedade continue avançando, é necessário que ela assuma sua voz e seu protagonismo nas decisões sobre sua vida. Desse modo, a contraposição e o diálogo entre as personagens Beatriz e Capitu apontam não apenas para uma constatação das mudanças dos papéis da mulher na sociedade, mas também para uma revisão do próprio passado, a partir da recuperação das vozes femininas.

Em um segundo nível de análise, temos o diálogo entre o trabalho autoral de Ana Maria Machado e o de Machado de Assis. Tal diálogo se manifesta tanto pela inserção da voz e do ponto de vista de Capitu no livro da autora contemporânea quanto pelas interferências e reflexões do(a) narrador(a) ao longo do romance. Além disso, como vimos, a obra se caracteriza por diversas referências a outras obras importantes do cânone literário ocidental, o que contribui de forma significativa para a discussão sobre o lugar da mulher na literatura.

Ao dar voz a Capitu e imaginar seu ponto de vista, em contraste com o de Bentinho em *Dom Casmurro*, Ana Maria Machado promove um questionamento sobre o silenciamento das vozes femininas, não apenas na sociedade, mas também no campo literário. O apagamento da mulher em diversas áreas, em especial no campo da crítica, fez com que a identidade feminina em grande parte das obras conhecidas fosse construída com base em um ponto de vista masculino e idealista. Como consequência, a mulher, por muito tempo, foi representada por meio de imagens estereotipadas como a donzela indefesa, a bruxa velha e perversa e a prostituta devassa e promíscua.

Por isso é que se torna tão significativo que essa voz feminina venha à tona por meio de um diário/livro de receitas. É por meio desse recurso que a romancista evidencia a problemática do silêncio na construção das personagens do século XIX. Além de abrir espaço para uma leitura crítica e comparativa desses diferentes discursos, é proposta, também, a reflexão sobre as perspectivas por meio das quais essas personagens foram construídas,

chamando a atenção para as questões culturais de cada época, sobretudo para o modo como a mulher é representada nas obras do passado. Essa perspectiva fica evidente, por exemplo, quando, durante a leitura do diário de Capitu, Beatriz se questiona:

De quem era a palavra masculina que acusava Capitu no romance? De quem a outra, que não conseguia evitar seu fascínio diante de uma mulher daquelas? Seria a ambiguidade de *Dom Casmurro* um sintoma da existência de uma dupla de homens a narrar em conjunto? Mas a voz, sem dúvida, era uma só, e magistral, a do velho bruxo do Cosme Velho. Bruxo, bruxo. Autor de sortilégios e encantamentos. Mais enfeitiçada que nunca, Bia confirmava como era justo que Machado de Assis tivesse ficado na nossa história literária com esse apelido. (MACHADO, 1999, p.163)

É interessante observar essa relação ao mesmo tempo de crítica e de admiração. Nesse sentido, entendemos que Ana Maria Machado não busca reescrever todo o enredo de *Dom Casmurro*. A autora desenvolve uma narrativa que insere Capitu em um novo momento, isto é, o final do século XX. Ana Maria Machado, portanto, cria uma nova história, que retoma as questões que são abordadas no romance de Machado de Assis, como o casamento e o ciúme, assuntos que são ainda bastante atuais. Nesse sentido, o livro *A audácia dessa mulher* não é uma simples reescrita do romance de Machado de Assis, mas um diálogo crítico dele. Como observa Leila W. B. Farias, em sua dissertação *A audácia dessa mulher: Ana Maria Machado e a subversão do cânone na reescrita de Capitu* (2007):

A possibilidade da reescrita, concretizada pela autora de *A audácia dessa mulher*, é instaurada no sentido de operar uma releitura do texto para a posterior reconstrução do mesmo. A reescrita é empregada a fim de dar poder discursivo a uma mulher que narra a própria história, como no caso de Bia e Capitu. Dessa forma, a mulher seria autora de sua própria história, sem que esse papel seja traçado pela tradição masculina. (FARIAS, 2007, p.199)

Por meio desse procedimento, portanto, o romance de Ana Maria Machado nos direciona a pensar em questões relacionadas à posição da mulher na formação do cânone literário. Ao longo da história da literatura ocidental, as autorias femininas não tiveram tanta visibilidade, em comparação as autorias masculinas, fato que proporcionou ao cânone literário uma composição majoritariamente dominada por autores masculinos. De forma explícita ou implícita, essa opção era justificada, de modo equivocadamente, pela visão preconceituosa de que a mulher não poderia se destacar como um sujeito crítico e racional e, conseqüentemente, não poderia ter o status de escritora e ocupar lugar nas academias literárias.

Mas, como é explicado pela professora e pesquisadora Constância Lima Duarte, em “Literatura feminina e crítica literária” (1990), as mulheres escreviam sim. No entanto, tinham pouca visibilidade e, muitas vezes, era preciso se esconder por meio de pseudônimos masculinos ou iniciais de seus próprios nomes para tornar válidas suas obras. Em decorrência disso, surge a necessidade de uma reformulação do cânone literário, com um olhar mais atento às questões de gênero. O que reforça a ideia de investigação da participação da mulher no contexto literário, que deve ser levantada tendo em vista o processo de formação do cânone.

Com esse objetivo, a crítica literária feminista desenvolve-se atualmente com a investigação do percurso das antigas autorias femininas no campo literário. Segundo Rita Terezinha Schmidt, em seu trabalho “Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção” (2012), a exclusão e invisibilização das narrativas de modo geral, em especial das de cunho feminino, caracteriza-se como uma “violência simbólica”, fundamentada em princípios impostos pelo poder patriarcal.

A função crítica do trabalho de resgate de textos de autoria feminina do século XIX no Brasil tem sido a de contestar os contornos estabelecidos da identidade da literatura brasileira em seu período de consolidação, expondo seu fechamento à alteridade e à diferença, portanto se inscreve no campo das lutas sociais que são as lutas pelo reconhecimento. (SCHMIDT, 2012, p. 68)

Convergindo com esses objetivos, Ana Maria Machado não apenas coloca em pauta a voz da mulher em sua obra, mas também se contrapõe à visão tradicional do cânone literário que torna apagada a presença de perspectivas femininas. Nesse sentido, as expressões “audácia” e “ousadia”, que nomeiam seu livro e a minissérie que faz parte de seu enredo, não dizem respeito apenas às vozes e atitudes das personagens Beatriz e Capitu em busca de independência e autonomia, mas também ao seu próprio trabalho autoral.

Segundo esta perspectiva, Ana Maria Machado não apenas retoma ao cânone literário, mas estabelece com ele um diálogo crítico, que busca questionar e reconfigurar o lugar que a mulher ocupa nele. Além disso, a autora questiona e desafia a perspectiva essencialmente masculina que determina a formação do cânone, retomando criticamente a obra de um de seus maiores expoentes.

Nos próximos dois capítulos, buscaremos retomar, separadamente, cada um desses dois níveis de análise. Inicialmente, no Capítulo 2, trataremos do diálogo entre as personagens Beatriz e Capitu, proposto pelo romance *A audácia dessa mulher* como uma forma de colocar

em discussão os papéis sociais e representações da mulher em nossa sociedade, em diferentes contextos históricos. Posteriormente, no Capítulo 3, trataremos do diálogo entre as autorias de Ana Maria Machado e autores consagrados da tradição literária ocidental, especialmente Machado de Assis, como uma forma de colocar em discussão o lugar da mulher na literatura e no cânone literário.

2. BEATRIZ E CAPITU: DUAS MULHERES EM SEUS TEMPOS

2.1. Capitu e a mulher do século XIX

Antes de tentarmos compreender as representações femininas no livro de Ana Maria Machado, é importante pensar um pouco na personagem Capitu, da forma como foi criada originalmente por Machado de Assis em seu romance *Dom Casmurro*. Considerando-se que esse livro foi escrito e é ambientado no século XIX, podemos ver essa personagem como uma representação da mulher daquela época. Contudo, é fundamental que lembremos que se trata de uma personagem de ficção e que, por isso, ela não corresponde a uma representação direta da realidade, pois a ficção, como sabemos, é sempre, de alguma forma, uma transformação da realidade.

De acordo com o sociólogo e crítico literário Antonio Candido, no ensaio “A personagem do romance”, no livro *A personagem de ficção* (1970):

O problema da verossimilhança no romance depende da possibilidade de um ser fictício, isto é, uma criação da fantasia, comunicar ao leitor uma impressão de verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem. Verificamos, assim, que há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, ou seja, a verossimilhança. (CANDIDO, 1970, p. 35)

Em consonância com o pensamento de Candido, podemos então considerar válida uma certa aproximação entre a personagem do romance e a realidade de sua época. Assim, podemos compreender que é possível utilizar a ficção para pensar a realidade de um certo contexto histórico. Devemos lembrar, ainda, que em romances com características realistas, como a própria obra machadiana, existe uma preocupação em tratar de assuntos pertinentes à realidade. Isso ocorre por meio da construção do ambiente, das personagens, das relações sociais e psicológicas e da escolha da temática focalizada na narrativa.

Ao longo do tempo, os romances desenvolveram estratégias para que a construção de suas personagens se aproximasse ao máximo do real, produzindo esse efeito de verossimilhança. Tais estratégias correspondem ao que Rosenfeld, na mesma obra, *A personagem de ficção* (1970), em seu ensaio “Literatura e personagem”, chama de “aspecto esquemático”, ou seja, a seleção de palavras e construções conotativas que remetem tanto aos

aspectos físicos quanto psicológicos das personagens ficcionais. A esse conjunto de procedimentos de construção das personagens, nos textos ficcionais, podemos dar o nome de “caracterização”. Partindo desses pressupostos, podemos então pensar na personagem Capitu, na maneira como ela foi construída e na forma como ela, ao seu modo, representa a mulher de seu tempo.

O romance *Dom Casmurro* foi publicado pela primeira vez no ano de 1899 pela livraria Garnier. A história se passa em meados do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, trata-se ainda de um período em que os papéis sociais da mulher eram constituídos sob uma forte influência de padrões moralizantes da sociedade – esposa, mãe e do lar. A pesquisadora e professora Ana Maria Haddad Baptista, no prefácio da segunda edição de *Dom Casmurro* pela Edições Câmara, em 2019, afirma que o século XIX foi um período decisivo para o contexto literário nacional, que se consolidou devido ao momento iniciado com a Independência Brasil, que possibilitou que produções como *Dom Casmurro* se aproximasse cada vez mais da realidade brasileira.

Em resumo, a história de *Dom Casmurro* é conduzida por meio de lembranças, e Bentinho, o narrador e protagonista da narrativa, explica que o título da obra é uma alcunha por seus hábitos reclusos e calados. A trama gira em torno do romance entre Capitu e Bentinho, um advogado que largou a promessa de celibato feita pela mãe para se casar com seu amor de infância. Durante a narrativa, o narrador e protagonista do romance afirma que seu objetivo “era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2019, p. 14). Na segunda metade da trama surge uma desconfiança que desconstrói toda a ideia de “felizes para sempre” do casal.

Após a trágica morte de seu amigo Escobar, afogado ao entrar no mar sob forte ressaca, Bentinho começa a desconfiar que Capitu possa tê-lo traído com seu falecido amigo, motivado sobretudo pelas supostas semelhanças entre seu filho com Capitu e Escobar. A desconfiança se confirma após o protagonista assistir a uma apresentação da peça *Otelo - O mouro de Veneza*, de Shakespeare, e traçar uma comparação entre a ficção teatral e sua intuição sobre a esposa. Em *Dom Casmurro*, porém, não se realiza um desfecho trágico e violento, como na peça, apesar do narrador anunciar por diversas vezes essa possibilidade, como no trecho a seguir:

Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que me deu, não me fez sair do quarto. Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós

comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (ASSIS, 2019, p.116)

Embora pertencesse a uma família de bom poder aquisitivo e de boa posição social, Bento Santiago mostrava-se como uma pessoa insegura, conservadora e que se preocupava com a imagem pública da família. Isso fica evidente no final do romance, quando ele propõe uma viagem para a Suíça em família, com a intenção de deixar Capitu e o filho, Ezequiel, no país estrangeiro, além de sugerir a companhia de uma professora para acompanhá-los, para ensinar a nova língua e como pretexto de mantê-lo informado sobre o que acontecia com eles. Apesar de não ter comprovado o adultério, a solução funciona como uma punição que Bentinho resolve impor a Capitu, um “exílio” na Suíça, acentuado por sua decisão de ignorar as cartas da esposa:

Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. (ASSIS, 1899, p.191)

Dessa maneira, o que vemos em *Dom Casmurro* é um jogo entre as objeções criadas por Bentinho sobre Capitu e seus pensamentos inseguros, deixando em dúvida o próprio leitor. Ao mesmo tempo, é percebida uma estreita relação dos pensamentos e decisões do protagonista com os princípios da religiosidade, desde a fé de sua mãe até o cumprimento da promessa de ir para o seminário e, pouco tempo depois, o abandono da promessa – um peso da moral religiosa e social que acaba recaindo sobre Capitu. Assim, o que nos mostra a distância entre a figura de Capitu e o comportamento feminino idealizado no século XIX é a simples construção narrativa de um esposo ciumento, que desconfia até mesmo dos olhos da esposa e que por fim não consegue se desvencilhar do sentimento de posse, pois acompanha todas as notícias recebidas da esposa.

Podemos pensar, então, nos procedimentos utilizados para a caracterização da personagem Capitu no romance *Dom Casmurro*: Construída a partir do ponto de vista de Bentinho, essa construção é marcada por expressões como “olhos de ressaca”, remetendo a um certo ar de mistério da moça, presente desde quando ela o atraía, ainda na tenra juventude, e mostrando o quanto ela o perturbava. Em outros momentos, o narrador-personagem se vale

da expressão “olhos de cigana, oblíqua e dissimulada”, recordando as observações do agregado de sua família, José Dias, também durante a infância dos dois protagonistas, para sustentar sua desconfiança em relação à traição. Conforme destaca Eugênio Gomes, em *O enigma de Capitu* (1967), a memória e os pensamentos sobre a esposa se misturavam no pensamento de Bentinho, fazendo com que ele projetasse hipóteses sobre a lealdade da esposa.

Portanto, para pensar em como o romance *Dom Casmurro* representa, dentro de sua lógica ficcional, a mulher do século XIX, é fundamental levar em consideração a escolha do narrador-personagem masculino. Bentinho possui um papel central na narrativa, como voz de uma sociedade patriarcal, que possui total domínio discursivo sobre a forma como Capitu será representada, do início ao fim da narrativa. Desse modo, Capitu é caracterizada, inclusive em seu aspecto físico, que se aproxima da realidade da época, desde a descrição das vestimentas até as definições dos detalhes que mostram a condição social da personagem, conforme podemos ver na seguinte passagem referente à sua adolescência:

(...) criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (ASSIS, 1899, p.30).

Podemos ver, assim, que Capitu era uma moça de origem humilde que, apesar dos trabalhos domésticos, também era vaidosa para sua idade. Desse modo, estaria no caminho certo para o matrimônio, segundo os padrões da época. Por outro lado, um segundo aspecto sustentado pelo narrador é o aspecto psicológico, ao traçar uma retórica sobre o comportamento e as ações de Capitu, sobretudo na segunda parte do romance. Esse segundo aspecto, porém, nunca é comprovado, o que possibilita pensar que há duas possibilidades sobre a moral da personagem: ela seria a injustiçada ou a manipuladora.

Tinham-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de

perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... (ASSIS, 1899, p.58).

A escolha do melhor termo para sintetizar a caracterização de Capitu – injustiçada ou manipuladora – não é necessária, pois esta pesquisa não se apoia no pressuposto de traição ou não traição de Capitu, mas sim na proposta de uma nova perspectiva dada à construção da personagem criada por Machado de Assis. O maior problema para nós, então, talvez não seja apenas como a mulher do século XIX foi representada, mas sim como, de forma talvez errônea, ela foi interpretada ao longo dos anos. As múltiplas interpretações de Capitu renderam longas discussões entre os críticos e ganharam relevância especial para uma abordagem feminista da literatura. Um bom exemplo pode ser dado pelas observações de José Veríssimo, um dos primeiros críticos da obra de Machado de Assis a suspeitar da veracidade da narrativa de Bentinho, mas que acaba se convencendo da “inocência” do personagem-narrador:

Não sei se acerto, atribuindo malícia ao pobre Bento Santiago, antes que se fizesse Dom Casmurro. Não, ele era antes ingênuo, simples, cândido, confiante, canhestro. O seu mestre — formoso e irresistível mestre! — de desilusões e de enganos, o seu professor, não de melancolia, como outro que inventou o autor de um certo Apólogo, mas de alegria e viveza, foi Capitu, a deliciosa Capitu. Foi ela, como diziam as nossas avós, quem o desasnou, e, encantadora Eva, quem ensinou a malícia a esse novo Adão.

Mas também, apesar das prevenções de José Dias, quem houvera com quinze anos e a inocência de Bentinho, e mesmo sem isso, resistido à curiosa e solerte Capitu, acoroçoada pela ingênuo e velhaca cumplicidade dos pais? (VERÍSSIMO *apud* SILVA, 2014).

O que se torna evidente, após a leitura das impressões de Veríssimo, é o fato de que a lógica discursiva de Bentinho provavelmente convencia mais o público do final do século XIX e início do XX do que o leitor contemporâneo. No período em que foi escrita, durante o século XIX, o adultério era encarado como um crime, além de ser considerado como um grave motivo de constrangimento familiar. Em sua interpretação, Veríssimo faz uma comparação entre Eva e Capitu, como forma de sugerir a ideia de um pecado supostamente cometido pela moça, ao mesmo tempo em que se tem a impressão de que Dom Casmurro e Bentinho não são as mesmas pessoas.

Em contraposição, podemos lembrar que, em seu famoso livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, publicado pela primeira vez em 1960, a crítica e tradutora estadunidense

Helen Caldwell sai em defesa de Capitu, contrapondo-se à ideia corrente de que ela havia realmente traído Bentinho e defende sua honestidade. O trabalho de Caldwell é um marco importante na história da interpretação do romance *Dom Casmurro*, por ter mudado radicalmente o ponto de vista da crítica, a partir de uma perspectiva feminina (CALDWELL, 2002). Nos tempos atuais, a interpretação quase unânime é a de que, em seu romance, Machado de Assis deixa propositalmente a dúvida por conta do leitor, sendo impossível provar, pelas informações trazidas no livro, um ou outro ponto de vista.

No livro *A voz embargada. Imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX*, Márcia Cavendish Wanderley (1996) mostra que, naquela época, a mulher era geralmente representada na ficção segundo dois estereótipos. O primeiro é o da mulher submissa aos valores paternalistas, considerada como o “anjo do lar”. Em oposição a ela, surge a imagem da mulher manipuladora e pervertida, que rompe com os valores vigentes e é muitas vezes condenada a sofrer por suas escolhas fora do casamento e de uma construção familiar tradicional. Falando sobre a literatura da chamada Era Vitoriana, Wanderley sintetiza esses dois estereótipos:

E como seriam então as personagens vitorianas típicas? O "anjo do lar", a mulher dócil, contida e assexuada vista como pura e sem mácula (sendo o sexo raramente abordado explicitamente na literatura da época) ou a pervertida, livre e má, são as duas únicas manifestações possíveis (e antagônicas) da condição feminina. (WANDERLEY, 1996; p.55).

Tanto no Brasil quanto na Europa, essas idealizações das personagens femininas eram frequentemente evidenciadas nas obras de ficção. Entretanto, a partir da metade do século XIX, com o desenvolvimento da literatura realista, as questões de gênero, raciais e sociais começam a ganhar algum destaque na produção ficcional, sobretudo nas obras literárias voltadas para a representação de uma realidade conturbada da sociedade. Como exemplos da presença desses estereótipos femininos na literatura do século XIX, podemos citar o ciúme e o adultério em obras como os romances *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, e *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, além do próprio *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis.

Em todas essas obras, repete-se a imagem de uma mulher casada, burguesa, adúltera, pervertida e condenada a um fim infeliz. Em *Dom Casmurro*, ao se casar com Bentinho, Capitu se torna uma mulher burguesa, que dispõe de mais privilégios, mas também está exposta a um risco maior de condenação social, por qualquer fuga do ambiente doméstico e

do domínio do homem. Neste sentido, a voz do narrador reforça a suposição de que Capitu é uma mulher adúltera, mesmo não havendo provas concretas sobre a suposta traição. Segundo o ponto de vista conservador do narrador-personagem, a mulher deve ser sempre submissa e estar sempre ao lado do homem para cumprir seus desejos, fazer suas vontades e se mostrar satisfeita sempre com o que recebe. Por isso, Bentinho mostra certa ambiguidade diante do fato de que Capitu parece nunca estar satisfeita com a vida que tem:

Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo, também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma coisa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. Na rua, muitos voltavam a cabeça curiosos, outros paravam, alguns perguntavam: “Quem são?” e um sabido explicava: “Este é o Dr. Santiago, que casou há dias com aquela moça, D. Capitolina, depois de uma longa paixão de crianças; moram na Glória, as famílias residem em Matacavalos.” E ambos os dois: “É uma mocetona!” (ASSIS, 2019, p.149)

Dois aspectos são importantes para a compreensão da construção da personagem Capitu, da forma como foi realizada por Machado de Assis. O primeiro é o contexto histórico definido pelo período que ela é inserida, isto é, a segunda metade do século XIX. O segundo é o contexto socioeconômico descrito logo no início da narrativa, quando Capitu ainda era uma criança, pertencendo a uma família mais humilde que a de Bentinho. Sob esse aspecto, Capitu passa por uma ascensão social no decorrer da narrativa. De certa forma, Bentinho parece querer mostrar que o novo status social de Capitu se deve a ele, especialmente se considerarmos o fato de que, para se casar, naquela época, as moças precisavam de dotes.

Partindo do pensamento da escritora feminista Kate Millett, autora do livro *Política sexual* (1970), Farias também considera que as narrativas de Machado de Assis refletem sobre conceitos e valores ideológicos e culturais preestabelecidos da época. Um exemplo disso seria o retrato conservador sobre os papéis da mulher em *Dom Casmurro*. Isso significa que a condição feminina apresentada pelo romance é parte de um constructo cultural discursivo patriarcal que reproduz estereótipos e critérios de julgamento sobre o que é certo ou errado para os padrões femininos.

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

independente, como se tais procedimentos fossem intrínsecos às suas naturezas. (FARIAS, 2007, p. 50).

A personagem Capitu é intrigante por transcender a imagem convencional de mulher, esposa, mãe e amante. Apesar de não possuir uma voz direta na narrativa, é capaz de despertar a atenção do leitor sobre sua identidade, ainda que esta seja mostrada de forma indireta e fragmentada. Por outro lado, também percebemos em Bentinho a figura de um homem inseguro e, ao mesmo tempo, manipulador, por ser detentor de todo um discurso, tanto sobre a esposa quanto sobre sua própria vida, supostamente sem mácula. Do seu ponto de vista, o único erro que julga ter cometido é a escolha de se casar com Capitu. Tal posicionamento é evidenciado pelo artigo da pesquisadora Linda Catarina Gualda, “Representações do feminino em *Dom Casmurro*: o silêncio de Capitu” (2007):

Mesmo Machado sendo um defensor das ideias femininas, ainda não havia espaço para o questionamento da condição da mulher na puritana e moralista sociedade da época. É nesse pano de fundo que surge Capitu, a metáfora da exclusão da voz e do direito à defesa, mostrando que numa sociedade exigente do cumprimento do paradigma de valores fixos atribuídos ao feminino, a mulher infratora deve ser condenada à pena do exílio. Há claramente uma tentativa de silenciar a mulher, reprimindo sua experiência numa visão alienada, mentirosa e degradante. (GUALDA, 2007, p.139)

Podemos dizer, então, que a personagem Capitu representa os dilemas da mulher do século XIX, diante das normas sociais impostas a ela. Apresentada pelo ponto de vista masculino, ela foge desde o início do romance à imagem idealizada da mulher de sua época, caracterizando-se como astuciosa e enigmática. Sem voz própria e sem a possibilidade de se defender, ela acaba sendo, ao fim da história, julgada e condenada por uma traição para a qual não existem provas. Na visão estereotipada sobre a mulher que caracterizava a literatura do século XIX, Capitu se distancia da imagem da mulher idealizada e, por isso, acaba por ser identificada como a transgressora, pervertida e manipuladora, e como tal deve ser punida.

2.2. O movimento feminista e a transformação do lugar da mulher na sociedade

Entre meados do século XIX e o final do século XX, a vida em sociedade no Brasil e no mundo, especialmente nos países do Ocidente, vivenciou muitas transformações. Em meio a essas transformações, os papéis sociais da mulher também mudaram de maneira muito significativa, seja em relação à sua presença no mundo do trabalho, ao reconhecimento de sua

competência e capacidade de liderança, seja em relação à sua vida social, à sua liberdade de comportamentos e posicionamentos relacionados ao convívio social e à vida afetiva e amorosa.

Em grande medida, essas transformações foram frutos da luta pelos direitos da mulher, encabeçada pelo movimento feminista. A trajetória histórica do feminismo se deve às influências que marcaram o início de sua primeira onda, ainda no final do século XVIII. Como exemplo, a criação da “declaração dos direitos da mulher” em 1791, escrita pela ativista política francesa Olympe de Gouges, que é contrária ao discurso iluminista, que havia se limitado a criar a “Declaração do homem e do cidadão”, de 1789. A autora questiona os limites defendidos pelo lema da Revolução Francesa (1789-1799) – “liberdade, igualdade e fraternidade” –, que não incluem a mulher nesse panorama. Após a publicação do texto, que veio a se tornar documento jurídico em defesa dos direitos da mulher, Gouges foi condenada à morte.

Em consonância com essa trajetória, a filósofa inglesa Mary Wollstonecraft, que viveu entre os anos de 1759 e 1797, publica o artigo “Reivindicação dos direitos da mulher”, com foco principal no direito à educação formal. Pode-se mencionar, ainda, seguindo a trajetória do movimento, que na primeira metade do século XIX o filósofo francês Charles Fourier usa pela primeira vez o termo “feminismo”, em *Teoria dos quatro movimentos* (1808), para denominar a luta das mulheres. Nessa obra, o autor defende a liberdade das mulheres como um dos requisitos para o progresso, em contraposição ao pensamento patriarcal que separava homem e mulher nos seus papéis exercidos na sociedade.

Nesse contexto, de modo amplo, o feminismo é caracterizado como um movimento social de luta pelos direitos civis da mulher. Na segunda metade do século XIX, surge o movimento pelo direito ao sufrágio, que é caracterizado como marco histórico das manifestações do movimento feminista. Já no final do século XIX, a educadora inglesa Millicent Fawcett impulsiona esse movimento ao fundar a União Nacional pelo Sufrágio Feminino (1897). Cabe destacar que esse período ficou conhecido como a onda do feminismo liberal e teve a participação de mulheres empenhadas na busca pela liberdade financeira e pela participação política.

Outro aspecto da história do feminismo naquela época está relacionado à sua liderança, que é marcada pela predominância de mulheres brancas e de classe média, em especial, da Europa ocidental e da América do Norte. Nos Estados Unidos, enquanto a ativista social e abolicionista Elizabeth Stanton é creditada como precursora na luta pelo direito ao voto, em uma convenção de Seneca Falls em 1848, Sojourner Truth questiona a participação

das mulheres negras nas manifestações em defesa desses mesmos direitos. Sendo também abolicionista e ativista dos direitos das mulheres afro-americanas, Sojourner Truth é autora do discurso “Ain’t a woman?”, proferido em Akron, Ohio, em 1851, que constrói a temática da mulher negra vista não apenas em situação de desigualdade com o homem, mas também com a mulher branca. Em seu discurso, ela expõe sobre a sua condição de ex-escravizada, ressaltando a importância da existência da mulher negra, ainda vista como inferior naquela época.

Após anos de luta, o direito ao voto foi concedido gradativamente nos países da América do Norte e Europa entre os anos de 1918 a 1945. No Brasil, nomes como o da professora e indigenista Leolinda Daltro, fundadora do Partido Republicano Feminino, e da ativista política e educadora Bertha Lutz, fundadora da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, deram início à luta das mulheres em favor da participação política, com um significativo atraso em relação ao que aconteceu na Europa e na América do Norte. A luta pelos direitos civis motivou diversas mulheres a reivindicarem o voto sob mandado judicial, como o pedido pela professora e considerada primeira eleitora brasileira, Celina Guimarães, em 1928. Entretanto, após a anulação dos votos pela Comissão de Poderes do Senado, o direito de votar só foi efetivamente concedido às mulheres brasileiras alfabetizadas e assalariadas em 1932, e estendido às pessoas analfabetas apenas em 1985.

A princípio, o feminismo tornou-se responsável por promover uma conscientização crítica sobre o pensamento dominante em relação às mulheres, promovendo questionamentos em torno das questões de gênero, sociais e políticas. A conscientização das mulheres quanto aos seus direitos promoveu incentivo às lutas para que seus ideais fossem alcançados. A primeira onda, portanto, é marcada por manifestações e debates que movimentaram de forma incômoda o contexto da sociedade tradicional.

Já a segunda onda do feminismo é marcada por um movimento a caminho da “liberação das mulheres”, durante a década de 1970. A partir dessa época, o feminismo foi adquirindo diferentes vertentes em relação aos direitos femininos. Como exemplo, pode-se citar as discussões em torno das questões do ser mulher e, ao mesmo tempo, do ser mulher negra, além das diferenças e semelhanças de classes. Entre as referências que se destacam nessa temática estão Angela Davis, com sua obra *Mulheres, raça e classe* (1981), e Simone de Beauvoir, com *O Segundo Sexo* (1949). Apesar das significativas diferenças entre os contextos históricos e sociais, os interesses e as reflexões das duas autoras, ambas merecem ser destacadas por suas importantes contribuições para o debate feminista.

Na obra *Mulheres, raça e classe*, Davis busca fazer um apanhado da trajetória das

mulheres negras. No primeiro capítulo, “O legado da escravidão: parâmetros para a condição da mulher”, a autora discorre sobre as poucas vezes em que a mulher negra é mencionada nos estudos teóricos, em especial a mulher no período da escravidão. Isso demonstra sua insatisfação quanto à insuficiência na abordagem do assunto. Já no capítulo intitulado “As mulheres negras e os movimentos associativos”, há uma abordagem sobre o próprio elitismo feminista, em que a questão do racismo e a mulher negra são deixadas em segundo plano em diversos manifestos ocorridos no início da década de XX.

Já em *Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, encontra-se a famosa frase que diz que “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Em outras palavras, para a autora o ser mulher não depende apenas de uma ideia da sociedade sobre o gênero, mas também de um pensamento individual com o qual a mulher se identifica. O feminismo, então, da segunda onda é marcado por características radicais, decoloniais e raciais. Outras temáticas relevantes na segunda onda se referem ao sexismo, à identidade de gênero e à liberdade sexual feminina.

A terceira onda surge como uma reação ao pensamento conservador da década de 1980, época em que muitos pensavam que o feminismo havia chegado ao fim após a Guerra Fria. Desta forma, difundia-se a falsa ideia de que as mulheres já haviam conquistado seus objetivos. Entretanto, outras linhas de pensamento foram estruturadas ao se dar visibilidade e relevância a assuntos antes menosprezados, como o binarismo de gênero e o movimento LGBT, entre outros.

Desse modo, a terceira onda é responsável pela manutenção da consciência sobre a importância do feminismo, contando com a contribuição das discussões sobre categorias como raça, classe, gênero e orientação sexual. Esse período também foi marcado pela participação de produções literárias, midiáticas e da indústria musical na difusão das ideias do movimento. Desta forma, esses canais foram fundamentais para criticar a objetificação do corpo feminino, denunciar a violência doméstica e divulgar manifestos contrários à cultura machista.

Posterior a esse período (2010), fala-se em uma quarta onda, o “ciberfeminismo”. Porém, pode-se dizer que ainda não há consenso sobre ele, fato que demonstra a insuficiência de estudos atuais sobre o feminismo no mundo. Apesar disso, na quarta onda é possível perceber uma luta contra o sexismo, a misoginia e até a violência de gênero contra as mulheres. Ela é caracterizada pelo uso da internet e das redes sociais para criar espaços de discussão sobre diversas temáticas em torno do papel e do contexto nos quais a mulher é inserida.

As autoras Malala Yousafzai e Chimamanda Ngoi Adichie exemplificam a quarta

onda. A primeira retoma a ideia do direito aos estudos defendida na fase inicial do movimento. Em alguns países como o Paquistão, país de origem da ativista, as relações das mulheres com os estudos ainda são bastante conturbadas devido aos conflitos políticos e religiosos. A segunda, feminista e escritora nigeriana, levanta temáticas importantes por meio da escrita de obras como *Sejamos todos feministas* (2014) e *O perigo da história única* (2018). Ela aborda, entre outras questões, a forma como o termo “feminista” é tratado no contexto atual, compreendido, em certo sentido, de forma pejorativa.

A despeito dos debates sobre a quarta onda, impõe-se a necessidade de compreender a importância das lutas encabeçadas pelo feminismo, desde os seus primórdios até os dias atuais, como responsável pelos avanços do pensamento e das conquistas das mulheres, começando pelo direito ao voto, à educação e à liberdade financeira e chegando até as discussões atuais, que buscam o pleno reconhecimento do seu papel como sujeito autônomo, livre e responsável por sua própria existência. Uma luta que, certamente, não chegou ao seu fim, apesar das muitas conquistas já alcançadas pela mulher, uma vez que a ideologia patriarcal, as desigualdades, o machismo, os preconceitos e a violência de gênero ainda estão muito presentes nos dias atuais.

Assim, uma preocupação atual se refere ao posicionamento das próprias mulheres em relação ao movimento, já que muitas delas ainda não possuem a devida consciência sobre seus direitos e deveres como cidadã, defendidos desde os primeiros momentos de luta do feminismo. Esse problema é, certamente, um reflexo da influência do patriarcado sobre os ideais dessas mulheres, fato que evidencia que existe ainda um longo caminho a ser trilhado. A desinformação, atrelada ao contexto dominante patriarcal da sociedade, permite que boa parte das mulheres não se identifique com as ideias feministas. O feminismo é confundido com o machismo, a misandria (ódio aos homens), quando na realidade corresponde, sobretudo, a um movimento empenhado em questionar as relações de domínio de um gênero sobre outro e capaz de fazer reivindicações sobre os direitos e defesa da mulher.¹

2.3. Beatriz e a mulher do final do século XX

Evidenciando essas transformações, no romance *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, a personagem Beatriz Bueno é construída, claramente, em contraste com a

¹ Este breve panorama da história do feminismo foi feito a partir da consulta a diferentes fontes, mencionadas na bibliografia da dissertação. Para uma visão sintética da história do feminismo, consultar o artigo “As quatro ondas do feminismo: lutas e conquistas” (2021), de Joasey Pollyanna Andrade da Silva, Valter Moura do Carmo e Giovana Benedita Jaber Rossini Ramos.

Capitu de Machado de Assis. Como vimos anteriormente, o enredo da obra dá uma importância decisiva para o diálogo estabelecido pelo encontro entre as duas personagens, por meio de um caderno de receitas repleto de anotações de Maria Capitolina. Por isso, esse contraste é tão importante na obra.

Isso fica evidente, por exemplo, pela própria caracterização física de Beatriz: uma mulher magra, de cabelos curtos e encaracolados, e não longos e lisos, diferentes portanto do tradicional estereótipo feminino. Além de ser uma jornalista interessada em viagens, seu comportamento se destaca por se fazer percebida ao falar em voz alta, não saber cozinhar bem e gostar de viajar sozinha. Neste sentido, o que chama a atenção em Bia são suas características pouco convencionais, como sua relação aberta com Fabrício:

Contou então que Fabrício e ela estavam juntos havia quatro anos, embora não morassem juntos. E que tinham uma relação intensa, mas não exclusiva. Era muito difícil falar nisso, sentia ela. As pessoas tendiam a não entender, a olhar como uma brincadeira ou como uma espécie de sacanagem consentida, e não era nada disso. Ou então, imaginavam que Fabrício conseguira convencê-la a aceitar o comportamento machista tradicional, de ter várias namoradas, sem que a mulher reclamasse. Bia estava acostumada com essa reação. Não se surpreendeu quando Virgílio saiu de seu silêncio para fazer uma insinuação nesse sentido. (MACHADO, 1999, p. 64)

Desse modo, Bia goza da liberdade de escolha da mulher contemporânea e não segue os papéis fixados pela tradição patriarcal. A personagem, então, surge como oposição ao princípio fundamental de mulher do lar estabelecido pela sociedade do passado. Bia não depende de uma figura masculina para se sustentar, não precisa pedir permissão para sair às ruas ou andar sozinha, tem o livre arbítrio para falar e dar suas próprias opiniões, sem medo de ser contestada.

Um aspecto particularmente significativo desse contraste, em relação ao nosso objeto de estudo, é a questão do adultério, que até bem pouco tempo atrás ainda era considerado um crime. A criminalização do adultério, durante grande parte de nossa história, trouxe muitos conflitos para a sociedade, principalmente para as mulheres. A chamada “defesa da honra masculina” era permitida pela lei para justificar crimes contra a mulheres, especialmente em casos de traição. Apenas com a Lei 11.106, de 2005 (ou seja, há pouco mais de 15 anos da atualidade), o adultério deixou de ser considerado um crime.

Nas narrativas literárias do passado, o destino das mulheres adúlteras também não era diferente. Esse, como vimos, foi o caso de Capitu, que foi exilada para outro país sob as suspeitas de seu marido. Mas a representação da mulher nas narrativas literárias também se

transformou entre o século XIX e o final do século XX. Se antes as imagens das mulheres eram construídas a partir de certos estereótipos (a “santa” e a “devassa”), hoje esses estereótipos parecem ter sido, pelo menos em parte, superados. O que se deve, certamente, às lutas das mulheres e ao trabalho de uma crítica literária feminista, que ajudaram a colocar em xeque esses estereótipos.

Assim, o contraste entre Beatriz e Capitu fica evidente também no que diz respeito às suas ambições profissionais e escolhas amorosas. Distante da realidade de Capitu, Bia é uma jornalista bem-sucedida e dispõe de liberdade para escolher entre uma relação mais convencional com Virgílio e uma relação aberta com Fabrício. Dessa maneira, Bia desperta nossa atenção para questões sobre o comportamento das mulheres no século XIX, diante das imposições sociais a que elas estavam submetidas.

No decorrer da narrativa, Beatriz chama a atenção também por seu interesse pela construção da identidade feminina no contexto social brasileiro. Esse interesse permite estabelecer entre ela e Capitu um paralelo, que é capaz de transferir à personagem de Ana Maria Machado a missão de resgatar a memória de personagens femininas silenciadas na história. Bia, então, apoiada em suas experiências de mundo, segue os passos das lutas feministas pela emancipação da mulher. Desse modo, é possível interpretar, por exemplo, a preocupação de Beatriz ao sugerir a Muniz acrescentar na produção de “Ousadia” personagens que geralmente têm pouca visibilidade nas histórias sobre o século XIX:

Mulher, em geral, era analfabeta. Mas já que a moça é letrada, podemos aproveitar. Só aí já temos, pelo menos, umas três aberturas para o tal invisível a que eu estou me referindo. Podemos mostrar com quem ela estudou ou estuda. Acompanhar um pouco de perto quem será o portador desses bilhetes — mucama? cocheiro? moleque de recados? uma parenta pobre vivendo de agregada e alcoviteira? E ainda, já que ela faz o rol de roupas, pode-se mostrar como se lavam as roupas nessa casa. Dar um pouco de visibilidade a outros aspectos daquele tempo. Professoras e lavadeiras, por exemplo, raramente aparecem em novelas de época. (MACHADO, 1999, p. 26)

De acordo com Lúcia Osana Zolin, em seu artigo “Pós-colonialismo, feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres” (2017), a transformação da condição da mulher entre as épocas de Capitu e Beatriz é conduzida pelo tempo. Isto é, passa pela necessidade de desconstrução, desde o discurso patriarcal feito sobre a caracterização da primeira personagem até os dilemas culturais que permanecem latentes no período da contemporaneidade da segunda. Por isso, a história de Bia se concentra na

problematização de temas como o amor, o ciúme e traição, que são transportados do século XIX para o final do século XX.

Conforme observa Zolin (2017), Ana Maria Machado se utiliza da narrativa construída nesse momento histórico mais recente como uma forma de se contrapor às ideologias sustentadas pela sociedade mais conservadora e patriarcal do século XIX. Neste sentido, Beatriz surge como uma advertência para os leitores de Machado de Assis, que por muito tempo questionaram-se sobre os mistérios que encobrem a identidade de Capitu. Representando a mulher contemporânea, que se guia pelas próprias convicções, Beatriz é caracterizada como uma mulher detentora de autonomia e de capacidade crítica, que se destaca por ter seu lugar de fala na obra.

Entretanto, a figura da mulher contemporânea ainda não é livre dos valores, da opressão e dos julgamentos de uma sociedade que continua sendo machista e patriarcal. Isso fica claro, por exemplo, em suas hesitações amorosas, que terminam pela opção por manter uma relação aberta com Fabrício, em que ambos são livres para fazer suas próprias escolhas e se relacionar com outros parceiros, desde que um conte ao outro. Esse fato é observado por Leila W. B. Farias (2007):

(...) a liberdade de Beatriz não precisa se apoiar em diferenças, conflitos ou atitudes em detrimento do outro. Mesmo sendo uma mulher com seu projeto pessoal, que a impedia de dedicar-se estritamente a uma pessoa, a jornalista teve a coragem de enfrentar as pressões culturais de seu meio e de seu tempo, para estar disponível para se entregar a um homem que também aceitava compartilhar experiências. (FARIAS, 2007, p. 154).

Apesar desse processo de busca pela liberdade não ter sido vivenciado pessoalmente por Bia, que desde o início do romance já se mostra como uma mulher emancipada, a personagem entende que essas lutas são responsáveis por quem ela é hoje. Podemos, atualmente, perceber essas mudanças históricas, responsáveis por uma diversificação da imagem da mulher e pelos questionamentos sobre sua posição no mundo. Mas os fatos cotidianos vivenciados por Beatriz, embora inseridos em um cenário contemporâneo, ainda evidenciam a permanência de certos condicionamentos sociais, como o de tornar-se mãe e esposa, arriscando a própria liberdade frente à dependência relacional. Do mesmo modo, em certos momentos ela se mostra insegura quanto ao seu acordo com Fabrício, sempre preocupada em contar algo a ele e imaginando por quais experiências ele havia passado na sua

ausência. Apesar disso, toda a narrativa de Bia prende-se à tentativa de manter sua liberdade na adaptação a uma nova forma de relacionamento.

Ainda que em nada pudesse suprir a falta de Fabrício, perdido numa selva escura sem achar o caminho de saída, a presença de Virgílio ao lado de Bia fazia bem a ela. Até mesmo porque não via nesse novo homem seu cúmplice e companheiro total. Mas quando se sentia percorrendo os círculos do inferno, essa Beatriz sem Dante agradecia a companhia de Virgílio. E o esperava com alegria. (MACHADO, 1999, p. 103).

No enredo do romance de Ana Maria Machado, outro exemplo da permanência de valores e estereótipos de uma sociedade machista e patriarcal na contemporaneidade é dado pela história de Ana Lúcia, secretária de Beatriz, que vive o dilema entre seguir sua carreira profissional ou se casar com o noivo ciumento, Giba. Vinda de uma classe social menos favorecida, Ana Lúcia sofre intensa pressão de seus familiares para seguir o caminho mais tradicional.

Ana Lúcia surge como uma pupila da jornalista, pois pretende seguir os mesmos passos na profissão. O encontro entre as duas se deu por conta do envio de livros, por Bia, a uma antiga funcionária sua, que era mãe de Ana Lúcia. A jovem vivia no interior do Rio de Janeiro, em Vargem Grande, e com o passar do tempo começou a enviar cartas de agradecimento e pedidos de mais livros a Bia. Após tanto interesse despertado em Ana Lúcia pela leitura, Bia contrata a moça. Ana Lúcia acaba se tornando o braço direito de Bia, ajudando-a com as tarefas de casa e do trabalho, e tal aproximação se transforma numa amizade de dez anos entre as duas. Bia, portanto, percebe o dilema vivido por Ana Lúcia entre se casar e seguir seus objetivos profissionais.

Giba era o noivo. Vizinho, bancário, passageiro habitual do mesmo ônibus bissexto que vinha para a Zona Sul mal raiava o sol. Bia não sabia muito mais do que isso, a não ser que o namoro já durava algum tempo, as famílias faziam gosto e Ana Lúcia, sempre contando que os dois eram apaixonadíssimos, estava às voltas com o enxoval para o casamento. (MACHADO, 1999, p. 54).

O noivo ciumento de Ana Lúcia tenta controlar até mesmo seu desejo de trabalhar e ganhar seu próprio sustento, enquadrando-a num novo modelo de submissão: o da mulher que trabalha fora e ainda tem que cuidar da casa e da família. Entretanto, sob a influência de Bia, essa personagem, antes dominada pelas amarras da sociedade, acaba se apaixonando pelo

roteirista Juliano e vislumbrando a possibilidade de escapar ao controle que a sociedade tentava lhe impor, por meio dessa pressão. Como afirma Farias:

[Esse] é o processo pelo qual passa Ana Lúcia: de revisão e contestação dos papéis de gênero. Tendo sido afetada pela forma patriarcal como sua identidade foi construída, ela agora absorve novas maneiras através das quais pode reorganizar sua existência e reconstruir sua identidade. Bia agiu como uma espécie de sinalizador que chamou a atenção da personagem para o fato de ela poder tomar a agência em suas mãos e tornar-se sujeito. Diante da "oferta" do noivo, que agora "aceitava" que Ana Lúcia trabalhasse num banco onde ele lhe arrumaria emprego — no intento de controlar e não ser controlado —, a jornalista sugere ser o momento de ela dar um basta na situação, e pensa que "ele não tem nada que deixar, você não precisa de licença dele". (FARIAS, 2007, p. 170).

É por essa permanência do machismo, desde o século XIX até a contemporaneidade, que o encontro entre Beatriz e Capitu, por meio do diário / livro de receitas, terá importância tão decisiva para que Beatriz se posicione diante desses dilemas. Através do interesse pela história narrada pela mulher do caderno de receitas, a investigação de Bia se transforma em uma busca pela sua própria identidade. Relendo aqueles cadernos antigos, ela descobre uma nova Capitu, muito diferente daquela construída pelo discurso de Bentinho em *Dom Casmurro*. Uma mulher do século XIX, que tem voz própria e é capaz de tomar suas próprias decisões, que inspira Beatriz a também fazer suas próprias escolhas.

2.4. O encontro entre Beatriz e Capitu

Em primeiro lugar, é importante levar em consideração a própria forma como acontece, no romance de Ana Maria Machado, esse encontro entre Beatriz e Capitu. Em seu esforço para agradar Beatriz e dar continuidade ao relacionamento, Virgílio a convida para um jantar preparado por ele, no qual ele tenta se aproximar do interesse da moça por arquivos de viagens e registros escritos por mulheres. Ele, então, apresenta a Bia alguns cartões postais antigos e, em seguida, empresta a ela um velho livro de receitas de sua família. O jogo de conquista do homem com o qual Bia se envolve na trama, e que compõe seu triângulo amoroso juntamente com Fabrício, é facilmente percebido pela personagem.

Entretanto é Bia quem acaba tirando proveito da situação. Na tentativa de esquecer Fabrício, ela procura voltar sua atenção para o objeto, um caderno de “capa dura de couro preto, já quase cinzenta, de tão gasta e encardida” (MACHADO, 1999, p. 49). Como não leva jeito para a cozinha, seu interesse está diretamente ligado às anotações feitas ao longo das

páginas do caderno, por uma autora até então desconhecida. Até esse momento, a única identificação possível dessa mulher corresponde ao registro da data de 1857, que conduz novamente a personagem até o século XIX.

Ao longo da leitura, Beatriz sente-se desafiada a formular suas próprias hipóteses em relação à origem do caderno, a quem ele pertencia e qual seria a razão da falta de identificação. Percebe-se, então, o jogo proposto pela autora, deixando velada para a personagem, bem como para o leitor, a identidade da proprietária do caderno de receitas e autora das anotações que ele continha, que mais à frente se revelará como sendo Capitu, a personagem do livro de Machado de Assis.

Segundo Virgílio, o caderno era considerado um objeto importante para a família, tendo passado de geração em geração, sendo responsável também por seu amor pela cozinha. Apesar da variedade das receitas, o que ele acha que poderia chamar a atenção de Bia era o fato de que, além das receitas culinárias, o caderno também continha registros das memórias de mulheres do século XIX, como receitas de remédios caseiros e dicas de crochê e tricô, o que ele julgava como uma forma de “sabedoria doméstica” (MACHADO, 1999, p. 50). Beatriz, porém, percebeu algo além do que Virgílio havia contado: o caderno também continha uma sequência narrativa de fatos, num formato semelhante a um diário.

Cada detalhe percebido, no decorrer da leitura, chamava a atenção de Bia. A percepção de uma sequência cronológica é dada tanto por meio da disposição dos aspectos materiais da escrita quanto pelo contexto narrativo dos fatos:

O simples gesto de abrir o caderno, porém, deixara Bia subitamente acesa de curiosidade. As letras enfeitadas a atraíam, era espicaçada pelo recorte retangular que deixava ver na folha lá de dentro uma caligrafia meio infantil, mas regular, em tinta preta esmaecida, compondo pedaços de linhas, palavras bem desenhadas, inclinadas para a direita: ...muito bem peneirada... polvilha-se cuidadosamente... assa-se em tabuleiro... (MACHADO, 1999, p. 51)

A caligrafia infantil e as letras enfeitadas sugerem que a personagem, pelo menos inicialmente, tratava-se de uma jovem menina. Contudo é importante pontuar que essa menina era alfabetizada e parecia compreender bem a estrutura da linguagem escrita, destacando-se pela clareza e legibilidade da letra. Bia chega a observar ainda que a autora do caderno de receitas provavelmente “não era muito chegada à rotina da cozinha” (MACHADO, 1999, p. 51), dada a simplicidade das receitas, sobretudo devido à idade de quatorze anos. Os

interesses da menina que mais chamam a atenção de Bia iam além dos afazeres domésticos, conforme é destacado em um trecho observado pela leitora:

Esse deve ser muito rápido, o ponto é fácil. Desejaria era fazer renda. No colégio desde os sete anos, aprendi a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, mas não me ensinaram a fazer renda. Vou pedir a dona Justina, da casa ao pé, que me oriente. Lástima é que não tenha conseguido que me ensinassem latim, que tanto desejo conhecer desde o dia em que o padre afirmou que latim não é língua de meninas. Como então, em Roma antiga, a senhora que ganhou de César a pérola de seis milhões de sestércios poderia agradecer ao grande homem? Seguramente, em latim! (MACHADO, 1999, p. 51)

A esperteza da jovem é o que mais surpreende Bia. O que faz com que a autora das anotações no caderno tenha a ambição de aprender duas coisas completamente díspares, como renda e latim? “De onde vinha a vontade de aprender?” (MACHADO, 1999, p. 52). A resposta provoca também uma primeira comparação entre as duas, Bia e a autora das anotações no caderno. Bia explica a si mesma que ambas possuem a mesma vontade de crescer e que tal vontade não deveria ser questionada. Ao mesmo tempo, ela lembra a existência persistente de uma ameaça, contida no pressuposto de que “isso não é para meninas” (MACHADO, 1999, p. 52).

A constatação de que o livro de receitas se tratava também de um diário é feita no momento em que Bia lê um trecho em que a menina conta sobre um beijo, seguido das trocas de carícias, com uma certa paixão adolescente, cujo nome aparece reduzido à inicial “B”. Beatriz compreende, enfim, a razão do fato de que o nome da moça havia sido mantido em sigilo, explicada pela circunstância de se desenvolver, ali, a narrativa de um possível namoro às escondidas. O que, aliás, era bastante comum para aquela época. No decorrer da leitura do diário, Bia percebe a passagem dos anos e os conflitos enfrentados pela jovem, entre os costumes de seu tempo e suas ambições diante do mundo.

No meio de uma receita para dor de cabeça, a moça faz um desabafo e diz que o motivo da sua própria dor de cabeça eram as promessas da mãe de B. Com medo de contrariar a mãe, B. fazia tudo o que ela queria. É percebido também que a moça vivia sob as expectativas geradas pelas promessas do namorado: “Ele faz juras de casamento, promete-me uma casa no arrabalde para uma vida sossegada e bela, com flores, móveis e alfaias, uma sege e um oratório de jacarandá” (MACHADO, 1999, p. 71). Por outro lado, ela sofre com a possibilidade de viver longe do amado, em decorrência das promessas da mãe de mandá-lo para o seminário e torná-lo padre.

Em certo momento, a promessa se cumpre, porém o rapaz logo retorna para ver a mãe enferma e chega a questionar a jovem sobre o que ela fazia enquanto ele esteve no seminário. Manifestam-se, assim, os primeiros sinais de ciúme do namorado em relação à garota:

Infelizmente, veio ele com umas ideias estranhas sobre o que tenho feito enquanto está distante. Queixa-se por ter sabido que estou sempre alegrinha, insinua aleivosias a respeito de algum peralta da vizinhança, e, num verdadeiro turbilhão que o cega e ensurdece, intima-me que lhe confesse quantos outros já beijei. (MACHADO, 1999, p. 91)

Contudo, apesar do ciúme que transparece no rapaz, ele ainda estava comprometido com a promessa da mãe. A moça, entretanto, estava empenhada nos cuidados com a mesma senhora que havia mandado o seu namorado para longe. Em uma passagem, Bia percebe a semelhança daquele homem ciumento e manipulador com Giba, o noivo de Ana Lúcia, sua secretária.

Acusava-me de ter-me posto cedo à janela, para trocar olhares com um *dandy* que passava montado num alazão. Cismou que o cavaleiro costumava passar por ali diariamente, enquanto ele está longe. Ofendi-me com tamanha injúria, parece-me ofensivo que possa julgar-me tão leviana depois de nossa troca de juramentos. Chorei, ele consolou-me, beijou-me as mãos e as lágrimas. Contei-lhe que sei quem é o cavaleiro, vai casar-se com uma moça que mora mais adiante. Prometi que doravante não haveria mais de ir à janela. Só então, aplacou-se. Fez-me tirar essa promessa, mas fiz outra: a de que, à primeira suspeita de sua parte, tudo estaria dissolvido entre nós. (MACHADO, 1999, p. 92)

Bia, então, observa que Giba procura maneiras de manipular Ana Lúcia, acusando-a de coisas que não fez, do mesmo modo que B. parecia fazer com a moça do diário: “Ciumento, o rapaz. Bia começou a desconfiar que talvez fosse esse o motivo para que Ana Lúcia tivesse ficado tão impressionada com os escritos” (MACHADO, 1999, p. 92). Após a leitura do trecho e da comparação com a realidade do seu tempo, Bia observa que a anotação seguinte falava sobre o alívio que a dona do caderno de receitas sentiu quando, após um longo período de insistências do rapaz, ele tinha convencido sua mãe a permitir que ele deixasse o seminário. Entretanto, prolongando a angústia da jovem, B. se preparava para outra jornada longe dela, para cursar Direito em São Paulo.

A partir daí, Bia percebe que a jovem também é ciumenta, demonstrando insegurança ao ver o namorado afastar-se dela outra vez, ao mesmo tempo em que se mantém esperançosa

com a possibilidade de se casar com ele, durante a troca de cartas. Em *Dom Casmurro*, nos lembramos da passagem em que Bentinho, um jovem de dezessete anos, tenta fugir da responsabilidade imposta pela mãe com a promessa de ir para o seminário, com a justificativa de que sofre com o “assédio” das moças por conta de sua característica galante.

Ao avançar em sua leitura do diário, Bia percebe uma importante revelação: o misterioso namorado B., agora formado em Direito, é mencionado como Dr. Santiago. Bia também nota que o amigo de B. é o mesmo que ajudava na troca de cartas entre os dois namorados, um homem bem-sucedido, que acabou se casando com uma amiga da moça. Outro registro importante encontrado por Bia é o do casamento tão esperado pela jovem, realizado em abril de 1865, que bem poderia ser o final da trama. Porém, ainda havia muita história pela frente.

A jovem do século XIX, enfim, consegue alcançar seu objetivo de se casar com Dr. Santiago, após tanta espera. Entretanto, Bia observa que a ideia de sujeição da mulher ao marido, ultrapassada em relação à atualidade, era percebida também pela jovem, agora uma mulher, esposa do Sr. Santiago. Com a frequência das anotações, Bia percebe que está cada vez mais próxima de descobrir a verdadeira identidade da mulher misteriosa. Uma vez que a história da Sra. Santiago não tinha acabado com um final feliz, como as novelas de época, o que se sucederia futuramente, como já esperado, era possivelmente um conflito pós-casamento.

Por meio de um registro datado do ano de 1871, Beatriz recebe outra revelação: uma suspeita de traição entre o marido da autora do diário e sua melhor amiga. A mulher parece agora tão ciumenta quanto o homem. Ao mesmo tempo, Bia percebe que o nome Sancha não lhe é estranho, combinando com o fato de que a história contada também fazia lembrar a narrativa de *Dom Casmurro*. Entretanto, esse trecho que mostra a mulher possesa de ciúme é o último registro no caderno de receitas.

A curiosidade de Bia foi além do que as páginas em branco do caderno de receitas poderiam oferecer. Ela, então, entra em contato com a mãe de Virgílio, a fim de saber mais sobre a história da dona do caderno. Dona Lourdes, mãe de Virgílio, uma senhora já de idade, revela então a existência de uma carta:

E uma das cartas que estavam no envelope junto com o caderno, justamente a carta de Lina, me mostrou que eu até tive sorte. A situação dela era muito pior. Um marido que a tratou daquele jeito... Sei lá, tenho visto tanta coisa acontecendo com minhas amigas que às vezes penso que talvez seja uma sorte ficar viúva antes do marido aprontar uma dessas, talvez toda mulher tivesse o direito de ficar

viúva cedo na vida, divorciar não adianta, é um alívio que só vem depois da dor, da humilhação, da decepção. Viuvez, não. É melhor, é só o sofrimento da perda, a saudade, mas a imagem do grande amor fica inteira, até maior, a gente não fica achando que escolheu mal, que é culpada de não ter visto antes o canalha que aquele príncipe encantado podia ser... (MACHADO, 1999, p. 140)

Outro nome é revelado agora, enfim o da dona do caderno, “Lina”. Mas a questão final para Bia é quem era Lina, e a resposta foi dada em uma carta enviada por Lina à sua amiga Sancha, com o endereço da cidade de Vevey, na Suíça, e a data de 28 de Março de 1911. Entre desabafos e memórias, Lina conta sua história de forma resumida para Sancha, lembra seu descontentamento em relação às suspeitas que tinha sobre o marido e discorre sobre a decisão que foi tomada por ela, de começar uma nova vida em outro país. Ao final da carta, a assinatura: “Tua Maria Capitolina”.

Após a leitura da carta, Bia finalmente confirma a suspeita, aos poucos formulada, de que a dona daquele caderno e autora daquele diário e daquela carta era ninguém menos que Capitu, personagem do famoso romance de Machado de Assis. Ela se pergunta, então, se realmente Capitu existiu e se tornou, como contavam as anotações no caderno de receitas, uma dona de pensão em Vevey, na Suíça. A descoberta abriu para Bia inúmeras possibilidades de reflexão sobre a vida de Capitu, bem como sobre seus próprios dilemas e suas próprias escolhas.

Bia leu a carta alternando impulsos de voracidade – que a faziam saltar pedaços – com momentos de incredulidade – que a interrompiam, de olhar suspenso, imersa na memória de onde brotavam os tênues fios que aos poucos vinham à tona. Alimentavam suspeitas que ela não ousava admitir, levavam a deduções que considerava absurdas e impossíveis. Ao terminar, diante da assinatura que confirmava o que nem se atrevera a desconfiar com clareza, não conteve uma exclamação solitária:

– Capitu! Meu Deus!

E em seguida:

– Lina é Capitu? Não acredito! Não é possível!

(...)

“Mas como é que podia desconfiar? Ela não existe... É só um personagem inventado... Todos eles são inventados, pura ficção.”

(...)

Impossível saber quanto tempo Bia ficou em silêncio, entre perplexa e iluminada pela revelação, quase imóvel no sofá.

2.5. Caderno de receitas, diário e carta: espaços da escrita feminina

O fato de que o encontro entre Beatriz e Capitu tenha acontecido inicialmente por meio de um caderno de receitas dentro do qual havia um diário, e depois por uma carta, é muito importante para a significação do romance de Ana Maria Machado. Porque, na sociedade brasileira do século XIX, o diário e a correspondência, assim como o próprio caderno de receitas, eram algumas das poucas formas de escrita às quais a mulher, em geral, tinha acesso um pouco mais livre e por meio das quais ela podia se expressar. Assim, é apenas por meio desses gêneros que a voz da mulher do século XIX pode ser ouvida, possibilitando o diálogo entre a mulher do passado e a mulher do presente.

No romance, essa preocupação com os gêneros da escrita feminina no passado fica evidente, por exemplo, ainda no início da trama, no trecho em que Beatriz comenta sobre a existência de mulheres viajantes que vieram ao Brasil, em diferentes momentos da história, e que deixaram em cartas e diários os registros de suas impressões:

Muitas delas, inglesas ou alemãs que vieram para dar aulas... E fizeram observações interessantíssimas, em cartas e diários. Não só porque muitas vezes tinham acesso a uma intimidade doméstica vetada aos outros visitantes, mas também porque elas eram uma espécie de vanguarda do pensamento — ou do comportamento — em seus próprios países. Mulheres que resolveram ganhar a vida por conta própria, com seu trabalho, sem depender de pai ou marido. Na certa, isso fazia com que ficassem muito atentas e sensíveis para observar a cultura alheia. Afinal de contas, naquele tempo, uma mulher que atravessava o Atlântico sozinha, e vinha trabalhar por sua conta e risco num país considerado selvagem, só podia ser alguém especial... (MACHADO, 1999, p. 27)

O caderno de receitas, evidentemente, era uma forma de escrita permitida à mulher por estar ligado à esfera doméstica, ao papel social da mulher como “dona do lar”, responsável pela manutenção e pelo funcionamento da casa, como lugar central da vida familiar. Mas é interessante notar que, na sociedade europeia, durante muito tempo ele foi considerado um objeto perigoso, pois podia servir como uma forma de transmissão das tradições, costumes e conhecimentos vistos como pagãos pela igreja. Sobretudo desde o início da Inquisição, no século XII, até o movimento de perseguição religiosa chamado “caça às bruxas”, nos séculos XV e XVI. Na tentativa de desmistificar essa crença sobre as mulheres

em relação aos cadernos de receitas, Michelle Perrot, em “Práticas da memória feminina” (1989), mostra que ela se liga a algo muito maior:

(...) os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo ocorre com seu modo de rememoração, da montagem propriamente dita do teatro da memória. Pela força das circunstâncias, pelo menos para as mulheres de antigamente, e pelo que resta de antigamente nas mulheres de hoje (o que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo, os quais a elas foram de alguma forma delegados por convenção e posição. (PERROT, 1989, p.15)

Nesse sentido, é interessante observar, no livro de Ana Maria Machado, o papel de dona Lourdes de Pádua, mãe de Virgílio, como a detentora da guarda daquele caderno de receitas. Conservado pelas mulheres de sua família, o caderno funciona como uma forma de transmitir o conhecimento feminino entre as gerações. E o fato de que contenha dentro dele um diário sugere ao leitor do romance a ideia de um segredo a ser preservado e compartilhado futuramente com outras mulheres. Esse segredo é a voz, o ponto de vista e a história de mulheres que, como Capitu, foram oprimidas pelo poder patriarcal.

O diário e a carta são outras formas tradicionais de escrita feminina no século XIX, por também serem gêneros ligados à vida íntima e familiar. Nas formas de escrita mais nobres e valorizadas, por sua ligação com a vida pública, como o Direito e a literatura, a voz masculina predominava amplamente, sendo bastante menos frequente a autoria feminina. Corroborando essa informação, em seu livro *Minha história das mulheres*, a historiadora francesa Michelle Perrot comenta sobre a reduzida presença feminina nos diferentes tipos de arquivos documentais:

De maneira geral, a presença das mulheres nesses arquivos se dá em função do uso que fazem da escrita: é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mais excepcionalmente, contar sua vida. Correspondência, diário íntimo e autobiografia não são gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por seu caráter privado. De maneira desigual. (PERROT, 2007, p.28)

Os arquivos mencionados por Perrot dizem respeito não apenas às mulheres inscritas em obras canônicas da literatura em geral, mas também às fontes que, de alguma forma, contêm informações sobre as mulheres e suas histórias. Dessa forma, a autora faz menção a uma divisão entre arquivos públicos nos quais as mulheres estão presentes, como os arquivos

policiais e judiciários, e os arquivos privados, que mais se aproximam de um discurso íntimo e particular feito pelas próprias mulheres, nos quais se incluem os diários e as cartas, por exemplo. A problemática apresentada no livro de Perrot nos direciona a duas preocupações: a primeira é sobre a acessibilidade desses arquivos e a segunda diz respeito à veracidade do que é registrado neles. Em quem confiar? Em quem escreve sobre as mulheres ou nas próprias mulheres que escrevem e são inscritas?

Especificamente sobre a correspondência, a historiadora afirma que ela é “um gênero muito feminino”, observando que “desde Mme. de Sévigné, ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres”. Assim, continua Perrot, “as mães, principalmente, são as epistológrafas do lar”, “elas escrevem para os parentes mais velhos, para o marido ausente, para o filho adolescente no colégio interno, a filha casada, as amigas de convento” (PERROT, 2007, p. 28). Quanto ao diário, a historiadora afirma que sua escrita “era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal”. Mas observa também que “as educadoras laicas, entretanto, eram reticentes quanto a essa prática”, porque ela “impunha uma excessiva introspecção” (PERROT, 2007, p. 29).

Assim, o diário e a carta, justamente por se ligarem à vida íntima, acabam funcionando como uma espécie de válvula de escape, por meio da qual as mulheres podiam fazer confidências e falar de assuntos mais delicados e visados pelo controle patriarcal. Mantendo diários pessoais e enviando cartas para mandar lembranças e agradecimentos a um parente ou amigo distante, buscar notícias sobre um amor a serviço da guerra ou mesmo se declarar a um amor proibido, as mulheres encontravam nesses gêneros uma rara oportunidade para se expressarem por meio da escrita sem se submeterem ao julgamento da sociedade. Daí a necessidade de segredo e discrição, que justifica sua reduzida presença nos arquivos e torna mais significativa a forma como os escritos de Capitu chegam às mãos de Beatriz.

Utilizando o caderno de receitas, o diário e a carta para trazer à tona a voz e o ponto de vista de Capitu, que no livro de Machado de Assis são deixados à margem, o romance de Ana Maria Machado coloca em evidência esse lugar subalterno ocupado pelas mulheres em relação às práticas de escrita. Ao mesmo tempo, coloca em evidência, também, a resistência das mulheres que, mesmo diante da opressão, ainda encontravam formas de se expressarem e de transmitirem às próximas gerações o registro de suas experiências. Podemos dizer, então, que há, em *A audácia dessa mulher*, um esforço de resgate da memória da escrita feminina. A descoberta gradual, primeiro do diário que se escondia no caderno de receitas, depois da carta

e finalmente da identidade inesperada da autora desses escritos contribui, ainda, para tornar mais árdua a procura de Bia, aguçando o interesse e a curiosidade do leitor.

2.6. Uma nova imagem de Capitu

Construída a partir de seu próprio ponto de vista e de sua própria voz, e pelas inferências que Beatriz vai fazendo durante a leitura, a imagem de Capitu que se revela por meio desses escritos é bem diferente daquela que é apresentada pelo ponto de vista de Bentinho, no romance *Dom Casmurro*. A mudança de ponto de vista é, obviamente, fundamental, pois permite a aparição de um discurso que se contrapõe à versão contada por Bentinho no romance de Machado de Assis, oferecendo ao leitor uma perspectiva feminina dos acontecimentos, construída a partir das experiências e da visão de mundo da própria mulher que os vive. Assim, a reinvenção da personagem feita por Ana Maria Machado é capaz de se contrapor às imagens da mulher do século XIX cristalizadas na literatura, geralmente construídas pelo ponto de vista do homem. Em seu artigo “A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres” (2011), Zolin fala sobre a revelação dessa nova imagem de Capitu:

Desse modo, está construída uma situação narrativa que permite à escritora, no limiar do século XXI, engendrar uma narrativa que funciona como resposta feminista à ideologia patriarcal que subjaz à construção de *Dom Casmurro*. É dentro desse espírito que os caminhos que teriam sido trilhados por Capitu, e que não caberiam no campo de visão do narrador *Dom Casmurro*, são iluminados. Tudo o que não foi dado ao/a leitor/a do romance original saber sobre essa intrigante personagem feminina, a quem Machado não deu voz, sendo-lhe o perfil filtrado pela ótica do marido ciumento, é permitido conhecer agora. (ZOLIN, 2011, p. 67)

Seguindo a cronologia do caderno de receitas, Beatriz acompanha a trajetória de Capitu desde a adolescência até seus últimos anos de vida, descobrindo aos poucos as informações sobre sua personalidade e sua trajetória de vida, até chegar à conclusão de que se trata da personagem do romance de Machado de Assis. Inicialmente, Bia descreve a dona do caderno de receitas como uma jovem de caligrafia infantil, fato que é confirmado quando a jovem diz ter ganho o caderno, como presente da mãe, ao completar quatorze anos (MACHADO, 1999, p. 51). Vemos, então, uma jovem um pouco infantilizada, ao mesmo tempo, em que é preparada para a vida adulta por meio do trabalho de anotar as receitas e instruções contidas no caderno.

Por outro lado, quando é mencionado o interesse da menina em aprender renda e latim, essa imagem já começa a ser perturbada. Lembremos que, em *Dom Casmurro*, o padre Cabral, amigo da família de Bentinho, considera que o “latim não era língua para meninas” (ASSIS, 2019, p. 56). Já em *A audácia dessa mulher*, Capitu rebate a afirmação do padre ao dizer: “Como então, em Roma antiga, a senhora que ganhou de César a pérola de seis milhões de sestércios poderia agradecer ao grande homem? Seguramente, em latim!” (MACHADO, 1999, p. 51). Em um momento posterior, a dona do diário conta sobre a primeira troca de carinhos com o namorado, o que marca a adolescência da jovem, apesar da timidez em expressar seus sentimentos. A moça consegue se mostrar capaz de assumi-los, sendo mais corajosa que o rapaz, ainda inexperiente com as mulheres:

Felizmente, tive o súbito impulso de atrair sua boca à minha. Uma estremeção que nos deixou sem fala. Por pouco minha mãe não nos surpreende. Se não me componho depressa e desato a rir e falar, de atropelo... nem sei que seria. Ele não conseguiu dizer uma só palavra. Como outro dia, no quintal, ao chegar meu pai e nos encontrar de mãos dadas. Eu é que tive de responder por ambos. (MACHADO, 1999, p. 52)

A nova imagem de Capitu se diferencia também pelo modo como ela lida com os outros personagens da trama. Como a prima Justina, uma senhora viúva que D. Glória, mãe de Bentinho, fazia questão de manter por perto e de quem ouvia as opiniões sobre as decisões que tinha que tomar. Em suas anotações, Capitu manifesta sua impressão de que a viúva não a tolerava: “Pergunta-me se não tenho o que fazer em casa e insinua que ajo apenas por interesse” (MACHADO, 1999, p. 71). Por outro lado, ainda que tenha mandado o filho para o seminário, D. Glória aparece aos olhos de Capitu como uma senhora prestativa e bondosa, com quem ela estabelece laços maternos, especialmente nos momentos em que se sente solitária, após a morte de sua mãe:

Estou novamente nos meus calundus pelos cantos da casa. Saudades da mamãe, que tanta falta me faz. Dona Glória tem-me muito afeto, papai faz-me companhia, mas não é a mesma coisa. Sinto falta de tê-la ao pé de mim. Ainda mais com B. tão distante... (MACHADO, 1999, p. 95)

A menção à ausência da mãe é mais um elemento de identificação entre Capitu e Beatriz, pois esta só conheceu a mãe quando adulta. Assim, a perda é percebida pela leitora dos escritos de Capitu como um dos momentos mais difíceis da vida da moça, que, ainda não

tendo entrado na vida adulta, acaba por assumir as responsabilidades de sua casa de maneira prematura, desde os afazeres domésticos até o controle da vida financeira da família. Capitu justifica esse último detalhe dizendo que o pai é um homem aposentado e nunca teve muito controle sobre os gastos da família, sendo sempre aconselhado pela mulher:

E ainda tenho que tomar conta de tudo na casa, depois do falecimento da mamãe. Papai recebe o ordenado, entrega-me. Sou eu quem distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de mantimentos, roupas, luz. O que me vale é que aprendi com mamãe a gastar pouco porque papai às vezes não se contenta com o que lhe toca e enche-se de ideias de despesas supérfluas. (MACHADO, 1999, p. 95)

Interessante notar que esse fato tem pouco destaque em *Dom Casmurro*, uma vez que a morte da mãe da jovem acontece quando Bentinho está se formando em Direito. No livro de Machado de Assis, no entanto, o fato de que Capitu tenha assumido essas responsabilidades leva o agregado José Dias, antes contrário ao envolvimento entre Bentinho e Capitu, a mudar sua opinião e apoiar o casamento entre os dois. Da perspectiva masculina dominante no romance do século XIX, o sofrimento da personagem fica em segundo plano, convertendo-se em uma vantagem, por mostrar a aptidão da personagem para a administração da vida doméstica e familiar, como se vê pela fala de José Dias, relatando a Bentinho uma conversa com a mãe do rapaz:

– Pois então? Temos falado sobre isto, e ela fez-me o favor de pedir a minha opinião. Pergunte-lhe o que é que eu lhe disse em termos claros e positivos; pergunte-lhe. Disse-lhe que não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa, que não lhe digo nada. Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o ordenado e entregá-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, para as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe, melhor que ninguém... (ASSIS, 2019, p. 146).

Um ano após a formatura de Bentinho, Capitu já aparece em seus próprios escritos como uma mulher casada e dedicada ao lar. Nesse momento, ela se mostra bastante identificada aos papéis sociais prescritos para a mulher do século XIX, que devia se realizar por meio do casamento e se dedicar inteiramente ao marido, tanto nas tarefas domésticas quanto acompanhando-o na vida social. Mas sua desenvoltura e desinibição nessas

oportunidades parece surpreender o marido, que, num diálogo transposto para o diário / caderno de receitas, sublinha o papel de sujeição reservado à mulher.

1865 — abril

Foi essa carne assada um dos primeiros pratos que preparei, eu mesma, para meu marido, agora que sou a esposa do Doutor Santiago! Nossa felicidade não tem limites. Saímos a passeios ou espetáculos, estamos sempre a rir e a nos divertir. Diz ele que sou como um pássaro que saísse da gaiola. Mas não me parece que papai me engaiolasse. Prefiro dar a meu marido outra razão, da Escritura, para toda essa minha alegria: “Sentei-me à sombra daquele que tanto havia desejado.” Ele me repetiu um trecho da epístola de S. Pedro, tão belo que aqui o copio: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração.” Assegurei-lhe que seria ele a única renda e o único enfeite que eu jamais poria em mim. (MACHADO, 1999, p. 97)

É interessante notar, aqui, o modo como Ana Maria Machado reescreve a versão de Capitu para a sua própria história a partir das lacunas e da inversão de perspectiva de trechos do próprio *Dom Casmurro*. O trecho acima, por exemplo, pode ser cotejado ao seguinte fragmento do livro de Machado de Assis:

Capitu gostava de rir e divertir-se, e, nos primeiros tempos, quando íamos a passeios ou espetáculos, era como um pássaro que saísse da gaiola. Arranjava-se com graça e modéstia. Embora gostasse de joias, como as outras moças, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma; mas foi só por pouco tempo.” (ASSIS, 1899, p. 150)

Após duas breves passagens, uma sobre o ciúme do marido com seus vestidos de baile, que deixavam os braços de fora, e outra sobre a chegada de um filho, Beatriz percebe uma pausa, por um período de um ano, nas anotações que a moça fazia em seu caderno. Trata-se, claramente, de uma fase em que Capitu se dedica integralmente aos cuidados maternos e se recolhe da vida pública a pedido do marido. Nos anos seguintes, a personagem-narradora prossegue com algumas anotações sobre seu cotidiano doméstico, além da novidade de que um casal de amigos estaria morando mais próximo de sua própria casa. Com Beatriz a um passo de descobrir a identidade da dona do caderno de receitas, as anotações terminam de modo abrupto e surpreendente, sem dar um fim à história, com a jovem esposa falando sobre suas suspeitas de uma traição do marido com sua melhor amiga:

Fomos passar a noite no Flamengo, os dois casais e mais o José e a prima. Sucedeu uma coisa que me pareceu muito grave. Vou refletir sobre ela e depois decidirei o que fazer. Não tenho com quem discutir o ocorrido, visto que envolve meu marido e minha melhor amiga. Por isso, após uma noite sem sono e antes de seguir para minhas orações na missa das nove, recorro agora a estas páginas, único desabafo possível. Não tenho dúvidas do que vi ontem — os segredos ao canto da janela, os suspiros, os olhares a se buscar durante toda a noite (ele à janela, ela ao pé do piano), o gesto de Santiago a ponto de beijar a testa de Sancha quando os surpreendi, o modo como ele mirava seus braços, a despedida lânguida, num aperto de mão demorado e esquecido... Não foram intrigas, ninguém me contou (...). (MACHADO, 1999, p. 18).

Após a leitura do caderno de receitas da moça, Beatriz sente-se inquieta, sentido que a narrativa não havia terminado, que ainda havia muito por saber, como se não conseguisse ligar todos os pontos da narrativa, embora sentisse uma estranha sensação de reconhecimento, de que já conhecia aquela história de alguma forma. Motivada por essa sensação, Beatriz faz contato com Dona Lourdes, a mãe de Virgílio, a fim de tentar obter mais informações sobre a moça. Num encontro entre as duas, Beatriz fica sabendo da existência de uma carta, enviada pela moça do caderno de receitas à sua amiga, na qual a história tinha, enfim, um desfecho, recebendo de Dona Lourdes uma cópia da carta, que leu com avidez logo que teve oportunidade de estar sozinha.

Na leitura dessa carta, enviada da cidade de Vevey, na Suíça, e datada de 28 de março de 1911, Beatriz e os leitores do romance ficam sabendo que, após aquela noite descrita na última anotação, uma série de acontecimentos marcantes havia se passado na vida da dona do caderno de receitas. No dia seguinte, o marido de sua amiga havia falecido e, depois disso, ela teve, com seu próprio marido, uma série de momentos conflituosos, provocados pela desconfiança de seu marido de que ela o havia traído com o marido de sua amiga. Amargurada, tanto com a suposta traição do marido quanto com as desconfianças dele, de que o filho do casal fosse ilegítimo, chegando o marido a tentar envenenar o menino, o casal decide se separar. Para preservar as aparências diante da sociedade, a família viaja para a Europa, ficando a moça na Suíça, para sempre separada de seu marido. Lá, ela tem que trabalhar para garantir o seu sustento e o de seu filho, exercendo diversas funções em uma pensão e reservando o dinheiro enviado pelo marido para uma eventual necessidade. Quando o menino se torna adulto, ele viaja ao Brasil para conhecer o pai e, depois, parte numa expedição arqueológica para a Grécia, onde falece, vítima de febre tifóide. Apesar do falecimento do filho, a mulher não se entrega e resolve utilizar o dinheiro reservado para comprar a pensão e ter com o que se ocupar, tornando-se então uma bem-sucedida

empreendedora. Somando-se às semelhanças da história, a assinatura da carta finalmente revela, com certeza, a Beatriz, a verdadeira identidade da moça: tratava-se de “Maria Capitolina”, a Capitu, personagem do livro de Machado de Assis.

Com o desfecho da história, oferecido pela carta de Capitu a Sancha, a imagem da personagem de *Dom Casmurro* recriada no romance de Ana Maria Machado se completa, acentuando de forma dramática sua contraposição com a forma como ela foi representada no livro de Machado de Assis. Em seu artigo já citado, Zolin sintetiza os principais elementos dessa transformação:

A carta destinada a Sancha, que acompanha o caderno de receitas, enviada quarenta anos após Capitu ter partido para a Suíça, revela o fato de ela ter presenciado, na véspera da morte de Escobar, a comprometedora troca de olhares entre o marido e a melhor amiga. Essa revelação, que inverte a situação básica do romance oitocentista, já que Capitu passa de adúltera para vítima de traição, desencadeia uma série de outras situações que funcionam como respostas às lacunas deixadas no texto original em relação ao comportamento da protagonista: 1) em face da confissão de adultério do marido, a decisão da separação é dela; 2) a semelhança entre Ezequiel e Escobar, com o tempo, desaparece, dissipando as dúvidas acerca de sua paternidade; 3) ela responde à situação disfórica com a “audácia de se parir novamente”. (ZOLIN, 2011, p. 98).

A revelação de que Capitu não traiu Bentinho e de suas suspeitas quanto à fidelidade do marido coloca a personagem não mais na posição de adúltera, merecedora da punição pelo exílio, como no romance de Machado de Assis, mas na posição de vítima de uma injustiça, que não teve direito a uma defesa. E a “audácia de se parir novamente” (MACHADO, 1999, p. 199) diz respeito, sobretudo, ao esforço de Capitu para se reinventar, na difícil situação em que a separação e a mudança para a Suíça a colocaram.

A evolução da personagem, de senhora recém-casada e dependente do marido para dona de um negócio na Suíça, é nitidamente percebida por meio das etapas que Capitu narra, para contar como fez para prosseguir vivendo e conquistar sua independência. A mudança de nome marca a decisão de assumir uma nova identidade, livrando-se dos constrangimentos a que estava submetida em sua vida antiga. E a gradual mudança de funções em seu trabalho na pensão evidencia seu esforço e determinação para ganhar a vida e sustentar o filho de uma forma independente:

Já que estava mesmo vivendo uma nova vida, decretei para mim mesma a morte daquela moça alegre e feliz que gostava de bailes no Rio de Janeiro e levava uma vida tão mais leve. Abandonei meu

apelido de menina e passei a me apresentar como Lina, usando a outra metade de meu nome. Mas sou Lina apenas para os poucos amigos íntimos. Todos me conhecem mesmo é como Madame Santiago. Com a ajuda de Eugênia, encontrei um posto de trabalho numa pensão para estrangeiros. De início, como ajudante de cozinha, depois como camareira. Aos poucos, passei a governanta. Era uma solução que garantia casa e comida para mim e o menino, permitindo-me que não tocasse no dinheiro que Santiago ocasionalmente enviava. Deixava-o como garantia para imprevistos. Dos meus próprios ganhos, custeava a educação de meu filho. (MACHADO, 1999, p. 149).

Assim, Capitu se revela como uma mulher injustiçada e batalhadora, preocupada com a educação do filho e capaz de conquistar independência e autonomia por meio de seu próprio esforço. Uma imagem bastante diferente da futilidade e soberba que às vezes aparecem em sua representação, em *Dom Casmurro*, através do olhar de Bentinho. Enfim, uma imagem de mulher que não se enquadra nos estereótipos sustentados pelo ponto de vista masculino predominante na literatura do século XIX – a santa e dona do lar e a pervertida e merecedora de punição. Uma mulher, enfim, que só poderia se apresentar dessa maneira por meio de sua própria voz.

Daí a importância que o encontro com essa nova imagem de Capitu, propiciado pelo caderno de receitas / diário e pela carta, assume para o destino da própria Beatriz. Em alguma medida, o contraste inicial entre as duas personagens, Beatriz e Capitu, se desfaz, transformando-se numa relação de identificação. Como observado por Farias (2007), a situação criada pela autora faz com que Beatriz tome posse das memórias de Capitu. Desse modo, a personagem Capitu é capaz de transferir a ela uma “bagagem cultural de conquistas emancipatórias” (Farias, 2007, p.132). Portanto, Capitu passa a representar a luta de diversas mulheres que, no decorrer do tempo, apoiadas em um idealismo feminista, buscaram a legitimação de sua independência, seja ela financeira ou emocional. Enquanto a trajetória de Beatriz surge como um resultado das lutas de diferentes gerações de mulheres, sendo a personagem a responsável pela continuação dessa luta, que passa também pelas representações discursivas e literárias.

3. UM DIÁLOGO SOBRE A AUTORIA E O CÂNONE

3.1. A metanarrativa, a voz da autora e a narradora auto-reflexiva

Como dissemos no início desta dissertação, ao introduzir Capitu como personagem que tem uma influência decisiva na trajetória de sua protagonista Beatriz, o romance *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, propõe claramente um diálogo entre o presente e o passado. A fim de organizar a análise desse diálogo, propusemos desdobrá-lo em duas questões pertinentes à nossa pesquisa: num primeiro nível, o romance fala sobre o lugar da mulher na sociedade, e, num segundo nível, ele tematiza também a questão do lugar da mulher na literatura e no cânone literário². Atravessando essas duas questões, entra em pauta também o problema das representações da mulher na literatura e na cultura, de forma geral.

No segundo capítulo deste trabalho, abordamos o diálogo entre as representações femininas nas obras *A audácia dessa mulher* (1999), em contraste com *Dom Casmurro* (1899), concentrando nossas atenções na primeira questão, ou seja, no modo como as personagens Beatriz e Capitu representam o lugar da mulher em dois contextos históricos distintos, o Brasil do século XIX e do final do século XX. No presente capítulo, buscaremos compreender a questão do lugar da mulher na literatura e na tradição literária, articulada pelo diálogo crítico que o livro de Ana Maria Machado estabelece com o romance de Machado de Assis e outras obras canônicas da literatura ocidental.

Um dos índices desse diálogo que o livro da Ana Maria Machado estabelece com o passado, problematizando o lugar da mulher na tradição literária, são os diversos trechos metanarrativos que encontramos no romance da escritora. Compreendemos como metanarrativas os textos de caráter narrativo que, de alguma forma, se voltam sobre si mesmos, questionando, discutindo e refletindo sobre seu próprio processo de construção. Muitas vezes, esse tipo de discurso narrativo se realiza por meio de um tipo de narrador

² O conceito de cânone literário tem origem no contexto religioso. A palavra cânone vem do grego *kanón* e significa regra. No campo da religião, a palavra se refere ao conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas e à lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. No Renascimento, a ideia de cânone literário se constituiu por analogia à ideia de cânone religioso, passando a significar o conjunto de autores e obras consagrados por seu alto valor e amplamente reconhecidos como modelares e referenciais para a tradição literária. Até o século XVIII o cânone literário permaneceu fixo, incluindo apenas obras da antiguidade greco-latina, mas com o Romantismo ele se abriu, passando a admitir a inclusão de novas obras. Na contemporaneidade, o cânone literário vem sendo questionado, por incluir prioritariamente obras da tradição literária ocidental, produzidas por homens brancos e europeus, menosprezando, portanto, os textos produzidos por mulheres e autores provenientes de outras culturas e sociedades. (PERRONE-MOISÉS, 1998)

definido pelo crítico e teórico da literatura norte-americano Jonathan Culler (1999) como “narrador auto-reflexivo”, ou seja, aquele narrador que, em algum momento, interrompe o fluxo da ação para refletir sobre os bastidores da escrita e da construção do relato, eventualmente conversando com o leitor e demonstrando sua própria autoridade sobre o que será contado e sobre a forma assumida pelo relato. Como explica Culler:

Os teóricos falam de narração auto-reflexiva quando os narradores discutem o fato de que estão narrando uma história, hesitam sobre como contá-la ou até mesmo ostentam o fato de que podem determinar como a história vai acabar. A narração auto-reflexiva realça o problema da autoridade narrativa. (CULLER, 1999, p. 89).

A metanarrativa, como sabemos, é um elemento bastante característico das obras de Machado de Assis, na qual encontramos com frequência esse narrador auto-reflexivo. Este é o caso, inclusive, do romance *Dom Casmurro*, no qual o narrador e protagonista Bentinho, ao mesmo tempo em que conta a história de sua vida e de seu envolvimento com Capitu, conta também o próprio processo de escrita do livro, como uma tentativa de reviver o passado, e conversa com o destinatário de sua narração, curiosamente definido como uma “leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje” (ASSIS, 2019, p.171). Assim, a utilização da metanarrativa e do narrador auto-reflexivo em *A audácia dessa mulher* funciona como mais uma referência ao grande escritor brasileiro, ampliando o debate em torno do lugar da mulher na ficção literária e da perspectiva a partir da qual esse lugar é construído.

O primeiro desses trechos metanarrativos do romance de Ana Maria Machado aparece logo no início do segundo capítulo, após a cena do encontro entre Beatriz e Virgílio na reunião de produção da minissérie “Ousadia”, contada no primeiro capítulo do livro. Iniciando-se como uma conversa explícita com o leitor (ou leitora?), o trecho é repleto de referências intelectuais, não apenas a nomes consagrados da literatura do século XVIII que utilizaram esse tipo de procedimento, transformando-o numa espécie de moda entre os escritores, mas também ao linguista Roman Jakobson, que classificou esse tipo de recurso como um exemplo da “função fática da linguagem”, e, finalmente, ao próprio Machado de Assis, que, como vimos, utilizou-o com maestria. Vista retrospectivamente, após a leitura completa do romance, torna-se evidente que a referência ao romancista brasileiro não é casual, anunciando já no início da narrativa o diálogo que se estabelecerá mais tarde com o *Dom Casmurro*.

Perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX, que permitiam a um narrador externo, no momento da escrita, esta conversa direta com quem iria passar os olhos pela futura página impressa. Essas coisas que o linguista Roman Jakobson mais tarde chamaria de função fática da linguagem, que serve apenas para manter o contato e frisar: “sim, não adianta fingir, somos pessoas nos comunicando e sabemos disso.” Como o *alô* que se dá ao atender ao telefone, ou o cacoete do professor que fica repetindo ‘*tão entendendo?*’ Depois que os romancistas ingleses do século XVIII descobriram essa possibilidade sedutora e difícil, dando ocasionais piscadelas ao leitor, ela virou moda e mania e foi usada à exaustão. Raramente com o viço irreverente empregado por Sterne e Fielding quando a criaram, é bom lembrar. Mas a posterior tendência a transformar esse recurso em clichê não impediu que aqui mesmo, nesta cidade, Machado de Assis elevasse esse procedimento à categoria de obra-prima, transformando-o num dos traços mais típicos e deliciosos de seu estilo. (MACHADO, 1999, p. 15)

Acentuando a distância temporal entre a narrativa presente e os romances de Machado de Assis, o parágrafo seguinte prolonga o raciocínio:

Só que hoje, um século depois, não dá mais. O lembrete foi apenas um lampejo de viagem no tempo, ao gosto de Bia e no espírito da novela (ou série). Uma espécie de contribuição para a tal atmosfera que o Muniz diz estar procurando. Mas a história continua mesmo é com uma roupagem mais atual, uma convenção tão rígida quanto as de épocas anteriores – agora, trata-se da regra não-escrita que exige coerência. E que, embora admita e encoraje que a narrativa se faça toda em aparente caos a partir de um ponto de vista interno, o da consciência de um personagem, não gosta de misturas. Considera que um livro que começou com um narrador impessoal não pode de repente trazer essas intromissões em primeira pessoa. Ainda mais quando não fica claro se quem está falando é o autor (ou a autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens. Dá um certo mal-estar que não pega bem. Como, aliás, essa própria expressão, *pegar bem*. Fica uma espécie de interferência de uma linguagem cotidiana vulgar, quase de chavão, para a qual os puristas torcem o nariz. Embora jamais admitam que estão se portando como puristas. Ou mesmo que tenham um nariz a meter onde não são chamados.

Melhor, portanto, retomar a objetividade de uma câmera que se limita apenas a mostrar o que ocorre. Para quem acredita nisso. (MACHADO, 1999, p.16)

Em seguida, o capítulo prossegue descrevendo o episódio seguinte (um encontro casual entre Beatriz e Virgílio) na forma de uma cena escrita para uma peça de teatro ou roteiro de cinema, com o diálogo em discurso direto e rubricas descritivas do cenário e dos movimentos dos personagens. Desse modo, fica evidente que uma das preocupações da

autora, na construção de seu romance, é a transformação nas formas de narrar e suas implicações no problema da autoridade conferida pelo leitor ao narrador, apontado por Culler em sua definição do narrador auto-reflexivo. Com a frase final do trecho citado acima, a voz narrativa do romance nos mostra sua desconfiança numa narrativa totalmente objetiva, que “se limita apenas a mostrar o que ocorre”, sugerindo que, em qualquer narrativa, há sempre um ponto de vista, uma visão de mundo que controla as escolhas do que será narrado, e como.

O terceiro capítulo de *A audácia dessa mulher* começa de forma ambígua, com um trecho que poderia ser lido como um comentário sobre a forma como foi escrito o segundo capítulo, mas que logo se revela como um comentário de Muniz sobre um trecho da minissérie “Ousadia” escrito pelo jovem Juliano. Curiosamente, a narrativa parece reproduzir na prática a situação mencionada anteriormente, quando se diz que as intromissões de um narrador auto-reflexivo violam as convenções narrativas contemporâneas e podem incomodar o leitor, “ainda mais quando não fica claro se quem está falando é o autor (ou a autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens.” (MACHADO, 1999, p.15):

— Está tudo errado! Você não pode escrever uma cena dessas. Parece filme europeu. É uma eternidade de conversa. Ninguém aguenta tanto diálogo. Cadê a ação? Cinema e televisão são visuais, precisam mostrar. O espectador tem que ver o que está acontecendo, não pode ficar só ouvindo conversa. Esse blá-blá-blá todo é insuportável.

O rapaz ficou meio sem jeito. Muniz não estava sendo exatamente agressivo, mas falava de um modo muito veemente, como se estivesse se dirigindo a um ignorante. (MACHADO, 1999, p.22)

No início do quarto capítulo, após o primeiro encontro amoroso entre os dois protagonistas do romance, a voz narrativa auto-reflexiva retorna, mostrando novamente sua preocupação com as convenções narrativas:

Um filme podia mostrar isso com o clichê baratíssimo de roupas meio espalhadas pelo quarto (mentira, porque Virgílio sempre dobrava as dele com cuidado e Bia, dessa vez, seguiu o exemplo). Ou recorrer ao clichê mais disfarçado mas obrigatório da cena de sexo, com grandes planos de corpos nus, iluminação sofisticada realçando textura de pele, mãos deslizando lentamente, olhos semicerrados, bocas entreabertas, movimentos ritmados num crescendo — tudo com música adequada ao fundo, evidentemente. A fim de não perder tempo procurando algum ângulo novo para descrever em detalhes novidadeiros — e absolutamente irrelevantes para a história — aquilo que o leitor ou leitora já conhece ao vivo, a cores e a toques e cheiros, pode-se aqui simplesmente sugerir que a cena ocorreu, iniciando o capítulo na manhã seguinte, quando Bia e Virgílio estavam tomando café juntos. (MACHADO, 1999, p.29)

No trecho acima, o(a) narrador(a) reflete sobre as diferenças entre a narrativa audiovisual contemporânea e as narrativas da tradição literária. Na sua visão, como vimos, existem várias formas de se narrar uma história. Mas, para a atual perspectiva das produções audiovisuais do cinema e da televisão, a utilização de recursos apelativos, com fins comerciais, se torna necessária, o que não acontece da mesma forma em uma obra literária. Por isso, o(a) narrador(a) considera esses recursos dispensáveis, optando apenas pela rápida sugestão do encontro amoroso entre os dois personagens, feita de forma indireta por esses mesmos comentários metanarrativos.

Mais à frente, no oitavo capítulo do romance, essa voz auto-reflexiva de narrador volta à cena, a fim de discutir sobre a forma como os romancistas lidam com seus personagens. Interessante notar que esse retorno acontece num momento em que, de forma surpreendente, Beatriz cede ao conforto e segurança oferecidos pela relação mais convencional com Virgílio. Com isso, a voz auto-reflexiva do narrador expressa a opinião de que o processo de criação dos personagens, apesar de ser responsabilidade do autor, não significa que ele tenha o total domínio sobre eles. Muitas vezes, os personagens parecem “agir por conta própria”, obedecendo a uma lógica interna da narrativa, à qual o autor acaba por se submeter. Dessa forma, o(a) narrador(a) parece querer sublinhar, em personagens como Bia e Capitu, um caráter de independência e autonomia, no sentido de que ambas podem fazer suas próprias escolhas, sem que haja alguma interferência externa sobre elas.

É muito comum que os romancistas contem como seus personagens os surpreendem, de vez em quando, agindo por conta própria. E é verdade, a gente não manda neles e tem que permitir que sigam por onde queiram. De certo modo, essa experiência de criar vidas alheias se parece muito com o trabalho do sonho, e este é um bom momento para lembrar isso, enquanto Bia e Virgílio adormecem sem sonhar. Não adianta querer dar ordens a um sonho, ele vai para onde bem entende. A única coisa que se pode fazer é soltar o inconsciente para que se derrame pelos seus caminhos afora. Eu estava imaginando a Bia meio diferente, mais presa a essa lembrança de Fabrício distante, o homem a quem ela tanto ama e há tanto tempo. Menos vulnerável a ocasionais encantos que cruzassem seu caminho. Ou apenas se permitindo aproveitar a superfície deles. Mas essas coisas surpreendem e se aprofundam quando menos se espera. São muito arriscadas e não dá para brincar com elas. Pelo menos, é o que digo eu, que não estou apaixonada por nenhum dos dois e consigo ficar de fora, vendo a situação se desenrolar e fazendo considerações sobre o assunto. (MACHADO, 1999, p.74)

Essa afirmação da autonomia da personagem Beatriz tem claramente a função de enfatizar a representação da mulher do século XX por meio de suas próprias escolhas, tanto

sobre a vida profissional quanto sobre as relações amorosas. Desse modo, na tentativa de dar voz aos personagens, a autora se vale de um recurso bastante presente na literatura contemporânea, na qual frequentemente se exhibe o caráter fictício das personagens e dos acontecimentos que integram a narrativa literária, ainda que eles correspondam de alguma maneira ao contexto da realidade.

Ao mesmo tempo, a narradora se dá conta de que Beatriz é uma personagem maleável, o que significa que ela pode assumir, também, variações em sua personalidade, reforçando a ideia de que a personagem pode fazer suas próprias escolhas no decorrer de sua trajetória ficcional. Desse modo, Bia se apresenta como uma mulher independente e ao mesmo tempo fragilizada diante dos dilemas da mulher no tempo atual. Contudo, por mais independente que seja a personagem, Ana Maria Machado nos lembra que Bia é apenas uma representação do real:

Mas digo isso também porque não quero mentir para quem me lê, não além do inevitável ato de fingimento que é qualquer ficção. É honesto lembrarmos que essas vidas são inventadas, essas situações são criadas, mas nosso encontro nestas páginas, seu e meu, é real. Entrando no século XXI, não tenho nenhuma vontade de fazer como os autores tradicionais do romance do século XIX, que fingiam estar longe dali. Machado de Assis não conta, esse era um revolucionário, fazia questão de mostrar o tempo todo que estava apenas narrando e expunha conscientemente essa construção. Não fingia carregar o leitor para um outro mundo, mas lhe recordava a cada instante que tratava de um mundo imaginário, ao qual o acesso só é possível pela palavra. Mas não é a atitude típica. O comum é ser como Flaubert, por exemplo, que recusa qualquer interferência, tentando enganar o leitor e fazê-lo crer que a história existe sem a presença de um narrador: “O autor deve estar na sua obra como Deus no universo, presente em toda parte mas visível em parte alguma”, dizia ele. (MACHADO, 1999, p.75)

Nos dois parágrafos seguintes, esse debate se prolonga, com afirmações sobre a “flexibilidade” do gênero narrativo e a possibilidade, aberta para os autores contemporâneos, de “dispensar esse jogo de ilusão” típico dos romances do século XIX. Acrescenta, ainda, citações de Aldous Huxley e John Fowles, destacando a autoconsciência de autores e leitores do século XX sobre o caráter ficcional, não apenas das narrativas literárias, mas até mesmo das narrativas supostamente reais que fazemos sobre nós mesmos. De maneira muito significativa, este trecho metanarrativo se encerra com a voz auto-reflexiva assumindo que se trata de uma representação, dentro da narrativa, das opiniões e pontos de vista da própria autora do livro:

Por isso, como autora, me permito essa intromissão agora, para confessar que eu também esperava que nossa personagem fosse ficar em casa, dormir sozinha e passar a manhã contando os minutos que a separavam do momento de ligar para Fabrício. Mas, como vimos, não foi isso que aconteceu. (MACHADO, 1999, p.76)

A partir dessa mistura consciente de vozes, em que as vozes do narrador e da autora se sobrepõem e se confundem, tornando-se uma só, e de toda essa densa reflexão sobre o processo de narrar, realizada por essa voz narrativa auto-reflexiva, podemos pensar que é a própria categoria do “narrador”, enquanto uma categoria ligada ao gênero masculino, que é questionada. A identificação entre “o” narrador e “a” autora acaba provocando um certo estranhamento no leitor (ou leitora) e demandando dele uma acomodação, com a troca do gênero do narrador. Começamos a pensar, então, que o livro não é narrado por “um narrador”, mas sim por “uma narradora”, que não participa da história e assume em diversos momentos esse teor auto-reflexivo. O raciocínio poderia ir além, com a inferência de que, enfim, não é a voz da autora que toma o controle da voz da narradora para expressar suas posições e reflexões, mas é essa narradora que, nesses momentos auto-reflexivos, se encena como se fosse a própria voz da autora.

Essa voz auto-reflexiva de narrador, que se assume explicitamente como a voz da autora, volta, pela última vez, no antepenúltimo capítulo do livro, logo antes do momento em que Bia, junto com o leitor do romance, lê a carta reveladora de Capitu a sua amiga Sancha. O trecho, que é relativamente longo, começa com uma reflexão sobre a ideia, atribuída a Virgínia Woolf, de que “os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente”. Destaca-se, assim, o infinito e inevitável diálogo que os livros estabelecem uns com os outros, por meio tanto do trabalho dos autores quanto dos leitores, sempre “embebidos” por suas leituras anteriores. Por isso, continua a narradora/autora, não era de se estranhar a maneira apaixonada como Bia lia a carta de Capitu como se fosse um romance, embora tivesse absoluta certeza de que se tratava de uma pessoa tão real quanto ela.

Nos próximos parágrafos, a narradora/autora convoca novamente Machado de Assis para o diálogo, lembrando o famoso trecho de *Dom Casmurro* em que o narrador se dirige à “leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje” (ASSIS, 2019, p. 171), pedindo que ela não feche o livro às pressas, “ao ver que beiramos um abismo” (ASSIS, 2019, p. 171), e promete mudar de rumo. Em seguida, faz um interessante comentário, que coloca em foco as diferenças entre as leitoras do século XIX, da maneira como foram representadas por Machado de Assis, e as leitoras

contemporâneas, os hábitos de leituras de homens e mulheres, terminando com um desafio aos leitores que não se interessam pelas sutilezas da literatura (“não peço que fiquem nem prometo mudar de rumo”) e um convite aos demais, para acompanharem com Bia a leitura da carta de Capitu a Sancha.

Mas talvez o comentário [de Machado de Assis] devesse ser atualizado, e não apenas no que se refere a valsas e cavatinas. As leitoras de hoje não usam o livro para se distrair entre festas e bailes, nem são tão delicadinhas a ponto de se assustar com abismos ou vertigens latentes — se é que algum dia o foram. Garantem os especialistas que alguns leitores homens (aliás, cada vez em menor proporção estatística frente ao número de mulheres que leem literatura), sim, é que com frequência fecham os livros às pressas, quando se trata de poesia, romance ou conto — se é que se aventuram a abri-los. Não por medo de abismos, mas por horror a delicadezas ou outros labores sutis, de linguagem ou observação de memória e sonho. Preferem os chamados “fatos duros” jornalísticos ou científicos, os manuais de instruções para vencer na vida, os intelectualismos abstratos e eruditos embalados em jargões que excluem os mortais comuns. Ou então, em matéria de narrativa, tão necessária à consciência da espécie humana, contentam-se com o que lhes fornecem os efeitos especiais nos filmes de ação em que o trabalho dos técnicos pesa mais que a interpretação dos atores ou a palavra do autor. A esses leitores, não peço que fiquem nem prometo mudar de rumo. Aceito que nossas escolhas são diversas e não tenho qualquer pretensão de me esforçar para retê-los. Talvez seja melhor mesmo despedirmo-nos por aqui, se é que já não se foram há muito tempo. Aos outros, àqueles que Stendhal chamava de “*happy few*”, agradeço pela companhia e faço um convite. Venham comigo ler a carta de Lina e mergulhar com Bia no que ela encontrar, nessas águas moventes onde se cruzam ficção e realidade, no contínuo fluxo de livros que se esparramam por nossa vida e a fecundam. (MACHADO, 1999, p.143)

Em seu conjunto, portanto, esses trechos metanarrativos, por meio dos quais a voz da autora se intromete na narração da história de Bia e Virgílio para discutir temas como as diferentes formas de narrar e ler os textos literários, a presença e a autoridade do autor na obra e o caráter real ou ficcional das personagens literárias, parecem constituir uma outra história, em paralelo com a história dos protagonistas do romance. De forma semelhante, aliás, à que acontece no próprio *Dom Casmurro*, como vimos anteriormente.

Com esse recurso, a autora explicita não apenas o caráter intertextual de seu romance, o diálogo que ele estabelece com a tradição literária, mas também a posição particular a partir da qual esse diálogo se estabelece. Trata-se, claramente, de uma mulher do final do século XX, que assume diante da tradição literária uma posição crítica, interessada em questionar o lugar ocupado pelas mulheres nessa tradição, tanto como escritoras quanto como leitoras. E as

inúmeras referências a Machado de Assis e seu romance mais famoso colocam o autor no centro do debate, assumindo diante dele uma posição um pouco ambígua, ao mesmo tempo de reverência e desafio. Um desafio que se relaciona e se prolonga, evidentemente, com a “ousadia” de dar voz a Capitu e reescrever sua história.

3.2. O procedimento de reescrita

Como seria de se esperar, a questão da reescrita da história de Capitu recebeu bastante atenção por parte dos trabalhos que se dedicaram a analisar o romance de Ana Maria Machado.³ Por isso, boa parte desses estudos se volta para a discussão sobre a questão da autoria feminina e, conseqüentemente, sobre o lugar da mulher no cânone literário. Entre eles, está o posfácio da segunda edição da obra, publicada pela editora Nova Fronteira no ano de 2008, em que Sérgio Paulo Rouanet destaca que, no seu conjunto, o livro de Ana Maria Machado não se trata apenas de mais uma reescrita da obra de Machado de Assis.

O leitor se enganaria redondamente se visse neste livro mais uma tentativa de re-escrever *Dom Casmurro*. Não se trata nem de demonstrar a inocência de Capitu, na trilha de Helen Caldwell, nem de repisar a tese de traição, como fizeram Otto Lara Resende e Dalton Trevisan. Não se trata, tampouco, de produzir uma obra aberta, pirandelliana – *così è sì vi pare* –, na linha da moderna crítica machadiana, para a qual a categoria básica do livro é a ambiguidade, o que torna indecível a questão da culpa, já que há indícios apontando numa e noutra direção. Não. Embora acredite na fidelidade de Capitu e não ignore o papel da ambiguidade nas relações humanas, Ana Maria não recorre a nenhuma dessas estratégias para construir um romance, cujo foco é inteiramente outro. O livro não é sobre *Dom Casmurro*, mas sobre o cruzamento que se estabelece entre *Dom Casmurro* e a ação narrada no presente. (ROUANET, 2008, p. 237)

³ Além da obra de Ana Maria Machado, Capitu já foi alvo de diversas reescritas em outros textos literários, que reforçaram a ideia criada pela narrativa de Machado de Assis ou trouxeram, a respeito dela, uma nova perspectiva crítica. No primeiro caso, podemos incluir os textos “Capitu sem enigma” (1994) e “Capitu sou eu” (1994), de Dalton Trevisan, nos quais o autor sustenta a ideia de que Capitu realmente traiu Bentinho e faz uma crítica a quem defende o contrário, alegando que o próprio Machado de Assis não protestou quando seus primeiros críticos consideraram o livro como um romance sobre o adultério. No segundo caso, podem ser citados os romances *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino, e *Capitu: memórias póstumas* (1998), de Domício Proença Filho. O livro de Sabino, que também homenageia o centenário de *Dom Casmurro*, reflete sobre o processo de reescrita, contando a história de Capitu em terceira pessoa e confrontando o narrador em primeira pessoa de Machado para desconstruir o mito de que Capitu tenha traído Bentinho. Já a obra de Proença Filho se aproxima ainda mais de uma perspectiva feminista, trazendo à tona o discurso de Capitu e transportando-a para um contexto narrativo contemporâneo, de forma semelhante à realizada por Ana Maria Machado. Pode ser acrescentado a essa lista, ainda, o roteiro para cinema intitulado *Capitu*, escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes em 1967 e filmado por Paulo César Saraceni em 1968.

Assim, Rouanet destaca o fato de que a história de Capitu faz parte de um complexo arranjo de encaixes entre diversas histórias, que se inserem umas dentro das outras, num jogo de espelhos que possibilita o diálogo entre o presente e o passado. Dessa forma, a observação do autor nos direciona a pensar sobre a maneira como a reescrita liga um livro ao outro por meio desse diálogo estabelecido em uma linha de tempo. Para ele, “estabelecer essa intercomunicação é uma das funções da entrada em cena de *Dom Casmurro*” (ROUANET, 2008, p. 238), o que faz com que ambas as obras sejam entendidas por meio de uma comparação sobre a construção das representações da mulher.

Por meio dessa intercomunicação entre as obras, a função da reescrita é posta em destaque, abrangendo desde as mudanças na construção das personagens até a revisão do discurso crítico sobre o papel representativo da mulher. E, nesse jogo, não são apenas as personagens de diferentes contextos históricos que se relacionam e conversam entre si, interferindo no destino umas das outras e chamando a atenção do leitor para as diferenças entre esses contextos. O diálogo se estende, também, para o nível da autoria, colocando em foco o próprio Machado de Assis, como criador da personagem Capitu. É o que podemos ver nos seguintes trechos do texto de Rouanet:

Há assim uma intercomunicação entre os vários segmentos do presente narrativo. O enredo da série de TV, em torno dos grandes temas da traição e da fidelidade, remete aos episódios do mesmo gênero vividos pelos personagens na relação Bia-Virgílio, Bia-Fabrizio e Ana Lúcia-Giba. Pode-se presumir, por sua vez, que esses episódios vividos repercutem na produção da novela, dando maior autenticidade ao desempenho dos atores. (ROUANET, 2008, p. 238)

Com o aparecimento de *Dom Casmurro* no livro, surge um sistema de intersecções temporais. Produzem-se correspondências entre o romance de Machado de Assis e o roteiro de televisão, que tem o mesmo tema, também se situa no Rio de Janeiro e transcorre na mesma época; correspondência entre Capitu e Bia, e em menor escala entre Capitu e Ana Lúcia: três mulheres que tiveram a audácia de enfrentar os preconceitos do seu meio e do seu tempo; correspondências entre Bentinho e Virgílio e em parte entre Bentinho e Giba, três grandes ciumentos; e com perdão da ousadia (“a audácia deste homem!”) correspondências entre as características diabólicas de Muniz, com seu sadismo, sua malícia de bruxo em tratar os seres humanos como cobaias de laboratório, e alguns traços de personalidade do próprio Bruxo do Cosme Velho, que gostava de descrever pessoas que se divertiam observando e torturando ratos indefesos, em contos como “Causa secreta” e “Conto alexandrino”. (ROUANET, 2008, p. 239)

Percebemos, então, que o comentário feito por Rouanet evidencia a função do procedimento adotado por Ana Maria Machado, ao se utilizar da reescrita e do processo de inserção de histórias dentro de outras histórias, aproveitando as brechas deixadas por Machado de Assis ao longo da narrativa contada por Bentinho. Consequentemente, esse intercalamento de histórias abre ainda mais espaço para o reconhecimento da crítica sobre as obras como uma tentativa de questionar os discursos dominantes.

Concordando com esse ponto de vista, retornamos ao texto “Pós-colonialismo, feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres” (2012), em que Zolin também destaca o fato de que o romance de Ana Maria Machado não é uma simples reescrita da história de Capitu, mas insere essa história num enredo mais amplo, focado na personagem Beatriz. No trecho abaixo, a autora também chama a atenção para o modo como se dá a reescrita da história de Capitu, aproveitando essas brechas deixadas por Machado de Assis, decorrentes da forma como ela foi contada, ou seja, pelo ponto de vista de Bentinho, de modo que não é possível conhecer o ponto de vista da própria personagem. É a partir dessa lacuna que Ana Maria Machado reconstrói a personagem e sua trajetória.

Em *A audácia dessa mulher*, queremos chamar atenção para o modo como a escritora reinventa a trajetória de Capitu, imortalizada no clássico *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, um século antes. A Capitu reinventada pela pena de Ana Maria Machado surge em meio à teia narrativa que se desenvolve em torno da trajetória de Beatriz Bueno, uma jornalista de sucesso ambientada no finalzinho do século XX, em cujas mãos chegam alguns escritos de Capitu. A viabilidade desse projeto narrativo emana das brechas deixadas no texto original, já que, aí, a esposa de Bentinho, de “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, é silenciada e exilada pelo marido na Suíça, onde morre sozinha, anos mais tarde, em razão de tê-lo traído com o melhor amigo, sem que qualquer chance de defesa lhe tenha sido dada. Tais escritos, portanto, nas mãos da audaciosa jornalista, significar-lhe-ia a redenção. (ZOLIN, 2012, p. 66)

Como mostra Zolin (2012), essa estratégia de reescrever os textos da tradição literária a partir de suas brechas e lacunas é uma prática recorrente na literatura contemporânea. Por esse motivo é que o romance *A audácia dessa mulher* pode ser visto como uma obra contra-discursiva, na qual a reescrita da história de Capitu tem a função de desconstruir todo o discurso único e acabado, criado por Machado na voz de Bentinho, sobre a imagem de uma mulher sem poder e sem voz daquela época. Por meio da reescrita, o objetivo de Ana Maria

Machado parece ser o de revelar as ideologias e os mecanismos discursivos que estão por trás não apenas do romance de Machado de Assis, mas também de grande parte dos textos da tradição literária. O que, por sua vez, possibilita que essas representações possam ser vistas de um ponto de vista crítico e interessado na questão da mulher.

Mas é, sobretudo, em *A audácia dessa mulher* (1999), romance de Ana Maria Machado publicado pouco mais de uma década mais tarde, que se observa uma das mais recorrentes práticas pós-colonialistas no âmbito dos estudos literários, a da reescrita – uma estratégia com a qual se pretende edificar uma visão crítica acerca de determinado *corpus* literário e da ideologia que subjaz a ele. Mais do que operar a intertextualidade, essa espécie de releitura e revalorização do passado funciona como uma prática de resistência à homogeneização presente no discurso dominante. O instrumento que utiliza é a recriação de textos canônicos preexistentes. Estes são reinventados, e resultam em novas produções que abrigam outras versões da mesma história. Sob esse novo prisma, possibilitado por um olhar diverso daquele que orientou o texto originário, as recriações advindas da reescrita revelam aspectos encobertos da engenharia discursiva presentificada em textos modelares. (ZOLIN, 2012, p. 65)

Como vimos acima, nos trechos metanarrativos de seu romance, Ana Maria Machado se posiciona nesse diálogo como uma autora contemporânea, interessada em questionar não apenas o lugar da mulher na sociedade, mas também na própria literatura. Desse modo, é observado que a reescrita e a metanarrativa são estratégias que caminham juntas, na proposta de questionamento dos discursos dominantes que excluem a participação da mulher na construção de suas próprias representações e de reivindicação da presença da voz feminina no cânone literário. Assim, o teor crítico implícito no procedimento de reescrita da história de Capitu tem claramente como alvo a ideologia patriarcal que está por trás da escrita dos textos canônicos da tradição literária, como o próprio *Dom Casmurro*. Como mostram Farias e Zolin no artigo “A reescrita da trajetória de Capitu” (2008), o romance de Ana Maria Machado se insere num movimento contemporâneo de questionamento do cânone literário a partir de um ponto de vista feminino, influenciado por todas as conquistas do feminismo ao longo do último século:

Desse modo, está construída uma situação narrativa que permite a Ana Maria Machado, no limiar do século XXI, de posse de todas as conquistas viabilizadas pelo feminismo em relação ao modo de estar da mulher na sociedade, engendrar uma narrativa que funciona como resposta feminista à ideologia patriarcal que subjaz à construção de *Dom Casmurro*. Não se trata, absolutamente, de minimizar a importância desse clássico romance oitocentista. Trata-se, antes, de

pôr em prática o pensamento de Virgínia Woolf de que os livros continuam uns aos outros, referido pela própria autora no capítulo 16, em que assume o discurso para lembrar aos seus leitores, sobretudo àqueles chamados por Stendhal de "*happy few*", que não sentem "horror das delicadezas ou outros labores sutis", que é por eles que ela escreve, por ela mesma, numa atitude de quem aprecia os ecos que emanam do "contínuo fluxo de livros que se esparramam por nossa vida e a fecundam". (FARIAS & ZOLIN, 2008, p. 201)

A partir desse ponto de vista feminino e contemporâneo, somos levados a observar os textos da tradição literária de maneira mais crítica e cuidadosa, considerando que não podem mais ser aceitas de maneira acrítica as representações da mulher construídas apenas a partir de um ponto de vista exclusivamente masculino. Ao contrário, é preciso valorizar e dar visibilidade ao ponto de vista e aos discursos das próprias mulheres e desfazer os estereótipos em que elas foram aprisionadas pela tradição literária.

A crítica construída por Ana Maria Machado, portanto, age como uma forma de reparação dos efeitos dessas representações do passado, seja por meio da criação de novas personagens em contexto contemporâneo, como Bia, seja por meio da reescrita e do resgate das vozes femininas, como no caso do relato de Capitu. Daí a ideia de liberdade de escolha e multiplicidade do sujeito feminino, destacada por Farias e Zolin (2008) no mesmo artigo citado acima:

O texto de Ana Maria Machado se desenvolve fundamentalmente em torno da protagonista Beatriz; Capitu entra na história como um elemento a mais na construção de um universo feminino que se caracteriza pela capacidade de engendrar novas formas de estar na sociedade, apesar das adversidades advindas de ideologias milenares que se sustentam no aprisionamento da mulher no silêncio e na imobilidade. (FARIAS & ZOLIN, 2008, 199)

Em sua dissertação, Farias (2007) também destaca esse ponto, chamando a atenção para o modo como a autora se contrapõe aos antigos estereótipos e reconfigura o sujeito mulher a partir da alteridade e do hibridismo. Conforme o estudo, a principal impressão do romance de Ana Maria Machado é a ideia de independência da mulher, materializada pelas personagens femininas que tomam suas próprias decisões sobre o papel que desejam desempenhar. Ao mesmo passo em que o hibridismo permite tornar essas personagens mutáveis em suas representações, trazendo o entendimento de que a mulher não é um objeto a ser julgado de maneira simples e acabada, mas um ser ativo e passível das múltiplas interpretações. Daí o caráter subversivo do procedimento de reescrita da história de Capitu, como questionamento da ideologia patriarcal que domina a tradição literária.

Já em *A audácia dessa mulher* verificamos o sujeito (Bia ou a Capitu de Ana Maria Machado) como um espaço onde se articulam o individual e o coletivo, o privado e o público. Ou seja, a obra lida com um sujeito articulado em termos de sua alteridade, que reconhece não ser capaz de aglutinar todas as “verdades”. Isso acaba por desestabilizar os significados sedimentados do discurso patriarcal, pois ele se erige sobre verdades prontas e acabadas. Daí que a subversão discursiva da reescrita se dá por meio do enviesamento de conceitos culturais sedimentados, como fósseis no inconsciente coletivo. (FARIAS, 2007, p. 112)

O hibridismo, portanto, é apresentado de forma positiva. Dá-se uma inversão de valores através da reescrita promovida por Ana Maria Machado. Esse processo de re-visão tem por objetivo não apenas apontar lacunas, brechas ou incorreções, mas, em meio a isso, recriar em termos afirmativos o surgimento de algo novo, com implicações e valores diferentes, permitindo ao sujeito — anteriormente tomado como fixo, estável — ver as alteridades que o constituem, um equilíbrio de forças, vozes e culturas eclipsadas que normalmente se é forçado a ignorar. (FARIAS, 2007, p. 113)

A reescrita, portanto, surge na obra *A audácia dessa mulher* como ferramenta de reconstrução da identidade feminina e, ao mesmo tempo, de reivindicação de um novo lugar para a mulher no cânone e na tradição literária. Tal processo contribui para que essas representações sejam entendidas como uma reivindicação de atualização da crítica literária, a partir de uma perspectiva que leve em conta as questões de gênero, questionando a ideologia patriarcal que subjaz ao cânone, resgatando textos de autoria feminina e dando visibilidade e valor a esses textos muitas vezes esquecidos pela tradição.

3.3. *A audácia dessa mulher* e a crítica feminista

Para avaliar melhor a convergência entre o romance de Ana Maria Machado e as ideias e reflexões da crítica e da teoria feminista da literatura, é importante que façamos, antes, um breve apanhado sobre as definições e os objetivos desse campo de estudos. Como observa Heloísa Buarque de Hollanda, no texto de introdução da coletânea de ensaios intitulada *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* (1994), as principais bases teóricas e conceituais da crítica feminista vêm dos estudos teóricos do feminismo anglo-americano e do feminismo francês. Seu compromisso é o de denunciar, questionar e problematizar os construtos que excluem não apenas a participação das mulheres na produção artística e cultural, mas também no campo crítico e teórico. Por isso, torna-se importante

confrontar a problemática da exclusão das produções femininas de uma maneira ampla, questionando os pressupostos que a sustentam, o que interfere no modo como essas produções são selecionadas, classificadas, analisadas e valorizadas.

Nesse sentido, podemos dizer que a crítica feminista é uma extensão investigativa do movimento feminista, voltada para a tarefa de analisar a linguagem, as construções das narrativas literárias e a temática da mulher, tanto como autora quanto como personagem da literatura e da arte em geral. Desse modo, as especulações em torno da questão da escrita feminina estão intrinsecamente ligadas à participação da mulher no contexto das produções artísticas, em especial à sua inserção na tradição literária. Está, ainda, dentro de seu campo de interesse, a análise dos textos dessa tradição, particularmente aqueles escritos e valorizados por homens, a partir de um ponto de vista interessado nas questões de gênero.

De acordo com a crítica literária estadunidense Elaine Showalter, em “A crítica feminista no território selvagem”, o campo da crítica literária e cultural produzida por mulheres ainda é um ambiente recente. Por esse motivo, não é de se espantar que ainda exista um amplo predomínio masculino, como sugere a expressão “território selvagem”, presente no título de seu ensaio. Nesse cenário, o que a autora observa é uma grande diversidade de abordagens, sem que se torne possível identificar uma unidade clara entre elas.

Até muito recentemente, a crítica feminista não possuía uma base teórica; era um órfão empírico perdido na tempestade da teoria. Em 1975, eu estava persuadida de que nenhum manifesto poderia responder pela variedade de metodologias e ideologias que denominavam-se leitura ou escrita feminista. No ano seguinte, Annette Kolodny acrescentou sua observação de que a crítica literária feminista parecia “mais um conjunto de estratégias intercambiáveis do que uma escola coerente ou orientação objetiva compartilhada”. Desde então, os objetivos expressos não foram significativamente unificados. As críticas negras protestam contra o “silêncio maciço” da crítica feminista em relação às escritoras negras e do Terceiro Mundo, e buscam uma estética feminista negra que traria a política sexual e racial ao mesmo tempo. As feministas marxistas desejam enfocar a questão de classe, juntamente com a de gênero, como determinantes cruciais da produção literária. As historiadoras literárias querem desvelar uma tradição perdida. As críticas treinadas em metodologias desconstrucionistas desejam “sintetizar uma crítica literária que é tanto textual quanto feminista”. Críticas freudianas e lacanianas querem teorizar sobre o relacionamento das mulheres com a linguagem e a significação. (SHOWALTER, 1994, p. 24)

Assim, a crítica literária feminista tem como objetivo buscar esclarecimentos em torno das questões de gênero pertinentes ao papel da mulher dentro e fora do contexto literário. Por

outro lado, as questões de gênero não dizem respeito apenas às mulheres, mas também a abordagens de temas como o homossexualismo, o erotismo e mesmo a própria questão da linguagem, que vem ganhando destaque nas atuais discussões sobre a identidade discursiva na literatura. Ao tratar sobre as autorias, em especial a feminina, a crítica literária feminista levanta uma discussão de longos anos, inserida na investigação sobre a memória e a identidade das mulheres, por meio resgate de sua escrita.

A importância dada às autorias femininas, a princípio, parte de uma postura da crítica sobre a tradição artística e literária, que demonstra a necessidade do resgate dessas produções, que de certa forma foram esquecidas ou não receberam a devida atenção no período em que foram produzidas. Nesse sentido, o objetivo da crítica se concentra em destacar a temática da mulher tanto no âmbito social quanto em âmbito literário, garantindo às mulheres o reconhecimento do seu trabalho e defendendo a diversificação de seus papéis na sociedade. A discussão da crítica feminista sobre a questão da autoria, portanto, passa ao mesmo tempo pelo reconhecimento do caráter reivindicatório da escrita feita por mulheres e pelo necessário enfrentamento dos julgamentos de valor dado às obras pela tradição.

De acordo com Constância Lima Duarte, no texto “GT Mulher e Literatura: história e perspectiva” (1994), o percurso que a crítica literária feminista tem tomado no Brasil ao longo dos anos foi marcado pelo fim da Ditadura Civil-Militar, em meados de 1985, dando início à vigência de um governo civil e democrático no país. A partir daí, o universo acadêmico vem passando por importantes transformações, entre elas a maneira como são enxergadas as produções marginalizadas pela cultura ocidental, na qual o tradicional cânone literário ainda predominava como referência quase única para o campo das Letras.

Durante os anos de 1990, a necessidade de atualização das metodologias e temáticas surge como uma oportunidade para criação e afirmação de grupos e programas de pesquisa, como o “GT Mulher e Literatura”, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa - ANPOLL, que traz para o debate brasileiro discussões em torno das questões de gênero no universo literário. Na área dos estudos de Literatura Comparada, as análises de textos de diferentes épocas contribuíram de maneira significativa para o resgate de personalidades importantes da literatura brasileira. Duarte confirma esse fato ao contabilizar o número de mulheres interessadas em participar dos grupos de estudos feministas:

O elevado número de participantes nos primeiros encontros revelou a necessidade de reuniões periódicas, assim como permitiu a identificação e organização de grupos envolvidos nos estudos sobre a mulher na literatura. Verificou-se neste momento que, se uma

quantidade considerável de investigações se detinha em estudos acerca da mulher enquanto escritora de ficção, um outro volume de trabalhos se voltava para a questão da mulher enquanto personagem de textos literários. A preocupação com o resgate de escritoras e o estudo de obras antigas também se evidenciou como uma promissora linha de pesquisa, tendo em vista a revisão do cânone e o questionamento dos critérios normativos definidores da qualidade de um texto literário. (DUARTE, 1994, p.14)

Pode-se ver, assim, que a crítica literária feminista percebe a importância da participação da mulher para a construção da história literária, tanto como autoras quanto nos estudos voltados à crítica literária no país. Contudo, apesar do avanço nos estudos de gênero, o Brasil ainda se distancia do estágio alcançado por outros países do Ocidente e da América do Norte. Na opinião de Eurídice Figueiredo, em “Mulher e literatura: construindo a história” (1991), o que mais distancia a crítica literária feminista brasileira hoje dos outros países é a falta de departamentos de *Gender Studies*.

Como vimos, uma das principais discussões da crítica literária feminista tem a ver com a questão do cânone literário. A problematização do cânone e os debates sobre a possibilidade de inserção de novas obras no contexto canônico têm sua origem ainda durante o século XIX. Nesse sentido, a aceitação dos estudos em torno da temática da mulher veio dividindo a crítica entre defensores do conservadorismo e adeptos da inclusão de escritores à margem do contexto de literatura dominante, em diferentes épocas da história. Como consequência, as investigações da crítica literária orientada pelo interesse na ampliação do cânone e na inserção de novas vozes no contexto literário levaram a uma percepção do seu caráter seletivo e excludente, que impedia a sua democratização.

O questionamento sobre a exclusão de determinadas obras, em especial aquelas escritas por mulheres, evidencia um juízo de valor construído pelo poder patriarcal dominante na literatura. A invalidação dos textos escritos por mulheres também invalida a existência da mulher em seu papel participativo na sociedade e no contexto literário. Isso se deve ao pensamento que menospreza a capacidade crítica feminina e a importância das mulheres escritoras. Por esse motivo, entende-se que o julgamento sobre as mulheres se dá tanto em caráter social quanto literário.

A fim de fazer uma contraposição ao pensamento conservador sobre o cânone, surgem as propostas formuladas pela crítica literária feminista, tais como a releitura dos textos do passado, tanto escritos por mulheres quanto escritos sobre as mulheres, e a proposta de reescrita desses textos, para traçar um comparativo entre as obras e os discursos apresentados nos diferentes períodos da história da literatura. Desse modo, o esforço de resgate de autoras

realizado pela crítica literária feminista surge com o propósito de entender melhor a questão da mulher em suas diferentes esferas de análise, ainda que os estudos de gênero ainda sejam percebidos apenas como uma pauta levantada entre uma disciplina e outra na graduação e na pós-graduação brasileiras.

Uma das principais preocupações da crítica feminista também se concentra na disparidade do número de escritoras em relação ao de escritores que abordam a temática da mulher na literatura e ocupam lugar no rol das obras consagradas pelo cânone literário atual. A crítica literária feminista, portanto, vê a questão da autoria feminina como mais do que um simples fomento para os estudos de gênero, mas também como uma importante produção que carrega consigo a experiência e identidade de mulheres que permaneceram à sombra da história da literatura.

A ambição de institucionalizar os estudos de gênero parece um trabalho distante, mas não impossível. Desse modo, ainda que as autorias femininas tenham alcançado lugar de destaque nos estudos da crítica literária e da Literatura Comparada, boa parte das discussões ainda persiste sob o domínio masculino. Essa problemática evidencia a dificuldade de construir um aparato crítico que diversifique os estudos de gênero, especialmente em torno do papel representativo feminino, que poderia, evidentemente, contribuir para o saber sobre como essas autoras pensavam ou viam o mundo à sua volta.

Annette Kolodny, crítica literária estadunidense, em seu texto “Dançando pelo campo minado: algumas observações sobre a teoria, prática e políticas de uma crítica literária feminista”, de 1980, chama a atenção para o fato de que a valorização da escrita feminina na atualidade leva, também, a uma revisão do passado literário. Sob a influência dos textos, questões e discussões do presente, a crítica literária contemporânea é induzida a lançar um novo olhar para o cânone literário, trazendo à luz obras de mulheres do passado que foram esquecidas e possibilitando um olhar crítico para escritores consagrados e para os critérios que levaram à sua consagração.

Ao desafiar a adequação das opiniões críticas recebidas ou sobre a excelência dos cânones estabilizados, críticas literárias feministas estão essencialmente buscando descobrir como, em primeiro lugar, valores estéticos são atribuídos, onde eles residem (no texto ou no leitor), e, mais importante, qual validade pode realmente ser reivindicada por nossos “julgamentos” estéticos. Para qual fim esses julgamentos servem, as feministas se perguntam; e quais concepções do mundo ou instâncias ideológicas eles (mesmo que não por escrito) ajudam a perpetuar? Fazendo isso, a crítica feminista aponta, entre outras coisas, que qualquer resposta intitulada de “estética” pode facilmente designar imediatamente algum momento experienciado ou,

mesmo, ser designado como uma espécie de nostalgia, um anseio de componentes de um passado mais simples, quando o mundo parecia reconhecível ou, ao menos, entendível. (...) A disputa sobre méritos estéticos são, na verdade, uma disputa pelo contexto de julgamento; e o que está em pauta, então, é a adequação de *assumpções a priori* ou hábitos de leitura trazidos para serem usados no texto. Para colocar claramente: nós tivemos muitos pronunciamentos sobre valoração estética por um tempo; é nosso trabalho valorizar as normas imputadas e leituras normativas padrões que, em parte, levam a esses pronunciamentos. (KOLODNY, 1997, p. 171-190, trad. desconhecida)

Esse esforço de revisão e resgate promovido pela crítica feminista se confirma, então, como mais uma tentativa de enfrentar as relações de poder existentes entre homens e mulheres, por meio de questionamentos que vão desde o contexto representativo até a efetivação da escrita feminina. Com isso, as atenções voltadas às autorias femininas ajudam na desmistificação dos pressupostos e critérios de valor que qualificam certas obras e excluem outras como referencial canônico. Para a crítica literária feminista, a discussão sobre a escrita feminina tem ocorrido sob o pensamento de que as mulheres sempre existiram para o contexto literário, entretanto foram mantidas à sombra do domínio das autorias masculinas.

Buscando uma relação entre as questões de gênero e a questão da nação, nas discussões sobre o cânone, Rita Terezinha Schmidt, em “Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção” (2012), afirma:

Se a formação canônica pode ser considerada como um modelo da narrativa do passado de uma nação, na qual o gênero —investimentos em construções específicas de masculinidade e feminilidade— constitui um dos meios de fortalecimento do poder patriarcal, é de suma importância histórica que se examinem as narrativas que foram suprimidas e jogadas às margens da nação e, conseqüentemente, excluídas do campo da investigação histórica e literária. Tratar dessa questão no presente significa a possibilidade de uma intervenção transformadora nos discursos nacionais da cultura com implicações sobre as maneiras pelas quais entendemos como os imaginários sociais foram produzidos e como as identidades e tradições nacionais foram estabelecidas. Neste contexto, a interdependência crítica das categorias de gênero e nação certamente constitui um aporte que contribui na direção de novas histórias literárias e outras histórias da identidade. Não há dúvidas de que investigar inclusões e exclusões históricas é uma forma de dar visibilidade à ideologia subjacente às estruturas que definem a natureza do literário e à função da história literária como uma grande narrativa gerada em função de escolhas que não são simplesmente escolhas desinteressadas ou neutras. (SCHMIDT, 2012, p. 65)

O reconhecimento das autorias femininas, então, contribuiu para o entendimento de que a escrita de mulheres tem modificado a maneira como elas mesmas são enxergadas na sociedade e no campo literário. É importante considerar, no entanto, que essas discussões sobre a autoria feminina não surgem com o propósito de tomar o lugar do homem nas academias. Pelo contrário, surgem como uma forma de reivindicar seu lugar de direito no cânone, como referência para outras mulheres. A compreensão em torno das autorias femininas, portanto, constata a necessidade do reconhecimento do lugar da mulher no cânone, seja na atualização do cenário canônico ou na construção da identidade feminina por meio das representações.

Conforme defendido por Schmidt, uma das principais funções da crítica feminista e da discussão promovida por ela sobre a questão da autoria é a de realizar o resgate das obras esquecidas pelo tempo e excluídas do cânone. Nesse sentido, trata-se, nada menos, de uma maneira de reparar os danos causados pelo privilégio masculino na posse de um importante aparato teórico, crítico e cultural, que impediu de certo modo o desenvolvimento das identidades femininas de forma mais livre e em igualdade de condições. O estudo das autorias femininas, portanto, tem trazido discussões a respeito da imparcialidade dos critérios estabelecidos pelo cânone, reivindicando o lugar das mulheres na tradição a partir da necessidade de construir a história das próprias autorias.

Sabendo que o cânone é, em sua grande maioria, de domínio masculino, a escrita feminina e a crítica feminista desenvolvem um discurso contestatório sobre as obras da tradição literária que construíram as identidades estereotipadas, que definem o próprio papel social das mulheres no passado e no presente. O questionamento da exclusão das mulheres se dá, sobretudo, a partir do pensamento das autoras sobre suas representações, num cenário figurativo literário construído pelo discurso masculinizado que, ao longo do tempo, construiu o cânone e a tradição literária.

Desse modo, a efetiva inserção da escrita feminina no cânone, ainda que em pequena proporção, contribui de forma positiva para a democratização dos Estudos Literários, especialmente em torno das questões de gênero. Mais que uma simples exclusão ou desvio de percurso, que se limitaria ao campo literário, o resgate da escrita feminina faz parte de uma ambição antiga do movimento feminista sobre o seu direito ao poder simbólico representado pelas autorias femininas e sua inclusão no cânone.

No romance *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, a voz da mulher é evidenciada de diversas formas, desde a audácia da própria autora na construção de uma nova identidade para personagem Capitu de *Dom Casmurro*, até a voz dada à personagem, como

forma contestatória do discurso construído por Bentinho e dos estereótipos femininos construídos pela tradição literária. A reflexão apresentada ao longo da obra de Ana Maria Machado gira em torno das memórias e identidades das mulheres, bem como de seu desejo de falar, obstruído pelo silenciamento estabelecido pelo discurso masculinizado do período em que o livro de Machado de Assis foi escrito.

Na história da recepção de *Dom Casmurro*, a imagem Capitu construída por Machado por meio do monólogo de Bentinho é vista e interpretada com naturalidade pela crítica da época. Contudo, a partir das brechas deixadas por Machado de Assis, o romance de Ana Maria Machado traz à tona o ponto de vista de Capitu, revelando os mecanismos de exclusão e opressão da sociedade na qual as mulheres daquela época viviam. Há, portanto, uma clara convergência entre as reflexões sugeridas pelo romance da autora e os propósitos e projetos da crítica literária feminista.

No romance de Machado de Assis, percebe-se claramente que, apesar da história ter Bentinho como protagonista, todas as suas inseguranças e frustrações são depositadas em uma narrativa sobre Capitu. O autor deixa transparecer o sentimento de ciúme que Bentinho sentia por Capitu e que, mais tarde, motivou sua escolha de ficar recluso do mundo, tomando a alcunha de Casmurro. Nesse sentido, o discurso do personagem se desvia de uma tentativa de entender quem é a mulher narrada pelo homem, que temia perder sua exclusividade desde a juventude.

Para Ana Maria Machado, as brechas deixadas por Machado de Assis foram suficientes para entender a necessidade de reescrever a personagem Capitu. A autora percebe que a personagem é representada por meio de uma narrativa feita a partir de um ponto de vista que lhe é estranho. Por esse motivo, acrescenta a voz de Capitu, para que ela conte sua própria versão da história. A voz dada a Capitu não representa apenas o resgate do discurso da personagem, importante para a narrativa de Ana Maria Machado, mas também a recuperação da voz de outras mulheres, tantas vezes silenciadas na história da escrita literária.

A realização de Ana Maria Machado, portanto, converge de forma muito clara com o propósito da crítica literária feminista, no que concerne ao resgate da identidade e da voz de mulheres silenciadas na sociedade e no contexto literário, bem como à crítica ao predomínio masculino nas representações e no cânone literários. Num primeiro nível, isso fica evidenciado na obra tanto pelas escolhas feitas pelas mulheres, sejam elas escritoras viajantes e livres como Beatriz, sejam elas personagens que, mesmo sendo vítimas da opressão masculina, fazem sua própria trajetória e deixam seus registros escritos, como Capitu. E, num segundo nível, pelo diálogo crítico que a autora estabelece com a tradição literária,

especialmente com Machado de Assis, mostrando aos leitores a importância de revisitar o cânone a partir de questionamentos voltados para a questão do gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, que agora está chegando ao seu fim, é o resultado de uma trajetória acadêmica que se iniciou em 2014, quando enfrentei o desafio de me deslocar todos os dias 75 quilômetros para fazer o curso de Licenciatura em Letras: Inglês e Português, na Universidade Vale do Rio Doce (UNIVALE), na cidade de Governador Valadares / MG, numa trajetória compactada de três anos. Naquela época, eu morava com meus pais na cidade de Sardoá. Em 2015, ganhei uma bolsa de Iniciação à Docência – PIBID, ofertada pela CAPES, e resolvi me mudar para a cidade na qual estudava. Ao contrário das dificuldades que encontrava nas disciplinas de Linguística, as matérias de Estudos Literários me interessavam muito, o que me motivou a seguir por essa área de estudo.

O romance *A audácia dessa mulher* é uma obra que conheci ainda na Graduação, quando, em razão de alguns problemas pessoais de minhas colegas, tive que desistir de uma pesquisa sobre literatura e mulher realizada em grupo para começar um novo projeto de conclusão de curso, de forma individual. Essa decisão prolongou por mais um ano meu percurso na Graduação. A obra de Ana Maria Machado surgiu após muita pesquisa e a trama me interessou por tratar de problemas que, de alguma forma, faziam parte de meu cotidiano, como mulher que vivia numa sociedade ainda provinciana. O romance se tornou meu novo objeto de pesquisa quando percebi a oportunidade de continuar os estudos sobre a mulher e ao mesmo tempo estabelecer uma comparação entre ele e outras narrativas literárias que tematizam a mulher. No ano de 2017, concluí o projeto com a finalização da monografia intitulada *A representação feminina no livro A audácia dessa mulher: uma reescrita de Capitu*.

Ao ingressar no Mestrado, não tive dúvidas de que me aprofundaria nos estudos sobre a mesma temática. Apesar de ser instigada a falar sobre outros temas, como a representação da mulher no futebol, como foi sugerido por meu orientador, achei que seria mais interessante continuar a trabalhar com essa obra, que ainda me instigava. A partir dessa decisão, também compreendi que este seria um desafio tanto para mim quanto para meu orientador, que se dedicou de forma incomparável a me auxiliar na escrita e nas correções dos textos, mesmo que de forma remota, em decorrência da pandemia de Covid, que ainda limitava os deslocamentos físicos e os encontros presenciais, na época do início das orientações.

O processo investigativo desta pesquisa pautou-se, sobretudo, nos esforços para compreender os questionamentos sobre o papel representativo e autoral da mulher na obra *A*

audácia dessa mulher, a partir de uma bibliografia e de um conjunto de discussões que ainda eram completamente novas para mim. Em dois anos, além dos estudos específicos relacionados ao tema da dissertação, especialmente sobre a história do feminismo e sobre a crítica e a teoria literária e cultural feminista, tive a oportunidade de me dedicar a estudos que ampliaram meus horizontes e minha compreensão da literatura e da vida, de um modo geral, mostrando-me o quanto o saber é extenso e inacabado. Fiz disciplinas com os professores como Reinaldo M. Marques (Deslocamentos teóricos no século XXI), Sérgio L. P. Bellei (As interpretações sem fim e o fim das interpretações), Marcos Rogério C. Fernandes (O Realismo: ontem e hoje) e Valéria Sabrina Pereira (A mulher muito além da vítima: protagonistas femininas em posição de vilania e poder). Apesar de eventuais dificuldades na compreensão de alguns textos e debates, em todas elas pude acrescentar algo à minha formação, que de alguma forma se refletiu no resultado final da pesquisa.

De um ponto de vista voltado para os resultados mais específicos da dissertação, algumas discussões deixaram em mim uma marca mais profunda. O contraste entre as imagens de Capitu e Beatriz, assim como a reformulação da imagem de Capitu, a partir de seu próprio ponto de vista, e os dilemas da personagem Ana Lúcia, evidenciaram para mim a importância das lutas femininas para a transformação do lugar da mulher na sociedade, testemunhando os avanços e conquistas obtidas, mas também a permanência da ideologia patriarcal nos dias de hoje. Ao seu modo, a literatura contribuiu muito para o aprofundamento de meu conhecimento e de minha reflexão sobre o difícil processo por meio do qual as mulheres vêm se tornando detentoras de suas próprias escolhas, seja na vida profissional quanto no comportamento e nas relações pessoais.

Outro resultado que considero especialmente importante da pesquisa foi a percepção do modo como essas questões de caráter mais geral se refletem na literatura. Os questionamentos sobre a exclusão da voz da mulher nas representações literárias, bem como da presença feminina no cânone literário, me fizeram ver como todo o processo de opressão da mulher ao longo da história tem também uma dimensão discursiva e simbólica. Para exercer o poder sobre as mulheres foi necessário silenciá-las. Daí a importância do resgate da voz e das autorias femininas e das reivindicações de sua inclusão no cânone literário, conquistando para as mulheres um lugar de fala que possibilite o rompimento com os estereótipos em que elas têm sido aprisionadas. Muito interessantes, desse ponto de vista, foram as reflexões sobre o papel que estratégias como a reescrita e a metanarrativa podem ter nesse para esse trabalho constante de questionar e desfazer as visões estereotipadas da mulher.

Ao final da pesquisa fica, portanto, a impressão de que o romance *A audácia dessa mulher* ainda é uma obra extremamente atual, por colocar problemas que, infelizmente, continuam fazendo parte de nosso cotidiano. Entre eles, a questão dos relacionamentos abusivos, das diferentes formas de controle dos homens sobre as mulheres e da liberdade de comportamento sexual e amoroso da mulher, pautas que ainda são importantes nos debates atuais promovidos pelo feminismo. Por isso, penso que a obra de Ana Maria Machado tem muito a contribuir para os debates promovidos pela crítica e a teoria literária e cultural feminista, ajudando a desconstruir e evitar a normalização de pensamentos e comportamentos que impedem a igualdade entre homens e mulheres.

Como sabemos, uma pesquisa nunca se dá por encerrada. Sobretudo quando se trata de uma pesquisa sobre uma obra tão instigante, que certamente permite outras leituras e interpretações, e de um tema tão atual, que continuam gerando inúmeros debates. Nesse sentido, é preciso lembrar, mais uma vez, que a questão da mulher ainda deverá ser, durante muito tempo, uma pauta relevante e atual a ser discutida em seus diversos contextos. Considero, portanto, que o processo de construção desta dissertação me levou a uma série de reflexões importantes para minha trajetória acadêmica e pessoal, entre as quais destaco a necessidade de estar aberta às diversas interpretações feitas sobre nós, mulheres, para que nos tornemos plenamente autoras de nossos destinos e de nossas próprias escolhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. 5 ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2. ed. Brasília: Edições Câmara, 2019. (Série Prazer de Ler, n. 7, e-book)

BAPTISTA, Ana Maria Haddad. Machado de Assis: pelos subterrâneos da condição humana (prefácio). In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2. ed. Brasília: Edições Câmara, 2019. (Série Prazer de Ler, n. 7, e-book)

BARBOSA, João Alexandre. A biblioteca imaginária ou o cânone na história da literatura brasileira. In: BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 18-31.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-80.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, M. N.; CABEDA, S. T. L.; PREHN, D. R. (Orgs.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

COSTA, Ana Alice. *As donas no poder. Mulher e política na Bahia*. Salvador: Assembléia Legislativa/NEIM-UFBA. Coleção Bahianas, n 2, 1998.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Paula Cristina. O desafio ao cânone literário: Lésbia e o romance oitocentista de autoria feminina. *Graphos - Revista da Pós-Graduação em Letras: Mulheres e literatura*, v.14, n. 2., UFPB, 2012. p. 153-163.

DELFINA, Cristiane. Entrevista com Ana Maria Machado. *ComCiência*, n. 154, 2013, p. 1-3. Disponível em:
http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542013001000013&lng=es&nrm=iso
Acesso em: 21/07/2023

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de; BEZERRA, Kátia Costa (Orgs.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003, p. 151-172.

DUARTE, Constância Lima. Literatura Feminina e crítica literária. *Travessia*, n. 21, 1990, p. 15-23.

DUARTE, Constância Lima. GT: A mulher na literatura: história e perspectiva. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 7, 1994, p. 13-17.

FARIAS, Leila Wanderléia Bonetti & ZOLIN, Lúcia Osana. *A audácia dessa mulher: Ana Maria Machado e a reinvenção da trajetória de Capitu. IV SPLE - Seminário de Pesquisa em Letras*, 2006, Maringá.

FARIAS, Leila Wanderléia Bonetti. *A audácia dessa mulher: Ana Maria Machado e a subversão do cânone na reescrita de Capitu*. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Maringá-PR: Universidade Estadual de Maringá, 2007.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. de Araújo Nabuco. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1970.

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, v. 20, n. 31, Brasília, 2011, p. 63-74.

GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

GUALDA, Linda Catarina. Representações do feminino em *Dom Casmurro*: O silêncio de Capitu. *Raído*, v.1, n. 2, 2007, p. 129-141.

HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KOLODNY, Annette. Dancing through the minefield. In: HERNDL, Diane Price; WARHOL, Robyn R. *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. Hampshire: Macmillan Press, 1997. p. 171-190.

MACHADO, Ana Maria. *Alice e Ulisses*. Editora Alfaguara, 2012.

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

MACHADO, Ana Maria. *Bisa Bia, Bisa Bel*. 3 ed. Editora Salamandra, 2007.

MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo, Ática, 1999b.

MACHADO, Ana Maria. *Menina bonita do laço de fita*. 9 ed. Editora Ática, 2011.

MILLET, Kate. *Sexual politics*. Garden City: Doubleday, 1970.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. (Brasiliense – Biblioteca Pedagógica Brasileira). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela Corrêa São Paulo: Contexto, 2012.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 18, ago-set. 1989, p. 9–18.

PROENÇA FILHO, Domício. *Capitu: memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 9-49.

ROUANET, Sergio Paulo. A propósito de *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado (posfácio). In: MACHADO, Ana Maria. *A audácia dessa mulher*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 236-239.

ROUANET, Sergio Paulo. *Dom Casmurro* alegorista. *Revista USP*, n. 77, São Paulo, mar-mai 2008, p. 126-134.

SABINO, Fernando. *Amor de Capitu*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2001.

SANTOS, Luis Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. *El hilo de lá fábula*, Santa Fe (Argentina), n. 12, 2012, p. 58-71.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SCHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem (Trad. Deise Amaral). In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, Ana Cláudia Salomão da. Primeiras recepções críticas de *Dom Casmurro* – Os iguais se reconhecem. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória-ES, s. 3, ano 10, n. 14, 2014, p. 1-22.

SILVA, Joasey Pollyanna Andrade da; CARMO, Valter Moura; RAMOS, Giovana Benedita Jaber Rossini. As quatro ondas do feminismo: lutas e conquistas. *Revista de Direitos Humanos em Perspectiva*, v. 7, n. 1, jan.-jul. 2021, p. 101-122.

SOUZA, Camila Ariane de et. al. *A audácia dessa mulher: uma releitura da Capitu do final do século XX*. *Anais do 2º encontro de diálogos literários*, UNESPAR/FECILCAM, 2013.

TREVISAN, Dalton. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TREVISAN, Dalton. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira, 1601, a Machado de Assis, 1908*. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A voz embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1996.

WIECHMANN, Natalia Helena. A crítica literária feminista e a autoria feminina. *Revista Vocábulo*, v. 4, 2013, p. 1-19.

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

ZOLIN, Lúcia Osana & FARIAS, Leila Wanderléa Bonetti. A reescrita da trajetória de Capitu. *Leitura*, Maringá-PR, [S. l.], v. 1, n. 41, 2019, p. 189-214.