

# “NÃO ERA DOR / O QUE SENTIA / ERA ABISMO”: CARTOGRAFIAS DE UM EU EM *A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO*, DE MARTHA BATALHA

“IT WAS NOT PAIN / WHAT I FELT / IT WAS A CLIFF”: CARTOGRAPHIES OF A “SELF” IN *A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO*, BY MARTHA BATALHA

## RESUMO

O presente artigo busca, pelo viés da teoria crítica feminista e do ecofeminismo, ler as assimetrias de gênero, legitimadas pela cultura sexista como adequadas e essenciais para a ordem vigente, a partir das experiências da protagonista do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha. Ele procura, por meio do signo casa, e de suas representações pejorativas numa sociedade heteropatriarcal, levantar as denúncias cristalizadas nas relações gendradas, nas quais homens são associados à cultura, e por isso humanos e superiores, enquanto mulheres e não humanos são comparados à natureza e, conseqüentemente, subservientes e controláveis.

**Palavras-chave:** Ecocrítica. Feminismo. Opressão.

## ABSTRACT

This article aims, by the view of the critical theories of feminism and ecofeminism, to read the asymmetries of gender that are legitimized by the sexist culture as adequate and essential to the current order. The analysis is based in the experiences of the protagonist of the novel *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), by Martha Batalha. It views, through the sign of the house and its pejorative representations in a heteropatriarchal society, to build the crystalized denunciations in the gendered relations in which men are associated to culture, and because of that are considered superior - while women, considered non-human, are compared to nature and considered subrecipients and easily dominated.

**Keywords:** Ecocriticism. Feminism. Oppression.

Para a eternamente querida  
Angélica Soares, *in memoriam*,  
a quem devo  
a iniciação e o incentivo  
pela busca de perspectivas  
ecofeministas.

há tardes e pequenos espaços  
de tempo

---

**Maximiliano Torres**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP). Email: torres.maxi@gmail.com

em que uma mulher pergunta  
de que adianta

se as mãos dos homens  
dirigem o metrô e os ônibus  
os carros blindados  
as motos que serpenteiam  
entre corredores breves  
se as mãos  
dos homens  
assinam os papéis e  
carimbam  
autorizam o prontuário  
a entrada e a saída do corpo  
o reconhecimento dos órgãos  
doados  
se as mãos dos homens  
orquestram as violências  
balas esporros olhares  
e tocam seus instrumentos  
fálcos curtos enrugados  
colocados para o lado  
se os homens  
e suas mãos  
discam os números  
estabelecem valores  
fazem lista de nomes  
de outros homens  
e se as mãos dos  
homens  
alcançam todas as coisas  
que quebram ou selam  
acordos  
e apertam botões  
que começam guerras  
internas  
por muitas e muitas  
gerações

há um dia em que a mulher  
pergunta a si mesma  
pergunta para outra  
mulher  
e as perguntas pairam  
flutuam  
sobre a cabeça  
as perguntas incomodam  
e vazam como excremento  
de aves de árvores de céu

nesse dia a mulher procura  
 a resposta  
 por que de que adianta  
 se há mãos que fazem dançar  
 as cordas  
 e os pequenos membros  
 do corpo vivem em sacolejo  
 o ventre morre em liminares  
 gestações que formam mãos  
 de homens

e a partir do ventre  
 as mãos nutridas pela mulher  
 saem na direção do mundo  
 de tudo que é externo  
 de tudo que é global  
 antropológico  
 fágico  
 e social

e a mulher nesse dia  
 pergunta  
 para outra mulher  
 para o espelho  
 de que isso tudo

adianta  
 (Arraes, 2018: 12-14)

Começo o meu texto com base nas reflexões de William Rueckert que, em 1976, cunhou o termo ecocrítica ao propor o alinhamento de questões ecológicas ao ensino, à escrita e à leitura de literatura. Compreendendo um poema como energia armazenada, o pensador aponta que a sua leitura se estabelece como transferência dessa energia – que ativada se torna geradora – para a biosfera, num fluxo de conscientização, de ação criativa e cooperativa para a comunidade humana, pois a literatura, assim como a ecologia, opera uma revolução nas ciências e nas consciências.

Assim, entendendo o poético como força despoluidora de subjetividades e como possibilidade de abertura de trilhas sustentáveis para transformações na sociedade, me apoio numa leitura do longo poema em epígrafe, intitulado “Uma mulher pergunta”, da poetisa cearense Jarid Arraes para, nessa ativação de energia, dialogar com questões teóricas que me parecem pertinentes à leitura do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha. Nesse sentido, busco na concepção de campo de interação, proposta por Rueckert, vivificar conceitos teóricos por acreditar que assim seja possível se desligar de um modelo “colonialista” e antiecológico de se fazer crítica.

O poema de Arraes apresenta explicitamente um questionamento sobre o binarismo macho x fêmea e seus, culturalmente impostos, espaços gendrados. Também problematiza o que Simone de Beauvoir chamou de “destino tradicional da mulher” (Beauvoir, 1980, v. 2: 7), ao perceber que, em toda sociedade falocêntrica, a “mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade” (Beauvoir, 1980, v. 1: 9). Em acordo com a autora de *O segundo sexo*, Nelly Richard, atenta para o que chama de “inadequação básica” (Richard, 2002: 138), no que se refere ao sentimento de estrangeira das mulheres no “pacto de adesão e coesão sociais, que sela a auto-identidade, através do consenso sociomascuino” (Richard, 2002: 138), explica que tal inadequação:

[...] faz com que o feminino esteja sempre de *menos* (o feminino como déficit simbólico) ou de *mais* (o feminino como excedente pulsátil), em relação às fronteiras de pertencimento-pertinência, que ordenam o mapa das configurações da identidade social. Esse desajuste não é indiferente ao modo sob o qual as mulheres vivem como margem; como borda e fronteira – como localização limítrofe – a respeito do sistema de categorização social e simbolização cultural (Richard, 2002: 138-139).

Numa crítica direta aos lugares de gênero, sempre ocupados pelos papéis de gênero, a indagação “de que adianta”, no quarto verso do poema, demonstra, num primeiro momento, um tom melancólico perante tal realidade, covardemente desigual. Pois, voltando a Beauvoir, nenhum “destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (Beauvoir, 1980, v. 2: 9). Nesse sentido, as mãos beneficiadas e reconhecidas como detentoras de poder estarão não só aptas a dirigir “o metrô e os ônibus / os carros blindados / as motos que serpenteiam / entre corredores breves”, mas também essas mãos, legitimadas por um “fundacionalismo biológico” (Nicholson, 2000: 12), “assinam os papéis e / carimbam / autorizam o prontuário / a entrada e a saída do corpo / o reconhecimento dos órgãos / doados”. É a supremacia masculina que, pela metáfora das mãos, movimentam as peças desse tabuleiro de xadrez, que é a ordem social. Nas palavras de Michel Foucault, as “relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (Foucault, 1984: 98).

Na sequência poemática, os versos que surgem continuam dando ênfase às “mãos dos homens” que “orquestram as violências / balas esporros olhares” e que, com elas, “tocam seus instrumentos / fálicos curtos enrugados / colocados para o lado”. Assim, é no corpo que estão inscritas as disputas pelo poder e é nele que se encontra demarcado todo o capital cultural. O sexo define a posição de dominador ou dominado e o corpo é a materialização da dominação, o *locus* do exercício do

poder por excelência. No entanto, é preciso atentar para o atravessamento da ordem objetiva e material do poder e da violência para as suas consequências subjetivas e simbólicas, aquelas “que começam guerras / internas / por muitas e muitas / gerações”. Sobre tal ultrapassagem, Pierre Bourdieu esclarece que:

As estruturas de dominação [...] são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado (Bourdieu, 2005: 46).

Nessa perspectiva, somente aos homens é concedido o *status* de sujeito pleno, conquistador da transcendência. As mulheres, por sua vez, já nascem dentro de um modelo limitado de prescrição que as impede de constituir-se enquanto sujeito, sendo consideradas sempre o apêndice do modelo universal masculino. Com isso, a mulher “determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o sujeito absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 1980: 10).

Ao questionar o determinismo dessa universalidade propagada pelo patriarcalismo, Beauvoir não só apresenta uma oportunidade de se pensar a mulher como sujeito de seu próprio ser; como responsável pelo seu próprio destino, liberta das ideias pré-concebidas e dos mitos preestabelecidos que não lhe deram possibilidades de escolha. Seu estudo, elaborado numa época ainda sob o choque do pós-guerra, se faz importante, pois, além de preparar o caminho para as alegações propostas pelos feminismos radical, liberal e socialista, ainda hoje, nos serve de alicerce para pensar sobre qualquer tipo de segregação da cultura hegemônica contra identidades em processo. Todavia, o que Simone de Beauvoir não problematiza – e o poema nos induz à reflexão – é o porquê da manutenção dos determinismos de gênero.

Assim, quando “a mulher / pergunta para si mesma / pergunta para outra / mulher / e as perguntas pairam / flutuam / sobre a cabeça”, desmorona-se a inquestionabilidade daquilo que Rebecca Solnit (2017: 46) chamou de “controle coercitivo” dos corpos femininos. Segundo a ensaísta estadunidense, “a violência desempenha um papel, mas a coerção ocorre por muitos outros meios”, pois matar “alguém é matar sua liberdade, sua autonomia, seu poder, sua voz” (Solnit, 2017: 46-47). E se tal controle coercitivo é mantido institucionalmente para que corpos – principalmente os femininos – se mantenham disciplinados, como nos aponta Foucault, e, sobretudo, silenciados, é porque há o perigo de desmonte desse poder, a partir da passagem de uma indagação solitária para uma indagação conjunta sobre o sistema dominante. Afinal, “as perguntas incomodam / e vazam como excremento / de aves de árvores de céu”.

Um dos objetivos desse controle coercitivo institucionalizado é o de colocar, como ponto central do destino feminino, a maternidade. Com relação à “valorização” da imagem da “Mãe” nas sociedades masculinistas, Teresa de Lauretis busca, em

*L'infamia originaria*, de Lea Melandri, um argumento: a “mulher já entra na história com sua concretude e singularidade perdidas: ela é a máquina econômica que reproduz a espécie humana, e ela é a Mãe, um equivalente mais universal que o dinheiro, a medida mais abstrata que a ideologia patriarcal já inventou” (Lauretis, 1993: 115).

Às fêmeas humanas, pela interpelação discursiva, são construídos e alimentados imaginários do desejo incondicional e natural da reprodução, nos quais se criam a ideia da prática da maternagem como o único caminho para a felicidade e a satisfação pessoal. Contudo, o poema aponta para uma frustração e um esvaziamento da vivacidade de um corpo inscrito nessa ideologia de conformismo e submissão, uma vez que “o ventre morre em liminares / gestações que formam mãos / de homens”. E mais do que isso, revela-se o entendimento da manutenção de costumes internalizados pelas próprias mulheres, a partir do que Maria de Lourdes Pintassilgo aponta como “pseudo-privilégios”, os quais levam a práticas de dependência e de subordinação “por consentimento mútuo” (Pintassilgo, 1981: 22), pois “as mãos nutridas pela mulher / saem na direção do mundo / de tudo que é externo / de tudo que é global / antropológico / fágico / e social” (Arraes, 2018: 14).

O poema de Jarid Arraes se mostra providencial para pensar criticamente não só sobre os papéis sociais e culturais ocupados por homens e mulheres no palco da existência, mas, também, para o quanto de responsabilidade ambos os sexos têm na construção e manutenção do roteiro ideológico patriarcal, que nos ensaia e dirige. Numa estrutura falocêntrica, todo o processo de socialização vai reforçar preconceitos e criar estereótipos para os gêneros, como próprios de uma suposta naturalização, apoiados na determinação biológica. E é nessa diferença que se escora a disparidade sexual, tomando uma aparência de naturalidade. Com isso, as relações de gênero refletem concepções de gênero, internalizadas tanto por homens quanto por mulheres. Vale lembrar Alison Jaggar, ao afirmar que:

A cultura masculina dominante, como todas as feministas têm observado, define masculinidade e feminilidade como formas contrastivas. Na sociedade contemporânea, homens são definidos como ativos, mulheres como passivas; homens são intelectuais, mulheres são intuitivas; homens são impassíveis, mulheres emotivas; homens são fortes, mulheres são frágeis; homens são dominadores, mulheres são submissas, etc. [...] Na medida em que homens e mulheres se conformam com definições gendradas de sua humanidade, eles acabam se alienando de si mesmos (Jaggar, 1983: 316).

Um exemplo desse resultado é a persistente relação de diferença entre natureza (entendida como estática) e cultura (entendida como dinâmica), associada à desigualdade entre mulheres (como natureza/dominada) e homens (como cultura/dominante). Esse pensamento dualista, já cristalizado, ratifica a manutenção

dos argumentos de hierarquia e de poder, a partir do sexismo. Desse modo, tais entendimentos “[...] e seus efeitos na concepção do corpo feminino são indissociados de interpretações das relações mulher/natureza, as quais ocupam um lugar central na imaginação da cultura ocidental” (Schmidt, 2017: 391). Ainda seguindo a trilha de pensamento de Rita Terezinha Schmidt:

Dos mitos clássicos à era moderna, na filosofia, na teologia, na antropologia e na literatura, para mencionar alguns campos do saber, esse dualismo operou como um modelo coerente para dar sustentação a distinções universalizantes entre concepções de humano e não humano, e entre seres homem e mulher (Schmidt, 2017: 392).

As definições culturais da mulher, alicerçadas nos fatos da biologia, do papel doméstico e da dita personalidade feminina, estão demonstradas, sob a ótica antropológica de Sherry Ortner, no clássico artigo “Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?”. Nele, a mulher é vista como aproximada ao natural e amplamente distante do cultural, desviada de seus esquemas e restrita a uma existência inferiorizada por sua anatomia. Dessa forma, as intersecções entre suas funções físicas e os ciclos da natureza implicam num embasamento sociocultural que legitima a subordinação feminina.

Para Ortner (1979, p. 102), uma “vez que o plano da cultura sempre é submeter e transcender a natureza, se as mulheres são consideradas parte dela, então a cultura achará ‘natural’ subordiná-las, para não dizer oprimi-las”.

Nesse sentido, a superação das estruturas patriarcais que mantém a dominação e a exploração das mulheres, bem como a degradação do meio ambiente, parecem ações impossíveis de serem ultrapassadas. Por isso, é necessário que não se trate da solução ambiental e da opressão feminina de formas isoladas. Somente, como nos lembra Félix Guattari (2004: 8), uma “articulação ético-política” propiciará a reviravolta estrutural e organizacional da sociedade, em face do alcance do equilíbrio ecológico e da emancipação, não só das mulheres, mas de todos os seres humanos e não humanos. Entretanto, cabe ressaltar o fato de que essa transformação precisa ocorrer nas bases da subjetividade, da linguagem e da cultura, tendo em vista que:

Os esforços dirigidos unicamente na mudança das instituições sociais, por exemplo, através do estabelecimento de quotas salariais, ou através da aprovação das leis de igualdade de trabalho e salário, não podem ter efeitos de longo alcance se a linguagem e as figuras culturais continuam a fornecer uma imagem relativamente desvalorizada da mulher (Ortner, 1979: 118).

Só alcançaremos um equilíbrio de convivência com a articulação dessas três instâncias: a da subjetividade, a da linguagem e a da cultura. E, assim, há de se poder

elaborar uma ética da alteridade que permita às mulheres serem “associadas com a cultura no dialético progresso da cultura com a natureza” (Ortner, 1979: 118).

Um plano que abarca tais instâncias por representar instituições culturais, humanas e históricas, por meio de uma linguagem produtora de imagens e de sentidos que se articulam com o contexto social, é a literatura. Desse modo, a escrita literária “absorve, sedimenta e molda estruturas de referencialidade que remetem a modos de pensar [...] que, de uma maneira ou outra, responde às sobredeterminações histórico-sociais dos diferentes contextos geoculturais em que é produzida” (Schmidt, 2017: 402).

Assim como o poema “Uma mulher pergunta”, *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, nos encaminha, pelas páginas do romance, a pensar sobre as assimetrias de gênero, legitimadas pela cultura sexista como adequadas e essenciais para a ordem vigente. Na narrativa, a epistemologia heteropatriarcal define e determina a importância dos sujeitos, a partir dos dualismos consagrados que moldam cultura/natureza, mente/corpo, masculino/feminino, hierarquizando o primeiro sempre em detrimento do segundo: Antenor é o marido de Eurídice, o homem da casa, o provedor, o chefe da família, o dono da razão, aquele cujos desejos precisam ser prontamente atendidos; Eurídice... Eurídice é a esposa de Antenor, a mãe de Cecília e de Afonso.

A história de Eurídice é “sobre o lento e penoso despertar da mulher para o que foi feito de sua vida”, como bem definiu Adrienne Rich (2017: 66), numa leitura sobre a peça do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828/1906), intitulada *Quando da morte acordamos* (1899). Aliás, o título de Ibsen, dadas as devidas diferenças de enredo, caberia sem a necessidade de ajustes no romance de Martha Batalha, que descreve a protagonista como:

[...] uma mulher brilhante. Se lhe dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas brancas ela escreveria clássicos. Mas o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem, sentando-se em seguida no sofá, olhando as unhas e pensando no que deveria pensar (Batalha, 2016: 12).

Nessa letargia existencial, Eurídice, num primeiro momento, vai legitimando, para si mesma, a sua inferioridade, chegando à conclusão de que não era digna de pensamentos. Por ter nascido mulher, “sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo de profissão ele deve escrever as palavras ‘Do lar’” (Batalha, 2016: 12). E vale lembrar da carga pejorativa que essa expressão carrega, uma vez que sempre foi usada com conotação conservadora, que limita às mulheres unicamente em suas experiências no espaço privado, tradicionalmente desvalorizado e entendido como metáforas de isolamento, de contensão, de domesticidade. Para Greta Gaard, no ensaio “Novos rumos para o ecofeminismo: em busca de uma ecocrítica mais feminista”:

A vida doméstica significava que alguns/mas – mulheres, crianças, escravas/os, empregadas/os e animais não humanos – eram subservientes a outros e o que acontecia em casa era pouco relevante comparado à esfera pública, onde política e economia acontecem e o valor de uma pessoa é aferido em termos monetários (Gaard, 2017: 804).

Nesse sentido, é a partir desse signo que encontro um caminho crítico pelo viés do ecofeminismo, que se opõe a qualquer forma de hierarquia e opressão, para pensar essa personagem invisibilizada, pois “gênero, sexualidade, classe, raça e espécies são efetivamente flexionadas nas definições de ‘casa’” (Gaard, 2017: 804). Apesar de o romance tratar de uma gama de situações que possibilitam uma abordagem interseccional e apresentar outras personagens no percurso narrativo, me detenho nas questões opressivas, por isso antiecológicas, experienciadas por Eurídice no seu espaço privado. Karla Armbruster salienta que o “ecofeminismo trabalha explicitamente para desafiar ideologias dominantes de dualismo e hierarquia dentro da cultura ocidental que constrói a natureza como separada e inferior à cultura humana (e as mulheres como inferiores aos homens)” (Armbruster, 1998: 98).

Os papéis, na narrativa, são demarcados logo no início do capítulo 1 quando, nas núpcias do casal, o “lençol não ficou sujo, e Antenor se indignou” (Batalha, 2016: 10), agredindo verbalmente a esposa. Naquela noite, a primeira do casamento, solitária “[...] na cama, corpo escondido sob o cobertor, Eurídice chorava baixinho pelos *vagabunda* que ouviu, pelos *vagabunda* que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas e depois no coração” (Batalha, 2016: 11).

Essa dor vai acompanhar a protagonista para além do fato narrado, mas, principalmente, por conta das limitações que lhe serão impostas e pelos obstáculos que terá que enfrentar enquanto tenta sair da invisibilidade, esboçando um rascunho de si mesma. Assim, Eurídice passará os dias, “em casa, moendo carne e remoendo os pensamentos estéreis que faziam de sua uma vida infeliz” (Batalha, 2016: 12).

*A vida invisível de Eurídice Gusmão* tem, como *leitmotiv*, as experiências dessa mulher comum, numa trama que começa no Rio de Janeiro dos anos de 1940. Sua história é contada, não cronologicamente, da infância até a vida adulta, por uma voz narrativa em terceira pessoa, eivada de críticas, de ironias e de juízos de valor, que vai entrelaçando o enredo à sua rotina de dona de casa exemplar, aos seus desejos e, sobretudo, às suas frustrações que, diga-se de passagem, não são poucas.

Quando criança, na escola primária, Eurídice era uma aluna excepcional e tinha uma grande vontade de saber. Na hora de ir para a aula, “só saía de casa informada, depois de ler as costas do jornal que escondia o rosto do pai” (Batalha, 2016: 55); adorava o ambiente escolar e tinha muito prazer nos deveres. Essa trajetória poderia ter continuado serena, inocente e feliz se a professora, Clara, “mais doce que batata doce” (Batalha, 2016: 55), não encontrasse a morte prematuramente, em consequência de uma pneumonia, sendo substituída por d. Josefa, “uma mulher que seria lembrada para sempre por seus pupilos, nas noites de pesadelo” (Batalha, 2016:

56). Assim, após inúmeras perseguições de d. Josefa, que prezava pelo sarcasmo, pela hierarquia e tinha um prazer mórbido na tortura, desenvolveu-se na menina dislálca uma “Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice” (Batalha, 2016: 55). E foi “mais ou menos nessa época que ela aprendeu a falar pRoblema e pReconceito, deixou de lado a pRocura e entendeu que o mundo era um lugar pRecário” (Batalha, 2016: 58).

Contudo, a procura deixada de lado pela já desenvolvida “Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice” costumava aparecer sorrateiramente pelos cantos e, todas as vezes em que a encontrava, surgia um novo projeto. O primeiro deles foi o da flauta doce. Após aulas com Jean Luc, “um europeu solteirão que morava no fim da rua com cinco gatos (de acordo com a última contagem)” (Batalha, 2016: 60), Eurídice tocou na escola durante a visita de Heitor Villa Lobos. O maestro ficou tão impressionado com o talento precoce da menina que a convidou para estudar no conservatório. Com isso, “Eurídice pulou por dentro e por fora, mas os pais disseram que não, talvez não, com certeza não. [...] Para os pais de Eurídice, a flauta jamais seria um fim. A flauta era apenas um meio. Um meio de aumentar as prendas da filha para que fizesse um bom casamento” (Batalha, 2016: 61).

A primeira grande frustração causa, a princípio, na pequena ex-futura promessa da música brasileira grande revolta, mas, em seguida, uma dúvida a coloca diante de um impasse; ou melhor, de um embate de gênero: do ponto de vista da imaginação criadora e artística, ela sabia que poderia e deveria aceitar o convite, se tornando, além de grande e reconhecida musicista, uma adulta independente, dona de seu próprio dinheiro e, por consequência, de seu próprio nariz; por outro lado, uma menina, cujo “destino tradicional da mulher” (Beauvoir, 1980, v. 2: 7) já estava traçado, a fazia dar razão aos pais e querer desistir, contentando-se com um futuro de domesticidade e objetificação. E compreendendo essa história tradicional das mulheres, que gira em torno de entraves que as impedem de se constituírem como sujeitos sociais, Eurídice aceita o seu fadário, que logo se converte em prisão e castigo. No entanto, aceitar não é sinônimo de se conformar e, por isso, a tal “procura”, que se escondeu por um longo tempo, começou, de repente, a transitar devagar, discreta, pelos cômodos da casa da Tijuca, após o casamento. Porque, se “a prisão imaginária acorrenta muita gente na prisão de uma vida que segue as receitas à risca, e mesmo assim é tremendamente infeliz” (Solnit, 2017: 17), para Eurídice, o cárcere não era o seu destino de mulher.

Passado o entrevero da noite de núpcias, Antenor resolveu conservar o matrimônio, pois Eurídice era uma boa e prendada esposa, que “falava pouco e tinha um traseiro bonito” (Batalha, 2016: 11). Em seguida, nasceram os filhos: primeiro Cecília, “uma bebê risonha e gordinha, recebida com festa pela família, que repetia: *É linda!*” (Batalha, 2016: 11). E, já no ano seguinte, nasceu Afonso, “um bebê risonho e gordinho, recebido com festa pela família, que repetia: *É homem!*” (Batalha, 2016: 11). Percebe-se, pela recepção familiar, a circunscrição da prática dualista que denota um tributo às estruturas regulatórias que sustentam o ideário de corpo como um produto da cultura e a desigualdade de gênero como naturais: o traseiro bonito e a

lindeza se referindo aos corpos femininos, em comparação díspare com a assertiva que determina o pleno poder, inserido na palavra homem.

Nesse sentido, Afonso, o varão, é o herdeiro e sucessor direto do pai, Antenor Campelo, o homem da casa, o provedor, o responsável pelo sustento da esposa e dos filhos, ou seja, aquele que dá as ordens, já que põe a comida na mesa. Um marido comum, bem aos moldes da época, que encontramos ainda hoje, facilmente por aí, negando o seu machismo, mas acreditando nas desigualdades sexuais, na diferença de trabalhos por gênero, que o masculino é superior ao feminino e que, principalmente, lugar de mulher é na cozinha. Antenor é o tipo de macho que segue um *script* singular sobre o que acredita ser uma vida boa. Talvez por isso não seja apresentado na narrativa como um vilão, um agressor, um déspota, e, sim, como “um bom marido”:

Antenor não sumia na rua em orgias e em casa não levantava a mão. Ganhava bem, reclamava pouco e conversava com as crianças. Ele só não gostava de ser incomodado quando ouvia seu rádio ou quando lia seu jornal, quando dormia até tarde e quando descansava depois do almoço, e desde que seus chinelos *permanecessem* em paralelo ao pé da cama, que seu café fosse servido quase fervendo, que não houvesse natas no leite, que as crianças não corressem pela casa, que as almofadas *permanecessem* na diagonal, que as janelas fossem fechadas nunca depois das quatro, que nenhum barulho fosse feito antes das sete, que o rádio nunca estivesse muito alto ou muito baixo, que nunca, de forma alguma, ele tivesse que repetir o mesmo prato em duas refeições, e que os banheiros cheirassem a eucalipto, ele não exigia demais (Batalha, 2016: 33, grifos meus).

Pelas irônicas palavras do narrador sobre os costumes diários exigidos na casa e os grifos na citação acima, fica evidente que a permanência era uma obsessão de Antenor, que enxergava o casamento, não como uma relação, mas como um pacto colonialista: tudo e todos deveriam seguir uma rotina determinada por ele. Contudo, a permanência não se enquadrava no ser de sua esposa. “Eurídice tinha abafado os desejos, deixando na superfície apenas a menina exemplar” (Batalha, 2016: 83), mas, com o passar do tempo, cresceu um vazio dentro de si, que não conseguia ser preenchido pela tríade esposa – mãe – do lar. É como se estivesse sempre sufocada, buscando, aflita, pelo oxigênio que não encontrava entre as paredes da sua casa. Por causa dessa sensação, que crescia a cada dia, “a moça viu que era muito difícil não ser ela mesma e começou com uns devaneios que assustaram Antenor” (Batalha, 2016: 83). O marido acreditava ter-se casado com um modelo de “mulher exemplar”, daquelas que são instruídas ao sacrifício da vida doméstica, da procriação e, acima de tudo, da extrema subserviência ao ego masculino; “[...] confundiu com equilíbrio essa mania de Eurídice de usar só metade da atenção para encarar a vida, e pensou:

*Tá a mulher perfeita.* Confundiu com ordinário esse jeito de Eurídice de concordar com tudo, e pensou: *Essa aí é pra casar* (Batalha, 2016: 83).

Em verdade, Antenor não confundiu; ele não conseguiu entender que a esposa/mãe de seus filhos, antes de ser alçada a essa categoria, era um indivíduo portador de inteligência e de criatividade, capaz de gerar elementos muito mais variados do que o seu útero permitia. Por isso, “ao longo dos anos, inventou projetos estapafúrdios. E Antenor teve que gritar para Eurídice as regras do casamento, dizendo que ela tinha que parar” (Batalha, 2016: 83). O que ele não previu foi que o seu controle coercitivo, lembrando Rebecca Solnit, e a contenção das paredes do lar não conseguiriam abafar o imaginário fértil de Eurídice e a sua vontade de existir. Não era um animal a ser domado, era uma mulher, com direitos, aspirações e, mais que isso, inspirações.

Aristóteles, um dos primeiros pensadores do Ocidente a explorar elementos para explicar a natureza humana baseado na diferença sexual, em seu livro *Política*, assevera que “a relação entre homem e mulher consiste no fato de que, por natureza, um é superior, a outra, inferior, um governante, outra governada”. Por conseguinte, “a relação entre homem e mulher é de permanente desigualdade” (Aristóteles, 1998: 12-13). Dada essa constatação, a mulher, para o filósofo grego, está no mesmo patamar que o escravo, sendo ambos meros cumpridores de funções ordenadas.

Antenor reduz qualquer capacidade criativa de Eurídice, pois a percebe incapaz, fundamentado na *ratio* masculinizante de uma cosmologia que estrutura a forma feminina como imperfeita. Todas essas designações não são produto de um delírio ou posicionamento individual, mas de uma construção antropológica e cultural que concebe as mulheres como seres inacabados e inábeis de lidar com questões da vida pública e política. Lembrando Sherry Ortner, “desde que as mulheres estão associadas com, e verdadeiramente estão mais ou menos confinadas ao contexto doméstico, elas são identificadas com esta ordem inferior da organização cultural e social” (Ortner, 1979: 108).

E apesar da vigilância, das imposições, das ameaças, das funções de boa esposa e dona de casa, Eurídice, aos poucos, foi conseguindo se entender pela sua capacidade de criação. As frustrações pelos projetos interrompidos – a culinária e a moda –, foram ensaios para um fortalecimento do que, para o desespero de Antenor, estava por vir. A janela de saída para a liberdade esteve todo o tempo na sua frente e “Eurídice viu a estante de livros na estante de livros. Ela viu a estante de livros” (Batalha, 2016: 162, grifo da autora). Naquele momento, começou a se entender pela leitura e, por isso, a esboçar o desenho de si. “Era uma biblioteca sólida. Voltou para o sofá na companhia de um livro, e pela primeira vez em muito tempo dedicou às páginas sua total atenção. Depois pegou outro e mais outro, e foi ligando os pontos imaginários que faziam de todos aqueles textos apenas um” (Batalha, 2016: 163).

Na perspectiva de Georges Bataille, a partir do argumento que constrói em *Lascaux ou la naissance de l'art* (1988), a arte não surgiu com o *homo faber* ou o *homo sapiens*, mas com o *homo ludens*. Ao elaborar critérios que permitem chegar da animalidade à hominização, mostra que o primeiro ponto dessa ultrapassagem é o trabalho, uma vez que só o homem trabalha visando uma ação compensatória.

O segundo critério seria a criação artística, visto que, baseando-se nas pinturas rupestres, chega à conclusão de que é com a construção da imagem poética que o homem cessa a sua animalidade. Para o pensador francês, o trabalho nasceu com a produção de ferramentas, mas a fabricação de objetos de arte surgiu da “inutilidade” do jogo, esse critério essencial de distinção entre o humano e o animal. Nesse sentido, a arte e o jogo excedem o trabalho do mesmo modo que o erotismo ultrapassa a finalidade reprodutiva da sexualidade. E Eurídice, atravessando da imanência à transcendência, compra uma máquina de escrever Olivetti e começa a procurar palavras e escrever histórias:

Além da escrita ela arranhou naquele ano uma nova função para as mãos, que era a de acender o cigarro que fumava escondida no banheiro do primeiro andar. Começar a fumar naquela altura da vida lhe parecia genial. Cada cigarro era um grito de liberdade que se consumia em si, sem deixar pistas. Ganhou dentes amarelos e um hálito de hortelã misturado com algo que Antenor não sabia direito como definir. Ganhou também um olhar seguro, que vinha da mistura das baforadas que soltava com os livros que lia (Batalha, 2016: 163).

Assim, é pela experiência estética que Eurídice, tentando preencher fissuras e cavidades, recupera suas dimensões existenciais, se distanciando de um cotidiano medíocre e opressivo, valorizando os seus desejos de presença e buscando pertencer ao mundo físico das coisas. Pela literatura, encontra a possibilidade de uma ponte que atravessa o penhasco entre o eu e o outro.

Em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, o distanciamento hierárquico que se estabelece na figura de Antenor/homem/cultura/superioridade sobre a de Eurídice/mulher/natureza/inferioridade dá margem para uma crítica literária ecofeminista, pois está para além de “uma convicção geral de que há ligações importantes entre a opressão das mulheres e a destruição e mal uso da natureza não-humana no seio de culturas dominadas pelo homem” (Armbruster, 1998: 97). O romance permite entender, por um olhar interseccional, que “é a opressão compartilhada entre mulheres e natureza numa cultura ocidental predominantemente masculina e não uma identidade essencial e biológica que constrói uma proximidade especial entre elas” (Armbruster, 1998: 100).

Na apresentação do romance, a autora, dirigindo-se à “Cara leitora” e ao “prezado leitor” (Batalha, 2016: 7), explica, de modo direto, a gênese do seu enredo, afirmando que inúmeras “das histórias descritas nesse livro de fato aconteceram” (Batalha, 2016: 7), pois o Rio de Janeiro dos anos de 1940, era repleto de eventos e de personalidades marcantes, o que contribuiu para a costura de seu tecido ficcional. Atenta, em seguida, que “o mais real deste livro está na vida das duas protagonistas. Eurídice e Guida. Elas ainda podem ser vistas por aí” (Batalha, 2016: 8). E segue sua explanação expondo hábitos e comportamentos que determinam o que é ser, segundo

Virgínia Woolf, um “Anjo da Casa” (Woolf, 2019: 30): “intensamente compreensiva”, “imensamente encantadora”, “absolutamente altruísta”, se destacando “nas difíceis artes da vida em família” (Woolf, 2019: 30-31) e “com um jeito de quem só consegue ver o passado” (Batalha, 2016: 8). Ao descrever um padrão de mulher que, ainda nas palavras de Woolf, “era constituída de tal forma que nunca tinha uma opinião ou vontade própria, sempre preferindo estar de acordo com a opinião ou a vontade dos outros” (Woolf, 2019: 31), termina com a assertiva de que “Eurídice e Guida foram baseadas na vida das minhas, e das suas avós” (Batalha, 2016: 8).

Importa-me essa apresentação para levantar questionamentos que me perseguem desde a primeira leitura de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Ao comparar as palavras de Martha Batalha, no sentido objetivo que a sua nota explicativa traz, com o enredo do romance, me pergunto: Será que esse modelo de feminilidade, em pleno século XXI, é realmente uma forma de ser e de viver das mulheres do passado? Será que as conquistas dos feminismos conseguiram romper e aniquilar pensamentos e comportamentos masculinistas? Será que o patriarcalismo se tornou geracional? Será que as asas do “Anjo da Casa” ainda não sombreiam ou radiam as vidas profissionais de muitas mulheres, hoje?

Ao que me parece, os retrocessos políticos e a emergência de um conservadorismo, que traz à tona discursos de moralismos essencialistas, os quais, por um tempo, imaginamos ultrapassados, nos obrigam a repensar modos de ser, de sobreviver e de nos proteger. Mais uma vez, resgatando Virgínia Woolf, a natureza fictícia dessa perversão discursiva ajuda na sua sustentação, pois é “muito mais difícil matar um fantasma que uma realidade” (Woolf, 2019: 32). Contudo, vale atentar para a problemática de tal questão: quando tratamos de sexismo, misoginia, homofobia, transfobia, racismo, classismo, entre outras segregações, na ordem do discurso e da construção social e cultural, esses fantasmas se concretizam em corpos manipulados, agentes reprodutores e mantenedores das práticas de violência e de exploração. Apesar do esforço constante dos movimentos de apoio e legitimação das identidades emergentes, quase todos oriundos do feminismo, infelizmente, Eurídice e Guida não são personagens datadas, mas mimetizações das vidas de muitas mulheres, que ainda hoje estão ao nosso redor. Daí a importância do empenho ecofeminista, que está na expansão de estruturas que respeitem todas as diferenças, mas sem apelar para a universalização ou para o essencialismo.

Desse modo, a narrativa apresentada é um excelente caminho para se entender a necessidade de tal alargamento e compreender a “dinâmica da dominação, particularmente como está representada no discurso, e aprender melhor como podemos desfazê-la” (Armbruster, 1998: 106). Pelas inúmeras tentativas de cartografar o seu eu, dando visibilidade à sua vida, percebe-se que, como demonstra o poema de Pilar Bu, tomado de empréstimo ao título desse artigo, em Eurídice, “não era dor / o que sentia / era abismo” (Bu, 2019: 67).

<sup>1</sup> Em seu ensaio “Profissões para a Mulheres” (2019), publicado em 1931, Virgínia Woolf, ao empregar tal termo, está se referindo criticamente ao poema “The Angel in the house”, que o poeta inglês Coventry Patmore escreveu para e sobre a esposa Emily Augusta Andrews.

## Referências

- ARISTÓTELES. (1998). *Política*. Trad. e notas de A. C. Amaral e C. C. Gomes. Edição bilingue. Lisboa: Vega.
- ARMBRUSTER, Karla. (1998). “Buffalo Gals, Won’t you come out tonight’: a call for boundary-crossing in ecofeminist literary criticism.” In: GAARD, G. & MURPHY, P. (Eds.). *Ecofeminist literary criticism – Theory, interpretation, pedagogy*. Urbane / Chicago, Univ. of Illinois Press. p. 97-122.
- ARRAES, Jarid. (2018). “Uma mulher pergunta”. In: ROSA, Estela; SILVA Natasha; MELO, Seane; BRAVO, Taís. (Orgs.). *Mulheres que escrevem*. Poesia. Rio de Janeiro: [s.n.]. p. 12-14.
- BATAILLE, Georges. (1988). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- BATALHA, Martha. (2016). *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BEAUVOIR, Simone. (1980). *O segundo sexo*. 3 ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2v.
- BOURDIEU, Pierre. (2005). *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- BU, Pilar. (2019). *Bruxisma*. Bragança Paulista, SP: Editora Urutau.
- FOUCAULT, Michel. (1984). *História da sexualidade*. 5 ed. Trad. Maria Thereza Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 3 v.
- GAARD, Greta. (2017). “Novos rumos para o ecofeminismo: em busca de uma ecocrítica mais feminista”. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA COSTA, Cláudia de; ACIOLI LIMA, Ana Cecília (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC. p. 783-818.
- GUATTARI, Félix. (2004). *As três ecologias*. 15 ed. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papyrus.
- JAGGAR, Alison. (1983). “Feminist Politics and Human Nature”. Totowa, New Jersey [USA]: Rowman & Allanheld; Brighton, U.K.: Harvester Press.
- LAURETIS, Teresa de. (1993). “Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem”. Trad. Vera Pereira. *Estudos feministas*, Rio de Janeiro, 1: p. 96-122.

NICHOLSON, Linda. (2000). “Interpretando o gênero”. Trad. Luiz Felipe Guimarães Soares. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 8: p. 9-41.

ORTNER, Sherry. (1979). “Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?” In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. *A mulher, a cultura, a sociedade*. Trad. Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p. 95-120.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. (1981). *Os novos feminismos*. Lisboa, Moraes.

RICH, Adrienne. (2017). “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA COSTA, Cláudia de; ACIOLI LIMA, Ana Cecília (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC. p. 64-84.

RICHARD, Nelly. (2002). *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte, Ed. UFMG.

RUECKERT, William. (1996). Literature and ecology: un experiment in Ecocriticism. In: GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold; eds. *The ecocriticism reader; landmarks in literary ecology*. Athens / London. The Univ. of Georgia Press. p. 105-23.

SCHMIDT, Rita Terezinha. (2017). *Descentramentos / Convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

SOLNIT, Rebecca. (2017). *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. Tad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

WOOLF, Virgínia. (2019). *As mulheres devem chorar... Ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Trad., org. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Recebido em 30/05/2020.

Aceito em 21/06/2020.