

Entre o espaço doméstico e o espaço social: uma leitura do romance *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha

Between the domestic and the social space: an analysis of Martha Batalha's novel *The Invisible Life of Eurídice Gusmão* (2016).

Dudlei Floriano de Oliveira¹
Alfeu SpareMBERGER²

Resumo

O romance *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, aborda, entre outras questões, as respectivas limitações sociais impostas nas relações de gênero, principalmente mediante as dinâmicas domésticas entre a protagonista da narrativa, Eurídice, e seu marido Antenor. Ao enfatizar os ambientes pelos quais circulam as personagens, o livro evidencia o simbolismo do espaço da narrativa como potencializador das possibilidades e obstáculos socialmente impostos a homens e a mulheres, seja em locais públicos, como escritórios, ou privados, como a cozinha. Dentro dessas ambientações públicas e privadas, observa-se, também, a gradação de espaços menores, como gavetas, igualmente representativas de outras características psicológicas das personagens. Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1978), argumenta que a ambientação literária apresenta diferentes matizes de personalidade e de metáfora na literatura. A permissão ou restrição de frequentar determinados espaços em razão do gênero corrobora as preocupações, apontadas por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1980), de que a sociedade permite ao homem transitar por entre distintos lugares, enquanto à mulher cabem lugares restritos e predeterminados, numa atribuição social de irrelevância e invisibilidade. Por meio de uma leitura sobre gênero e espaço no romance analisado, este trabalho busca estudar a relação entre os diversos espaços ocupados pelas diferentes personagens da obra e o simbolismo que esses espaços representam.

Palavras-chave: *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*. Espaço narrativo. Relações de gênero.

Abstract

The novel *The Invisible Life of Eurídice Gusmão* (2016), by Martha Batalha, addresses, among other questions, the imposed social limitations in gender relations, specially through the domestic dynamics between the narrative's protagonist, Eurídice, and her husband, Antenor. By emphasizing the environments where the characters circulate, the book highlights the symbolism of the space in the narrative as a driving force of the possibilities and obstacles socially imposed to men and to women, whether in public spaces, such as business offices, or in private spaces, such as a kitchen. Within these public and private ambiances, it is also notable the gradation of smaller spaces, such as drawers, equally representative of other psychological features of the characters. Gaston Bachelard, in *The Poetics of Space* (1978), argues that the literary space presents different shades of personality and metaphor in literature. The permission or restriction of attending certain places on the basis of gender corroborates the concerns, as indicated by Simone de Beauvoir, in *The Second Sex* (1980), that society allows men to navigate through different places, whereas women are restrained to predetermined and restricted places, under a social attribution of irrelevance and invisibility. Through a reading of the novel concerning the literary space gender relations, this work examines the correlation between the different environments used by different characters in Batalha's novel and their symbolisms on gender.

Keywords: *The Invisible Life of Eurídice Gusmão*. Narrative space. Gender relations.

¹ Doutorando pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, Osório, RS, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6826-4630> E-mail: dudlei.oliveira@osorio.ifrs.edu.br.

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professor no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (PPGL - UFPel). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6003-6353> E-mail: alfeu.sparemberger@outlook.com.

Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria.

Clarice Lispector

1 Introdução

Este trabalho tem como objetivo traçar uma leitura do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, como uma visão da construção da sociedade carioca e brasileira urbana, usando, como ponto de partida, o microcosmo dos espaços urbanos e domésticos do romance para analisar possíveis representações de diferentes grupos sociais. O trabalho opera, mais do que isso, com noções de invisibilidade social, na medida em que analisa que personagens possuem ou não voz e como estes representam seus respectivos grupos sociais que, na sociedade brasileira, têm voz. Tal recorte sobre representação social se faz não apenas por gênero, mas também por classe e raça, sendo essas três variantes importantes para se entender as possibilidades e limitações enfrentadas pela sociedade brasileira. Embora o livro trabalhe com essas três questões (gênero, classe e raça), este artigo tratará apenas da primeira, principalmente na relação entre as personagens Eurídice, Antenor e Guida.

Para tal objetivo, a proposta do artigo é a de analisar como as diferentes personagens do romance representam não apenas a si mesmos enquanto indivíduos, mas, principalmente, os grupos sociais aos quais pertencem, sendo mais ou menos visíveis na sociedade e, conseqüentemente, tendo maior ou menor poder de escolha sobre suas próprias vidas. Considera-se, assim, Eurídice como a possível representação da mulher que fica restrita ao mundo doméstico, Guida como a mulher que busca transgredir os limites impostos pela sociedade e Antenor como o homem que cria e corrobora a existência de tais limites para as mulheres.

Parte deste estudo apresenta apontamentos teóricos sobre Espaço (na narrativa) e sobre gênero. Para falar de espaço, o autor Gaston Bachelard é usado para analisar a simbologia de diferentes espaços e objetos na construção das personagens. Sobre gênero, alguns apontamentos de Simone de Beauvoir estão presentes para contextualizar a situação de anulação enfrentada por Eurídice na sociedade de seu tempo.

Embora o narrador de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* leve o leitor a diferentes espaços e bairros, o foco deste estudo empreende uma análise que relaciona o espaço em que Eurídice e Antenor vivem, e como cada parte desse espaço oportuniza a presença de representações sobre a psicologia e

a condição social das personagens, principalmente em relação ao gênero, possibilitando-as de frequentar ou não determinados espaços e, conseqüentemente, terem maior possibilidades como seres autônomos na sociedade.

2 A casa: entre espaço doméstico e espaço social

O romance de Martha Batalha apresenta a protagonista Eurídice Gusmão, logo na primeira linha do capítulo 1, casando-se com Antenor Campelo. Mesmo com frequentes usos de analepse para explicar outros eventos na vida de Eurídice, é a partir da vida matrimonial que se estrutura o núcleo da narrativa. Nas primeiras páginas do capítulo, a importância do casamento para o desenvolvimento da personagem já fica estabelecida: a (falta de) motivação para o casamento, a primeira briga na lua de mel, o nascimento dos filhos Cecília e Afonso e a complicada vida sexual do casal. Todos esses detalhes ilustram o fato de que “Eurídice ficava em casa, moendo carne e remoendo os pensamentos estéreis que faziam da sua vida infeliz” (BATALHA, 2016, p. 12). Ao priorizar esse espaço doméstico em que Eurídice tem “uma vida infeliz” como centro do espaço da narrativa, a moradia serve como um microcosmo da representação da sociedade urbana e brasileira não apenas do período em que o romance se situa (entre as décadas de 30 e 70 do século 20), mas também da época em que o livro é publicado (2016). Falar de espaço significa lembrar que

todo texto literário possui seu espaço na medida em que encerra um pedaço da realidade, estabelecendo uma fronteira entre ela e o mundo imaginário. O espaço da ficção constitui o cenário da obra, onde as personagens vivem seus atos e sentimentos. A correspondência da isotopia espacial com o tema da obra (...) confere extrema importância às influências do ambiente na constituição da psique da personagem (D'ONOFRIO, 2007, p. 83).

O romance conduz o leitor a diversos espaços ocupados por diferentes personagens de variadas classes sociais e distintas épocas. Entre os vários espaços apresentados, há ocorrência de mansões, comércios, escolas, entre outros, mas o espaço que aparece com maior frequência é a primeira casa em que Antenor e Eurídice vivem, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. É sintomático que, entre todos os espaços citados no romance, esse seja o de maior destaque, pois é esse o que ilustra a estrutura central da situação psicológica e social das personagens protagonistas.

Gaston Bachelard (1978), ao analisar o espaço na obra literária, afirma que

a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. (...) O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro (BACHELARD, 1978, p. 201).

A moradia central de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* confere tais dinamismos familiares e sociais às diferentes personagens do romance. A casa hospeda quatro habitantes “originais”: Eurídice (esposa), Antenor (marido), Afonso (filho) e Cecília (filha). A relação entre eles, a casa, a cidade e as demais personagens da narrativa, passa pelo viés de classe, gênero e raça. Determinados espaços da casa são caracterizados ou frequentados de acordo com a situação de cada personagem:

Antenor não prestava atenção nas coisas da casa. Para ele havia uma linha quase tangível entre os seus domínios e os domínios de Eurídice. Na casa que dividiam Antenor transitava somente pelos espaços que lhe eram reservados, nunca indo além do percurso quarto-banheiro, banheiro-quarto, sofá-mesa de jantar, mesa de jantar-quarto, quarto-banheiro-mesa da copa-hall. O que havia além de seus limites não interessava. A intimidade de Antenor com a casa era quase inexistente. Não sabia o que tinha na geladeira, nos gabinetes da cozinha e muito menos na pia. (...) O resto era o resto, e o resto era domínio de Eurídice. Ele estava ali para botar dinheiro em casa e para sujar os pratos e desfazer a cama, e não saber como as roupas tinham sido lavadas e como a comida tinha sido feita (BATALHA, 2016, pp. 51-52).

Antenor começa a vida profissional como funcionário do Banco do Brasil, instituição financeira fundada em 1808 com a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil, o que representa tradição, riqueza e estabilidade ao país. A ideia de que Antenor não poderia “ter intimidade com certas partes da casa” reflete que, assim como ele *não poderia* adentrar os espaços mais *domésticos* de sua própria casa, Eurídice tampouco poderia adentrar os espaços públicos restritos a Antenor, como o próprio banco, para realizar as funções trabalhistas que Antenor exerce. A entrada de Eurídice no escritório de Antenor ou a entrada de Antenor na cozinha da casa, representariam uma ameaça aos símbolos sociais e familiares de “tradição, riqueza e estabilidade”.

Essa questão espacial entre o espaço doméstico e o espaço social contribui para que Eurídice não tente questionar o *status quo*:

E Eurídice, que nunca tinha visto a vida além daquela casa e daquele bairro, ou da casa e do bairro dos pais, achou que o marido tinha razão. Antenor sabia das coisas. Ele estudou contabilidade, era funcionário do Banco do Brasil e discutia política com outros homens. (...) Visão quem tinha era Antenor – uma visão definida por tudo aquilo que ele via pelo bonde no trajeto até o trabalho. Mas mesmo essa visão de Antenor era maior do que qualquer outra que pudesse vir de Eurídice, que só via as paredes da casa, as barracas da feira, os grãos do armazém e o imenso vazio que a incomodava (BATALHA, 2016, p. 32).

A visão de Eurídice é condicionada – talvez inconscientemente – à sua própria noção de espaço. O fato de ela nunca ter visto outros espaços além da escola primária, da casa e do bairro dos pais ou da casa na Tijuca, a faz acreditar que seu intelecto para compreender o mundo seria tão limitado quanto são limitados os espaços que ela pode frequentar. O fato de Antenor ter frequentado um curso de

Contabilidade, frequentar um banco centenário, sair do bairro e poder andar de bonde, a faz crer que o intelecto dele seria proporcionalmente maior que o dela.

3 Os espaços sexuais da casa

No segundo capítulo do livro, após a descrição de um jantar em família, percebe-se como os espaços da cozinha e da sala de estar são ocupados de formas diferentes pelas personagens em razão de gênero:

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

Nessa breve descrição do cotidiano familiar já se vê um recorte de gênero sobre quem, dentro da dinâmica familiar, teria o direito de “ir para a sala ouvir rádio” e quem teria o *dever* de “retirar os pratos da mesa”. O gênero é mais decisivo que a questão parental ou de faixa etária, posto que, em seus discursos e práticas, tanto Antenor quanto Eurídice, na cena referida, agem de acordo com o que acreditam ser o *correto*, verbalizando para que seus filhos os sigam nessa divisão de afazeres. O trecho destacado reforça a ideia de uma relação entre o espaço doméstico e a construção social de gênero encontrada no pensamento de Pierre Bourdieu:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuais”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 1999, p. 17).

A cena supradescrita ocorre logo após um jantar emblemático para Eurídice. Entre a constatação de que sua vida era repetitiva e infeliz e o ato de lavar louças, chorando, com a filha, ela busca uma maneira de ter certa voz. Sem poder fazer muito além do que seria esperado de uma dona de casa de sua classe social e época, Eurídice descobre o talento da culinária “para tornar menos opressoras as paredes daquela casa” (Batalha, 2016:30), uma vez que, parafraseando Bourdieu (1999), as próprias partes da casa já seriam “sexuais” de acordo com a percepção das personagens. Ao pensar na possibilidade de esse talento não ficar restrito ao espaço doméstico, Eurídice pensa em possibilidades:

Eurídice poderia ter um programa culinário na rádio, poderia assinar uma página no *Jornal das Moças!* Poderia abrir um curso de forno e fogão para mocinhas recém-casadas. Seus olhos

grandes ficaram maiores. Era possível, só precisava falar com Antenor. Sim, só precisava falar com o marido. Os olhos diminuíram. Bebeu dois goles da cachaça antes de servir a cuia ao peru. (BATALHA, 2016, p. 31).

Eurídice tem uma epifania que faz “seus olhos grandes ficarem maiores” ao perceber todo o potencial que ela teria para algo no qual ela encontrava prazer e para o qual possuía talento. Ao lembrar que “só precisava falar com o marido” para obter *autorização*, seus “olhos diminuíram” com a percepção das limitações impostas por ele.

A necessidade de Eurídice por formas de desenvolver suas habilidades surge cedo na trama, sendo ela “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” (BATALHA, 2016, p. 12). Percebendo, porém, as limitações impostas pelo marido e pela sociedade, Eurídice tenta progredir dentro do que lhe seria permitido:

(...) a única atividade caseira que oferecia tal benefício era aquela que apresentava o dom de ser quase infinita em suas demandas diárias: a culinária. Eurídice jamais seria uma engenheira, nunca poria os pés num laboratório e não ousaria escrever versos, mas essa mulher se dedicou à única atividade permitida que tinha certo quê de engenharia, ciência e poesia (BATALHA, 2016, p. 12).

Sua percepção de ter grande potencial para a culinária a faz escrever um livro com suas receitas, ao que o marido responde: “ ‘Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?’ ” (BATALHA, 2016, p. 32). Extremamente magoada, Eurídice “guardou o [livro] por trás dos exemplares da Enciclopédia que decoravam a estante da sala” (BATALHA, 2016, p. 36) e passa por um período de luto: “E Eurídice olhava triste para as unhas, porque estava de luto. Foram difíceis os meses que se seguiram ao enterro do caderno por trás dos tomos da enciclopédia” (BATALHA, 2016, p. 32).

Na mesma época em que a história de Eurídice se situa, a francesa Simone de Beauvoir escreve seu famoso livro *O Segundo Sexo*, no qual analisa a relação de poder entre homens e mulheres como Antenor e Eurídice:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito, que se põe sempre como o essencial, e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? (BEAUVOIR, 1980a, p. 23).

Ao longo da narrativa, Eurídice é vítima da “condição feminina” que, segundo Beauvoir (1980a), a impede de ter “uma liberdade autônoma”, tendo de sempre viver em razão dos *desejos e permissões*

do marido. O exemplo supracitado de Eurídice envolve a culinária, primeira forma que ela encontra de exercer sua criatividade após se perceber infeliz no casamento. Junto com o interesse pela gastronomia, surge a vontade de publicar um livro de receitas, que o marido desdenha e é a verdadeira causa de suas “lágrimas que se misturam à louça”. Como cita Maximiliano Torres, “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” (TORRES, 2020, p. 53), aceitando de forma passiva sua condição.

4 A Enciclopédia

O fato de Eurídice ter “enterrado” o livro de receitas em meio aos tomos da enciclopédia merece destaque. O simbolismo e a finalidade de uma enciclopédia é de “registrar e difundir o conhecimento acumulado, por meio de uma obra de referência (...) que pode ser consultada por qualquer pessoa” (ABAURRE, 2008, p. 592). Eurídice havia internalizado a dedução de que o conhecimento e intelecto de Antenor seriam inversamente proporcionais aos seus pelo fato de ele poder transitar em diferentes espaços públicos aos quais ela não tinha acesso. Cabe analisar, no entanto, que a relação de Eurídice e a de Antenor com a enciclopédia são extremamente diferentes.

Para Antenor, a finalidade da enciclopédia era decorar a estante da sala (BATALHA, 2016, p. 32). A sala de estar é o ambiente doméstico que possibilita o trânsito entre os membros da família e as visitas. Simbolicamente, é o espaço que tem como função projetar a imagem do núcleo familiar aos demais. A escolha de decoração e mobília – ou mesmo a falta dessa escolha por limitações financeiras – projetam dados sobre a situação social e sobre como os habitantes da casa se enxergam – ou como gostariam que fossem vistos por outros. Além da estante de livros que era “decorada pela enciclopédia”, a sala de estar contava com diversos enfeites e móveis que projetam o ambiente doméstico de Antenor e de Eurídice:

A cristaleira de imbuia estilo império com cinco fileiras de doze copos de cristal Bohemia para vinho tinto, vinho branco, uísque, champanhe e licor, o buffet provençal de imbuia com três gavetas e pegadores de aço dourado, o lustre Maria Tereza com vinte e quatro lustres, doze braços e trinta e seis pingentes de cristal, a mesa de cerejeira com tampo de vidro e oito cadeiras combinando (...), o aparador com duas bandejas de prata trabalhada e cristais variados (Bohemia e Baccarat), os dois tapetes persas retangulares com variações de tons de vinho e bege, e todas as maravilhas tecnológicas que Antenor fazia questão de adquirir no momento em que eram anunciadas, por se considerar um homem além de seu tempo: o rádio no móvel de pés palito, a pequena vitrola que cabia num os cantos da estante, o ventilador de pé, a televisão noutra móvel de pés palito (...). (BATALHA, 2016, p. 45).

Em meio a essa descrição da sala como um lugar que concentra os símbolos de sucesso financeiro e das ocasionais bebedeiras de Antenor, a estante de livros – que sequer é mencionada nesse

trecho, quando uma vizinha entra na casa de Eurídice pela primeira vez – é apenas mais um item de decoração, juntamente com a enciclopédia. As únicas menções ao contato de Antenor com livros são a leitura que ele faz para os filhos de histórias infantis de Monteiro Lobato. Sendo ele a personagem que – na visão social da época e do próprio Antenor – teria *maior capacidade intelectual* de lidar com a enciclopédia em razão de seu estudo e emprego, é interessante notar que é justamente Eurídice, restrita ao espaço doméstico, que acaba fazendo um uso mais prolífico da enciclopédia. O fato de Eurídice *enterrar* o livro de receitas entre os volumes da enciclopédia, após o material ter sido ridicularizado pelo marido, simboliza esse espaço de conhecimento em que ela poderia se “esconder”; um espaço seguro por saber que dificilmente seria acessado por Antenor.

Ao mesmo tempo em que Antenor é um homem extremamente conservador a ponto de ser a causa da frustração e melancolia de Eurídice, o livro é inteligente o bastante para não o pintar como uma personagem unidimensional. Se por um lado ele tem resistência ao uso da enciclopédia para algo além de um “enfeite da estante”, por outro ele percebe a importância da leitura e da experiência para a criação dos filhos. Concomitantemente a ele ser responsável por muitas das frustrações e melancolia de Eurídice, Antenor também via certo potencial na filha, o que ele não vê na esposa:

Antenor perguntava a Afonso e Cecília sobre a escola e era informado sobre planetas e anfíbios. Prometia levá-los sábado à Floresta da Tijuca, para caçar girinos no lago. “É para vocês verem de perto esses filhotes de anfíbios que aparecem nos livros.” (...)

De volta à casa as crianças colocariam seus pijamas para esperar na cama as histórias de Monteiro Lobato contadas pelo pai. “Onde é mesmo que nós estamos?” “No capítulo 6 dos Trabalhos de Hércules, papai.” “Sim, é mesmo, nos Doze Trabalhos de Hércules.” (...) Antenor lia outras tantas páginas, até Cecília bocejar. Era bom ver a filha interessada. Ele queria que Cecília completasse os estudos, e quem sabe fosse para a faculdade. E que fizesse um bom casamento (BATALHA, 2016, p. 43).

Antenor percebe que é bom ver a filha interessada no conhecimento e nos livros, e deseja para ela algo que ele não permite a Eurídice, que é a possibilidade de ingressar na faculdade – ainda que acompanhado da expressão de incerteza “quem sabe” –, o que já aponta para uma certa mudança na mente de Antenor.

5 O Espaço da Infância de Antenor

Além dessa visão de Antenor como pai e marido, é importante perceber que o livro também dá complexidade psicológica à personagem em relação à sua infância. Ademais das diversas descrições do espaço que Antenor ocupa após o casamento, há também espaço para descrever sua relação com o ambiente doméstico em que vivera, quando criança, com os pais e os cinco irmãos:

Filho de um funcionário público com uma poeta que nunca publicou um livro, Antenor cresceu numa casa de poucas refeições e muita sujeira. A única coisa estruturada naquela família eram os dísticos e tercetos recitados pela mãe. (...) A vida de Maria Rita [mãe de Antenor] era um palco de performances pessoais, e embora fosse enfadonha essa vida era muito melhor do que a vida de sua plateia, composta pelas seis crianças que produziu antes de completar vinte e cinco anos.

(...) O chão da sala continha fraldas sujas, cascas de laranja, carrinhos de madeira, bebês à deriva e babadores manchados. As camas continuam em seu estado permanente de *por fazer*. A cozinha estava sob o comando de baratas, passeando sobre as crostas de comida nas louças. Na única poltrona que não servia de cabide estaria Maria Rita ainda de camisolão, de frente para o caderninho de versos (BATALHA, 2016, pp. 76-77).

Esse *flashback* da vida de Antenor contrasta o espaço da casa de sua infância com o espaço da casa de sua vida adulta. Mais uma vez, destaca-se a importância da casa para a compreensão psicológica e social das personagens, “pois a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1978, p. 200). O contraste entre o espaço da infância e o da vida adulta de Antenor desenha seus medos e sua consequente rigidez com a esposa. Na continuação da descrição de sua infância, vemos que a casa da infância não representa apenas um espaço de negligência materna – o que já é grave – mas de um profundo trauma de difícil compreensão e verbalização:

Todos sabiam que Maria Rita não era talhada para aquela vida, e no dia mais frio de agosto ela decidiu que não era talhada para vida alguma. A poeta incompreendida se matou com formicida. Talvez a maior contribuição que tenha dado ao núcleo familiar tenha sido trancar a porta do quarto, para que seus filhos não vissem o corpo contorcido e o rosto coberto pela espuma branca. A tragédia da rua das Marrecas só foi conhecida em todas as suas particularidades por Feliciano [pai de Antenor], que ao chegar do trabalho não estranhou as crianças jogadas na sala, mas o menino que por duas horas batia desesperado na porta do quarto da mãe. Depois de arrombar a porta Feliciano usou as mãos para tapar os olhos de Antenor, que só precisou de dois segundos para ver a cena que jamais sairia de sua cabeça. Ele tinha seis anos (BATALHA, 2016, p. 78).

Com apenas seis anos de idade, Antenor não possui a maturidade psicológica para compreender a cena dantesca de apenas dois segundos que ele recém presenciara. Mesmo sem conseguir compreender tudo da vida pela pouca idade, ele percebe uma alteração no espaço doméstico, após o falecimento da mãe, com a chegada da tia Dalva:

(...) a ajuda chegou, embora não tenha vindo dos céus. Veio de algumas quadras dali, na figura de Dalva, irmã de Feliciano. (...) Dalva ofereceu-se para cuidar da casa e das crianças. (...) E foi assim que os seis filhos de Feliciano e Maria Rita passaram a pentear os cabelos e escovar os dentes todos os dias. (...) Vivendo agora numa casa de piso encerado e banheiro limpo, de cheiros acolhedores e roupas brancas, Antenor quase que se esqueceu dos dois segundos daquele dia (BATALHA, 2016, p. 79).

Nessa pouca percepção possível para uma criança de seis anos de idade acerca da drástica mudança no espaço doméstico, a psicologia de Antenor vai se construindo, o que ajuda a explicar muito de suas motivações quando adulto:

O que ele nunca esqueceu foi a vida desregrada da mãe, os rompantes apaixonados e infecundos, os delírios inconsequentes e o imenso egoísmo que foi ir embora sem pensar nos filhos do outro da porta. Para Antenor não havia nada mais inútil do que a poesia. A vida que ele teria seria o oposto de Maria Rita. Um dia Antenor havia de se casar, e sua mulher teria que ser tão boa quanto Dalva. A casa e os filhos teriam que ser prioridade. Ele estava disposto a dar tudo de si para a mulher que escolhesse, e exigia em troca uma vida que não tivesse nem um pouco da poesia e dos sonhos que só serviam para enlouquecer a mãe (BATALHA, 2016, pp. 79-80).

Sua trágica experiência na infância faz com que Antenor queira para esposa uma mulher que seja o mais diferente possível da própria mãe e o mais parecida possível com a tia Dalva, que “já havia passado da idade para casar, e agora se fazia útil ajudando os pais no armazém de secos e molhados” (BATALHA, 2016, p. 79), e que é somente após o incidente familiar que “encontrou sua verdadeira vocação, que era a de estar ocupada dezoito horas por dia” (*idem*).

Já adulto, Antenor projeta em Eurídice – antes do casamento – a imagem que ele tinha de Dalva:

E é aí que Antenor escolhe uma mulher que parece absolutamente banal – nem feia nem bonita, nem gorda nem magra, nem alta nem baixa. Uma mulher que tem seu principal atributo escondido sob o chapéu de palhinha usado ao caminhar pelo bairro. Essa Eurídice tem a cabeça em cima do pescoço, é o que Antenor pensa, sem saber que a cabeça dessa mulher está em cima do pescoço e acima da média de todos nós (BATALHA, 2016, p. 80).

Antenor – como tantas outras personagens masculinas do romance – enxerga o comportamento de Dalva e de Eurídice como os comportamentos *ideais* para uma mulher. Tanto Eurídice quanto Dalva se anulam para poder cuidar dos demais. Tanto Dalva como Eurídice ficam circunscritas ao espaço de trabalho da família, num comércio dos pais (quando ainda vivem com eles) e, depois, ao cuidado de crianças e de uma casa. Mais do que isso, elas parecem não saber como buscar algo diferente disso de tão interiorizados que esses valores estavam:

Ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia. Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como Sujeito (BEAUVOIR, 1980b, p. 21).

Em sua fala, Beauvoir (1980b) aponta como mulheres como Dalva e Eurídice aceitam, sem grandes questionamentos, sua condição restrita ao espaço doméstico.

Assim como Antenor tem memórias do espaço doméstico da infância que o fazem enxergar o presente como ele enxerga, Eurídice também tem nas memórias da casa da juventude a visão que ela havia construído de como a sociedade *deveria* ser.

Após a situação em que Guida, irmã de Eurídice, foge de casa para se casar, Eurídice percebe como seus pais haviam ficado abalados com a “aventura” da irmã:

Ver os pais tão vulneráveis fez Eurídice querer protegê-los. Achou que tinha que dar alegrias dobradas aos dois. Prometeu que nunca mais iria brigar com eles, como fez durante os dias rebeldes de flauta. Nunca, nunquinha ia se exilar da família, como Guida, Nunca, nunquinha ia fazer algo que lhes trouxesse desgosto. Ela ia ser a melhor filha de todas, a menina exemplar (...) (BATALHA, 2016, p. 72).

O sentimento de culpa e medo que surge na família faz com que Eurídice resolva se anular, pensando no casamento mais como uma solução para a dor da família do que nos aspectos práticos e afetivos de uma relação conjugal:

Se Eurídice queria casar? Talvez. Para ela o casamento era algo endêmico, algo que acometia homens e mulheres entre dezoito e vinte e cinco anos. Tipo surto de gripe, só que um pouquinho melhor. O que Eurídice realmente queria era viajar o mundo tocando sua flauta. Queria fazer faculdade de engenharia e manter-se fiel aos números. Queria transformar a quitanda dos pais num armazém de secos e molhados, o armazém de secos e molhados numa empresa distribuidora de grãos, e a empresa num conglomerado. Mas ela não sabia que queria tanto. Nos anos depois da fuga de Guida ela sabia ainda menos. Eurídice tinha abafado os desejos, deixando na superfície apenas a menina exemplar. Aquela que não levantava a voz ou o comprimento da saia. Aquela que não tinha sonhos que não fossem os sonhos dos pais. Aquela que só dizia sim senhora ou não senhora, sem nem mesmo se perguntar para o que é o sim, ou por que disse não (BATALHA, 2016, pp. 82-83).

A sensação de medo é tão grande para Eurídice que nem mesmo “ela não sabia que queria tanto” poder frequentar outros lugares, tais como “viajar o mundo tocando sua flauta”, a “faculdade de engenharia” ou mesmo transformar a quitanda dos pais num armazém, e depois numa empresa, e depois num conglomerado. O fato de ela ter toda essa vontade, mas ficar restrita ao espaço doméstico e do próprio bairro sem nem mesmo “saber que queria”, é sintomático de uma sociedade imersa na “imensa opressão daqueles anos 40” (*idem*).

6 O Cinema

A percepção que Eurídice tem da irmã como responsável pela tristeza dos pais, reflete também os espaços frequentados por Guida, mas não frequentados por Eurídice, numa relação de causa e consequência criada na mente das personagens. Quando Guida e quando Eurídice começam a namorar, o espaço do cinema dá o tom do tipo de relacionamento amoroso que cada irmã terá. Menções ao cinema

são breves em ambos os casos, mas trazem uma importante reflexão ao desenvolvimento de cada personagem. Tão logo a família começa a ter uma situação financeira mais confortável e Guida começa a ficar mais independente, “a mãe tinha autorizado Guida a ir com as amigas ao cinema, o que ela fazia não só para ver o filme, mas para ver os penteados e vestidos, no filme e na plateia” (BATALHA, 2016, p. 59). Mais tarde, quando Guida apresenta o namorado Marcos para os pais, ela é “autorizada a ir com Marcos ao cinema uma vez por semana. O resto do namoro deveria se passar no sofá (...), tendo de um lado o abajur aceso, e do outro a mãe cerzindo meias” (Idem, p. 67).

Apesar da rigidez costumeira da época de que o namoro ocorresse “entre o abajur e a mãe”, Guida tem a possibilidade de frequentar o espaço da arte, nas idas autorizadas e semanais ao cinema, onde, além do mundo projetado na tela, ela poderia ver o mundo de pessoas reais para além do espaço e das restrições domésticas e familiares. Essas idas ao cinema, aparentemente triviais, revelam o olhar que Guida tem da vida e do casamento, posto que ela busca compreender o espaço externo. A própria Eurídice percebe isso na irmã:

“Eurídice reconhecia na irmã a autoridade para todas as coisas. E, sua imaginação, o *por aí* mencionado por Guida continha lugares exóticos, pessoas diferentes, experiências únicas. Continha tudo aquilo que havia além dos muros da escola e da quitanda, único mundo conhecido por Eurídice”. (BATALHA, 2016:59-60)

Essa relação com o mundo exterior de Guida contribui em sua decisão de fugir de casa para se casar e também em sua resiliência para sobreviver em lugares estranhos após ser abandonada pelo marido estando grávida.

Já a situação oposta contribui para uma maior limitação de Eurídice: seu namoro com Antenor é marcado por “passeios pelo quarteirão, com o pai na quitanda cronometrando o tempo de volta. Cinema não teve, que os pais de Eurídice acharam melhor não arriscar” (Batalha, 2016:82). Se o espaço do cinema frequentado por Guida representa uma arte coletiva a faz ver – e viver – o mundo para além da tela, a proibição de frequentar esse mesmo espaço prenuncia a limitação geográfica, social e artística da qual Eurídice é vítima, pois, mesmo quando ela sente que quer algo a mais, ela tem dificuldade para reconhecer tais sentimentos. Essa relação com o acesso à arte e com a proibição à mesma pode ser usada para retomar a visão idealizada que Antenor tem das mulheres de sua vida: Dalva e Eurídice como as mulheres “ideais” por não terem sido “deturpadas” pela arte (mesmo que contra sua vontade, como o caso de Eurídice, que é cerceada de seus desejos e talentos artísticos) e Maria Rita e Guida como mulheres com vidas problemáticas por terem aceitado serem “corrompidas”. Em suma, a conclusão que Eurídice tem na juventude não é diferente da conclusão que Antenor tem sobre os perigos da arte: “Artistas são pessoas de vida irregular e moral ambígua, artistas são os outros” (BATALHA, 2016, p. 61).

7 Um “teto” para Eurídice

A inquietação de Eurídice a faz mirar outras áreas, como a costura e a escrita, após a proibição de prosseguir com a música pelo pai e o desprezo com a culinária pelo marido. A costura é, como os outros projetos, frustrada pelo marido, mas a escrita acaba sendo o jeito que ela acha de encontrar sua voz sem ser coibida pelo cônjuge.

Conforme supracitado, Eurídice encontra nos volumes da enciclopédia o lugar para esconder sua primeira criação artística: o livro de receita. Sua relação com a enciclopédia vai além de um mero espaço físico para esconder algo, mas é a representação da fonte de conhecimento do mundo, conhecimento esse que lhe fora negado. Mesmo que Antenor tenha acesso a diferentes espaços e a diversos grupos sociais, percebe-se, ao longo do livro, um maior desenvolvimento intelectual de Eurídice do que dele. Enquanto ele “comprava livros como quem compra lanternas: é bom ter em casa os maiores pensadores do mundo, para se um dia precisarmos deles” (BATALHA, 2016, p. 162), é ela quem, após a leitura de vários títulos, “foi ligando os pontos imaginários que faziam todos aqueles textos apenas um” (*Idem*, p.163).

Esse momento marca uma importante transformação na personagem de Eurídice, que encontra nos livros uma possibilidade real de ver o mundo além dos muros de sua casa. Após essa epifania, que surge da leitura dos livros, Eurídice percebe que pode ir além e – após ter sua criatividade cerceada na música, culinária e costura – vai atrás de uma máquina de escrever no intuito de não apenas ser uma leitora passiva, mas também uma leitora crítica e, principalmente, uma escritora.

O ato de escrever representa outra transição do espaço doméstico para Eurídice: ela deixa de ocupar apenas a sala e a cozinha, passando a conquistar o escritório da casa, um espaço projetado exclusivamente para Antenor:

Dessa vez Eurídice colocou um de seus vestidos de sair para ir ao Centro comprar uma máquina de escrever. De volta à casa ela abriu espaço na mesa do escritório que até então tinha sido de Antenor. Mandou Das Dores [a empregada] encontrar outro lugar para as apostilas de contabilidade que ele teimava em guardar desde os dezoito anos. Colocou sobre a mesa a máquina de escrever Olivetti e ficou procurando as letras pelo resto da tarde (BATALHA, 2016, p.163).

A “mudança” de Eurídice da sala e da cozinha da casa para o escritório representa essa ocupação intelectual que ela tanto almejava e para o qual ela tinha grande potencial. A realocação das apostilas antigas de Antenor evidencia o ostracismo do conservadorismo retrógrado do marido; material esse que, mesmo sem uso há muito tempo, ele teima em manter, como teima em conservar os costumes do passado. Essa mudança de espaço representa, também, alterações na personalidade de Eurídice:

Passava seus dias trancada no escritório, e se não havia *tectecs* na máquina de escrever era porque havia livros abertos, com a cabeça de Eurídice sobre eles. De vez em quando Das Dores escutava alguém falar e saía da cozinha para saber se a visita queria um cafezinho. Chegava na sala e descobria Eurídice falando sozinha, por trás da porta do escritório. (...) Era com os livros que Eurídice falava. 'Isso aqui me parece genial, não concordo com este argumento, este parágrafo combina com este aqui do outro livro, ó', ela dizia para as páginas. Sublinhava passagens, escrevia nas margens e às vezes exagerava nos pontos de exclamação (BATALHA, 2016, p. 165).

É nesse canto seu que Eurídice vai se transformando em uma leitora crítica, capaz de compreender, analisar e avaliar diferentes textos. A relevância do escritório como esse espaço de independência e amadurecimento de Eurídice remete ao famoso ensaio de Virginia Woolf (2014), intitulado *Um Teto Todo Seu*. Em uma das frases mais famosas do texto, Woolf discute as dificuldades de ser uma mulher escritora, mostrando que, para conseguir escrever, sendo mulher, “[ela] precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio³, se quiser escrever ficção” (WOOLF, 2014, p. 7). Ao longo do texto, Woolf aponta muitas das dificuldades encontradas por mulheres em geral, em especial as que planejam escrever, posto que elas são sistematicamente silenciadas. De acordo com o artigo, é com a garantia de estabilidade financeira e a existência de um espaço próprio e independente que uma mulher teria condições de escrever literatura, pois é nesse espaço que elas podem exercer sua autonomia e criatividade.

Eurídice é essa mulher imaginada no texto de Woolf: ela possui uma situação financeira confortável, que lhe dá tempo para a escrita, e possui o escritório como seu próprio espaço de criação, o que dá a ela as condições ideais para que vire uma escritora. É nesse espaço que Eurídice percebe outros caminhos para lidar com suas frustrações e limitações. É a partir desse espaço íntimo e autônomo que ela decide que pode expandir seus horizontes com a frequência à biblioteca: “De vez em quando Eurídice pegava o ônibus até a Biblioteca Nacional. Abria os arquivos do catálogo, escrevia uns quantos números e passava o dia entre escadinhas de livro” (BATALHA, 2016, p. 165). Essa ida à biblioteca sugere fortemente que ela percebe não ser a única pessoa a sofrer com isso, uma vez que começa a escrever um livro “sobre a história da invisibilidade” (Idem, p. 164), com as informações que adquire no escritório e numa biblioteca pública.

A escrita do livro por Eurídice talvez seja o ápice de seu desenvolvimento como personagem. Depois de ter sido constantemente tolhida como pessoa, como mulher e como artista, é na escrita de

³ O título original em inglês é *A Room of One's Own*, sendo que “room” pode ser traduzido como “quarto”, “dependência” ou “sala”, dando a ideia de um espaço separado por uma porta. O uso de “teto” da versão traduzida é uma escolha possível, mas não deixa esclarecida a ideia de um espaço específico e singular dentro de uma casa ou prédio que tenha sua própria entrada, onde alguém possa ficar sem ter que interagir com outras pessoas que estejam na mesma casa.

seu próprio livro que ela pode finalmente ter voz e dar voz a outros. Mesmo que o conteúdo do livro não seja de nosso conhecimento, o fato de ela ter conseguido tornar-se uma melhor leitora e pesquisadora interessada em dados oriundos de diferentes fontes, mostra o quanto essa protagonista se transforma, podendo melhorar sua própria condição e contribuir para a sociedade.

8 Entre gavetas e prateleiras

Ainda que a escrita do livro represente um grande passo para a autonomia de Eurídice, a narrativa não deixa de reconhecer que, apesar de seu maior senso de independência, a sociedade ainda traz fortes barreiras para ela. Nesse mesmo escritório, que já é um ambiente “privado” para Eurídice, o espaço das gavetas e prateleiras é ainda mais íntimo. Eurídice começa a escrever de dia, no horário em que os filhos estão na escola. Assim que eles retornam, ela “tirava da máquina a folha escrita, para trancá-la com as outras na gaveta da escrivaninha” (BATALHA, 2016, p. 64). A referência ao “trancar o livro na gaveta” serve um propósito. Segundo Bachelard,

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade (BACHELARD, 1978, p. 248).

Essa dimensão psicológica que as prateleiras e gavetas têm são evidenciadas pelo comportamento de Eurídice após começar a escrever o novo livro. Por meio da escrita trancada em suas gavetas – literais e metafóricas –, o olhar de Eurídice muda, pois seu olhar “agora parecia entrar por dentro das pessoas como se fosse roubar seus segredos” (BATALHA, 2016, p. 166), evidenciando a relação entre as gavetas e o olhar mais aguçado de Eurídice para si e para os outros.

Ainda sobre o símbolo de gavetas, além de uma conotação com “níveis psicológicos” há também a simbologia daquele espaço em que se tranca o que é indesejado ou proibido. Sabendo dos riscos que corria de ser, mais uma vez, impedida de exercer sua criatividade, Eurídice “se esconde” no escritório para redigir durante um horário em que os filhos não estariam em casa e esconde rapidamente, nas gavetas, os escritos assim que eles chegam. É somente depois de ganhar mais segurança que ela verbaliza para a família que estava escrevendo um livro. Ao contar aos familiares, durante o jantar, sobre o livro, a reação da família foi assim expressa: “ninguém se importou em saber mais sobre o livro, se por acaso ela queria ver a obra publicada, se era uma história de amor ou de aventura, e quem era ela para começar a escrever assim” (BATALHA, 2016. p. 165). Tal reação dá à ideia de gaveta outra dimensão,

como aquilo que dificilmente poderia “sair” da gaveta pela falta de interesse do público leitor ou por parte de editores. A seção “nota da autora”, então, encerra o livro com a derradeira conclusão sobre o destino incerto da voz de Eurídice:

De qualquer forma, se alguém, algum dia, achar na principal gaveta do escritório a encadernação de papel-ofício contendo na primeira página o título *A história da invisibilidade*, e tiver a sabedoria de ler aquelas páginas, entenderá que é um livro importante demais para pertencer a apenas uma biblioteca. (BATALHA, 2016, p. 188)

A obra de Eurídice, fruto de muitas pesquisas em livros e em outros documentos, acaba ficando escondida e esquecida numa gaveta na expectativa de que somente se alguém, algum dia, achar o livro e tiver a sabedoria de lê-lo, entenderá que ele precisa ser lido por outras pessoas. Mesmo que Eurídice tenha superado muitos obstáculos e chegado à percepção de que ela – e tantas outras pessoas – eram sujeitos invisíveis e que mereciam ter suas narrativas contadas para que passassem a ser visíveis pela sociedade, sua boa vontade e trabalho árduo não são suficientes para fazer com que sua voz e sua obra consigam ser ouvidas. Tal conclusão reflete muito da realidade literária brasileira da atualidade.

Numa pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè (2021), em que se quantificou o número de romances publicados no Brasil em relação a dados de raça, gênero, classe, entre outras variantes, tanto em relação a seus autores quanto a seus personagens, a percepção é a de que mulheres como Eurídice continuam tendo seus livros “escondidos em gavetas”. De acordo com a pesquisa que analisou mais de 600 romances publicados em diferentes décadas no Brasil, “os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia-idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 121). Segundo o estudo, a grande maioria dos escritores que têm seus livros publicados no país são homens (mais de dois terços) e a relação de personagens masculinos também é maior. O fato de Eurídice ter seus textos recusados por jornais e revistas, além de ter seu livro esquecido numa gaveta, são reflexos dessa invisibilidade que ela quer discutir. A invisibilidade e as limitações sociais de Eurídice não ficam restritas à rigidez dos pais quando ainda vivia com eles, ou ao conservadorismo do marido após o casamento, mas, mesmo quando ela adquire autonomia para lutar contra esse sistema por meio da escrita, o livro fica trancado numa gaveta sem se saber se será lido por alguém.

9 Considerações finais

Este artigo propôs-se a analisar o espaço da casa que serve de residência para as personagens Eurídice e Antenor no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha (2016). Para

isso, buscou-se apontamentos teóricos de Gaston Bachelard, em seu texto *A poética do espaço* (1978), que permitiram estabelecer uma relação simbólica entre os espaços e objetos da casa e a psicologia das personagens. O foco principal foi abordar a questão de gênero a partir da ideia de como Eurídice e Antenor ocupam os espaços domésticos e os públicos de formas diferentes para evidenciar as possibilidades de Antenor e as limitações de Eurídice. Para essa discussão sobre gênero, foram trazidos alguns apontamentos da obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1980a, b).

Além de Eurídice e Antenor, o trabalho também buscou compreender como Guida, irmã de Eurídice, que vive do mesmo modo as privações por ser mulher, ousa irromper tais limites geográficos e sociais. Nessa comparação entre Eurídice e Guida, procurou-se entender também a simbologia de espaços destinados às atividades artísticas – tais como o cinema – e o estigma social que a arte tem enquanto “perigo” em sociedades conservadoras e patriarcais.

Este artigo analisou apenas a relação entre gênero e espaço das três supracitadas personagens, mas o livro traz uma riqueza de personagens, cenários e eventos que permitem futuros estudos envolvendo outras questões tão ou mais pertinentes. Por intermédio de personagens como Das Dores ou Damiana, poderia ser feito um prolífico estudo sobre raça, gênero e classe, uma vez que o livro apresenta essas personagens e mostra que, se Eurídice sofre por ser socialmente invisível pela questão de gênero, a dimensão de raça e de classe deixa outras personagens ainda mais invisíveis.

Referências

ABAURRE, Maria Luiza M. *Português: contexto, interlocução e sentido*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2008. Vol. 2.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Joaquim José Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

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

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a. Vol. I.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b. Vol. II.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan./abr. 2021.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Amor*. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998. p. 19-29.

TORRES, Maximiliano. Não Era Dor / O Que Sentia / Era Abismo: cartografias de um eu em “A vida invisível de Eurídice Gusmão”, de Martha Batalha. *Revista Ártemis*, v. XXIX, n. 1, p. 46-61, jan./jun. 2020.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Data de submissão: 21/03/2023. Data de aprovação: 29/07/2023.