# SOB A ÉGIDE DE CAPITU: O REDIMENSIONAMENTO DA PERSONAGEM FEMININA DE *DOM CASMURRO* NO ROMANCE *DIVÓRCIO*, DE RICARDO LÍSIAS

# BAJO LA ÉGIDA DE CAPITU: EL REDIMENSIONAMIENTO DEL PERSONAJE FEMENINO DE *DON CASMURRO* EN LA NOVELA *DIVORCIO*, DE RICARDO LÍSIAS

**Rafael Eisinger Guimarães**[1]

**RESUMO:** Este ensaio pretende analisar a presença de alguns dos elementos constituintes do imaginário em torno da personagem Capitu, de Machado de Assis, na personagem feminina do romance *Divórcio*, Ricardo Lísias. Em uma leitura preliminar, nota-se que ambas as obras partem de uma necessidade dos protagonistas de, diante de um momento de crise, organizarem, por meio da escrita, as experiências vividas. Afora essa similaridade, observa-se também que o ponto culminante para o estado de desequilíbrio que impele esses homens a narrar é a sua incapacidade de compreender e, em certo sentido, conter as figuras femininas sob o seu jugo. Tendo como fundamentação teórica as concepções de pensadoras feministas como Luce Irigaray, Lucía Guerra, Rosario Castellanos, Ruth Silviano Brandão e Simone de Beauvoir, dentre outras, o objetivo da leitura crítica aqui proposta é demonstrar como o romance de Lísias se apropria e redimensiona a ideia de feminino materializada na personagem machadiana.

**Palavras-chave:** Personagem feminina. Capitu. *Dom Casmurro*. *Divórcio*. Ricardo Lísias

## Introdução

A problematização das imagens do feminino construídas e difundidas pela cultura patriarcal apresenta uma trajetória já consolidada no âmbito da crítica acadêmica ocidental. Desde a publicação do clássico *O segundo sexo*, em 1949 – no qual a análise das marcas de um discurso sexista que permeia a escrita literária de nomes como D. H. Lawrence, André Breton e Stendhal insere-se em uma discussão mais ampla de Simone de Beauvoir (2009) acerca da subjugação das mulheres – , inúmeras reflexões a esse respeito foram levadas a cabo por nomes como Kate Millett (1970), Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), Luce Irigaray (1985), Lucía Guerra (2006), Rosario Castellanos (1997), dentre tantos outros. Intimamente relacionada ao que se convencionou chamar de primeira fase da crítica literária feminista – a qual se seguiu o movimento que Elaine Showalter

[1] Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor-pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc). E-mail: guimaraes@unisc.br.

(1986) designou como ginocrítica (*gynocritics*) –, essa perspectiva de interpretação tem como eixo aquilo a que Sandra Gilbert (1986) deu o nome de "imperativo revisionista" (*revisionary imperative*), ou seja, um posicionamento que se propõe a *re*ver, *re*estruturar e *re*elaborar os pressupostos que sustentam o pensamento ocidental.

A despeito da indiscutível contribuição das críticas e teóricas feministas com relação ao resgate e à análise dos textos de autoria feminina, o estudo das figurações da mulher na literatura parece estar longe de perder a sua importância como perspectiva de crítica acadêmica, uma vez que, filiando-se às observações de Sandra Gilbert e Susan Gubar, é possível afirmar que muitas mulheres – leitoras e escritoras – veem, ao se olhar no espelho, uma construção masculina, na medida em que "that male-defined masks and costumes inevitably inhabit *her*, altering her vision" (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 19, grifo das autoras). Na esteira de tal debate, o estudo realizado por Regina Dalcastagnè (2010) apresenta um retrato bastante nítido de como esse processo de construção de um imaginário masculino acerca da mulher é operado no sistema literário brasileiro. A partir dos dados levantados pela pesquisadora, observa-se um significativo desequilíbrio entre a produção literária de autoria masculina – que corresponde a 82,8% do total das obras publicadas entre os anos de 1965 e 1979 e a 72,7% dos livros editados entre os anos de 1990 e 2004 –em comparação com a publicação de textos de autoria feminina – 17,2% entre os anos de 1965 e 1979 e 27,3%, entre os anos de 1990 e 2004.[2] Soma-se a essa, a constatação de que, também no que tange aos personagens e narradores, encontra-se, no *corpus* analisado por Dalcastgnè, similar hegemonia do masculino sobre o feminino.

Sem entrar no mérito do valor literário e na problematização dos parâmetros que sustentam esse critério de avaliação – o que levaria a uma discussão válida e importante, mas que escapa ao horizonte vislumbrado por este ensaio –, quero retomar uma reflexão proposta pela pesquisadora a respeito do conceito de representação que subjaz ao cenário revelado pelos números apresentados. Como bem ressalta ela, um dos sentidos atribuídos ao termo "representar" é o de falar em nome de um outro, impor um discurso tendo por premissa uma pretensa competência e legitimidade de quem o profere, o que acaba por silenciar o sujeito representado, sendo, assim, "sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo" (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 42).

No que concerne às questões de gênero que atravessam a produção e a recepção de obras literárias no contexto brasileiro, o debate sugerido por Dalcastgnè retoma, ainda que de forma indireta, o jogo de poder simbólico que se estabelece entre o sujeito masculino e o seu objeto, o

[2] Conforme sublinha Dalcastagnè, muito semelhantes a esses são os números que indicam que, dos 130 romances brasileiros publicados no ano de 2004, apenas 31 (23,8%) haviam sido escritos por mulheres.

seu outro feminino, cuja problematização remonta às páginas de *O segundo sexo*, sendo aprofundada posteriormente, dentre outros, pelo trabalho de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Em seu *The Madwoman in the Attic*, as autoras estadunidenses centram a sua crítica na concepção, consolidada na literatura ocidental, de que as habilidades de escrita e leitura não apenas são atributos masculinos como também são contrárias às "características femininas". Nesse sentido, lembram elas, a partir de tal premissa, "women exist only to be acted on by men, both as literary and as sensual objects" (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 08).

A noção de que a criatividade e a escrita são traços essencialmente masculinos – e o trocadilho "*pen* / *penis*", trazido à baila logo de início no texto de Gilbert e Gubar, é bastante ilustrativo dessa associação – se desdobra em uma aproximação simbólica entre as ideias de autoria (masculina, obviamente) e paternidade. Nesse sentido, filiando-se à argumentação das críticas norte-americanas, é possível dizer que, a partir de uma visão sexista, o autor é o pai do texto, e este, bem como as personagens ali apresentadas, são propriedade sua. Contudo, lembram elas, esse sentimento de autoria/paternidade masculina trata-se de uma ficção:

> There is a sense in which the very notion of paternity is itself (…) a story requiring imagination if not faith. A man cannot verify his fatherhood by either sense or reason, after all; that his child is *his* is in a sense a tale he tells himself to explain the infant's existence. (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 05)

Tendo em mente tais reflexões, este ensaio se propõe a discutir a forma como o narrador-protagonista do romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias, constrói uma ideia de mulher a partir de um sutil trabalho de reelaboração da figura de Capitu, personagem machadiana que conquistou o imaginário brasileiro. Para além de uma leitura crítica com relação à figuração do feminino nessa narrativa, o presente trabalho também direcionará o seu interesse para as fissuras e inconsistências apresentadas pelo discurso desse homem, as quais se tornam visíveis à medida que o objeto feminino não se comporta mais como mero reflexo dos anseios e desejos do masculino. No entanto, antes de me ater à análise dessas questões, julgo importante refletir um pouco acerca de algumas concepções teóricas a respeito da figuração do feminino na literatura.

**Olhares teóricos sobre a personagem feminina**

A problematização dos processos de construção e reprodução do imaginário a respeito da mulher tem sido um dos temas centrais da crítica literária feminista. No que tange a essa questão, as reflexões propostas pelas pensadoras e teóricas avançaram significativamente desde meados do século XX, no sentido de não apenas revelar a estrutura e a mecânica do pensamento patriarcal

ocidental, mas também demonstrar como tal visão se materializa na construção de personagens literárias femininas e na relação que estas estabelecem com figuras masculinas. Muito embora seja inquestionável o valor dos avanços sociais alcançados pelos movimentos feministas desde o final do século XVIII, as conquistas materiais obtidas pelas mulheres – como o direito ao voto e os direitos trabalhistas, dentre outros – não representaram o fim da opressão do masculino sobre o feminino, uma vez que esta fincava suas raízes no solo profundo e fértil do imaginário sexista que permeia a sociedade ocidental, como bem observou Simone de Beauvoir e as demais pensadoras cujos trabalhos aprofundaram a reflexão lançada nas páginas de *O segundo sexo*.

Na esteira desse debate, Rosario Castellanos (1997), em um diálogo claro com as ideias da filósofa francesa, assinala que, não tendo o triunfo do homem representado a aniquilação total da mulher, esta se configura para aquele como o elemento que, mesmo subjugado, apresenta um potencial de sublevação, de fuga dos domínios masculinos, representando uma ameaça constante que deve ser controlada não apenas física, mas também ética, intelectual e esteticamente. Em direção semelhante vai o argumento de Lucía Guerra (2006), ao afirmar que a submissão do feminino constitui um processo de colonização realizado em termos de uma territorialização gendrada – que demarca, por exemplo, o espaço público como sendo masculino e o privado como sendo feminino –, de um controle de comportamentos – viris e ativos, em oposição a atitudes femininas e passivas – e de construções simbólicas erigidas e transmitidas pela linguagem. Em sintonia com essa visão, Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), ao refletirem sobre o processo de construção e reprodução da ideia do feminino como propriedade do masculino, demonstram como, no âmbito da criação literária, a premissa de que tal atividade representa um atributo exclusivo dos homens, faz com que o autor exerça tanto o papel de pai criador, dando vida às personagens femininas, quanto o de autoridade patriarcal, silenciando-as e privando-as de qualquer autonomia.

Analisando como se estrutura esse processo de subjugação física e simbólica, chama a atenção, dentre as ideias mais relacionadas à figura feminina, a conhecida associação desta aos conceitos de passividade e imobilidade. Ao discutir a questão, Simone de Beauvoir propõe uma leitura do par opositivo "atividade masculina" e "passividade feminina" não a partir de uma configuração biológica – tal como faz Freud, por exemplo, em seus textos sobre a sexualidade feminina –, mas sim sob a perspectiva da filosofia existencialista, que contrapõe o desejo de transcendência, associado ao masculino, ao de imanência, vista como um atributo feminino. Como bem demonstra a autora de *O segundo sexo*, em seu esforço de superação da imanência, o homem acaba por aprisionar, reter, imobilizar o seu Outro Absoluto, a mulher. Diante dessa constatação, Beauvoir expõe as razões pelas quais a mulher aliena-se em detrimento de uma autonomia do

sujeito masculino, propondo caminhos para a superação da submissão feminina, a qual, já em meados do século XX, Beauvoir indicava ser socialmente construída.

Dentre as distintas configurações que esse processo assume no imaginário patriarcal, uma das mais arraigadas é o ideal da beleza feminina, que concebe o corpo da mulher como um objeto inerte a ser adornado, exibido e admirado pelo homem. Apropriando-se da metáfora sugerida por Rosario Castellanos (1997), é possível afirmar que o sujeito patriarcal configura-se como uma espécie de antítese de Pigmaleão, ao buscar, a partir dos padrões estéticos culturalmente construídos e impostos às mulheres, transformar o ser humano feminino em uma estátua bela e perfeita. Mais do que uma estratégia operada no plano físico, a pensadora mexicana, na esteira de Beauvoir, sublinha que esse processo de imobilização também se desenvolve no plano simbólico, em especial por meio da associação do feminino às ideias de pureza, ingenuidade e ignorância. É a partir dessa relação entre o estético, o ético e o estático que o feminino apresenta, aos olhar sexista, uma incapacidade, vista como natural e essencial, de "mover-se" na esfera pública, de transitar e manifestar-se ativamente a respeito das "questões importantes", dos "assuntos sérios" que dizem respeito à humanidade, ou seja, aos homens, estando relegada ao papel de expectadora passiva.

Funcionando como uma espécie de quadro em branco, a mulher constitui-se, para a cultura patriarcal, como uma totalidade homogênea, moldável e sem essência, na qual são projetados e materializados todos os anseios e medos que povoam a imaginação dos homens há eras. Contudo, lembra Beauvoir, a mulher, sendo um mito,

> não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É por vezes tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: Dalila e Judite, Aspásia e Lucrécia, Pandora e Atená, a mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeita; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser. (BEAUVOIR, 2009, p. 211)

A partir de uma perspectiva que dialoga mais diretamente com a psicanálise, a teórica francesa Luce Irigaray aprofunda a crítica anteriormente elaborada por sua conterrânea no que tange às concepções freudianas da sexualidade e da identidade de gênero. A seu ver, a simbolização do feminino como aquilo que se teme tem sua origem na impossibilidade do sujeito masculino de compreender e reconhecer como válida a ausência, a lacuna, o invisível materializado no corpo da mulher. Nessa perspectiva, a não visibilidade do órgão sexual feminino constitui um ponto cego na lógica racional falocêntrica, na medida em que o "não visto" assume o caráter de "não compreendido", sendo assim ignorado. Para Irigaray, essa questão é crucial ao entendimento do processo de subjugação do feminino pelo masculino, o qual decorre da transferência do complexo de castração do homem para a "ausência de sexo" da mulher. Assim, apropriando-me das palavras

de Irigaray, é possível relacionar a origem das figurações negativas do feminino com o fato de que, para a concepção freudiana:

> woman will assume the function of representing death (of sex/organ), castration, and man will be sure as far as possible of achieving mastery, subjugation, by triumphing over the anguish (of death) through intercourse, by sustaining sexual pleasure despite, or thanks to, the horror of closeness to that absence of sex/penis, that mortification of sex that evoked by woman (...). (IRIGARAY, 1985, p. 27)

Na mesma linha vão os argumentos de Lucía Guerra, que sublinha o caráter de construto sociocultural dessa "ideia de feminino", ao tomar a mulher como um signo elaborado e operado pelo pensamento falologocêntrico. Assim, na esteira das concepções de Beauvoir, a autora de *La mujer fragmentada* assinala que, mais do que mera projeção e corporificação das ideias de bem e de mal, o feminino desempenha papel fundamental na estruturação do pensamento e do imaginário ocidental, sendo, a partir dessa relação entre o sujeito homem e o objeto mulher, um suplemento para o signo masculino, uma peça-chave para a construção da identidade pretensamente totalizante desse indivíduo. Esse signo mulher, contudo, longe de ser homogêneo e imutável, apresenta-se como algo fragmentado e polissêmico, elaborado e constantemente modificado pelo sujeito masculino, à medida que a própria concepção identitária deste altera-se com o passar do tempo.

Tendo em vista essas questões, a ideia do feminino como um espelho do masculino tem servido de base para a discussão proposta mais recentemente por muitas intelectuais. Para Ruth Silviano Brandão, essa relação entre o masculino e o feminino resulta, no âmbito literário, em um "mecanismo narcísico de engendramento da personagem feminina" (BRANDÃO, 2006, p. 16), a partir do qual, mais do que uma beleza estática que é imobilizada e para ser admirada, o feminino constitui um objeto em que o olhar masculino projeta a si mesmo. Leitura semelhante faz Luce Irigaray, ao observar que, no imaginário patriarcal, o feminino constitui um monumento que reafirma a identidade do sujeito masculino "giving man back 'his' image and repeating it as the 'same'." (IRIGARAY, 1985, p. 54).

Contudo, tanto Brandão quanto Irigaray ressaltam que tal concepção do feminino configura uma ficção do patriarcado, um discurso marcado por uma instabilidade significativa, que expõe facilmente as suas fissuras, quando analisado de uma forma mais detida. Nesse sentido, como observa a autora brasileira, a mulher, que por vezes não se restringe aos limites e à estagnação impostos pelo sujeito masculino, converte-se, para este, em um espelho distorcido, figurando o engano de Narciso, que não mais se reconhece na imagem projetada na plácida e imóvel superfície por ele erigida. Subvertendo a projeção imposta pelo masculino e recusando o papel de Outro inerte do homem, a mulher deixa de ser a repetição tranquilizadora do mesmo e passa a representar o Outro incompreensível, ou, como propõe Brandão, deixa de ser o lugar petrificado do

(auto)conhecimento do sujeito e passa a materializar o enigma que não se submete a uma resposta única.

Se Ruth Brandão se vale da ideia do reflexo – por vezes distorcido – de Narciso para refletir sobre o processo de construção de personagens femininas em obras de autoria masculina, Luce Irigaray não se distancia muito desse conceito ao propor a figura do espéculo como metáfora para compreender a relação que se estabelece entre os gêneros. Discutindo a concepção inferiorizada que se consolida a partir da perspectiva freudiana da sexualidade feminina, a pensadora francesa observa que o órgão sexual da mulher, tido como uma "não existência" (o invisível), comparada à "existência" (visibilidade) do órgão sexual masculino, representa não apenas um enigma, mas uma fissura no próprio processo de compreensão e apropriação que sustenta a racionalidade masculina. Nesse sentido, fazendo minhas as palavras da autora, é possível afirmar que:

> The idea that a "nothing to be seen," a something not subject to the rule of visibility or of specula(riza)tion, might yet have some reality, would indeed be intolerable to man. [...] All this is endangered (caught in act, one might say) by a *nothing* – that is, a nothing the same, identical, identifiable. By a fault, a flaw, a lack, an absence, outside the system of representations and autorepresentations. Which are man's. By a *hole* in men's signifying economy. A nothing that might cause the ultimate destruction, the splintering, the break in their systems of "presence," of "representation" and "representation." A nothing threatening the process of production, reproduction, mastery, and profitability, of meaning, dominated by the phallus – that *master signifier* whose law of functioning erases, rejects, denies the surging up, the resurgence, the recall of a *heterogeneity* capable of reworking the principle of its authority. (IRIGARAY, 1985, p. 50, grifo da autora)

Dentre as diversas obras brasileiras em que se observa esse processo ambíguo de construção da identidade e da alteridade entre o masculino e o feminino, o interesse, neste ensaio, recai sobre o romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias, em especial no que se refere à forma como nele são retomados, rearticulados e redimensionados elementos constitutivos da personagem machadiana Capitu, figura emblemática não apenas da nossa literatura como também do nosso imaginário acerca do "signo mulher".

## Um Capitu contemporânea: a figuração do feminino em *Divórcio*

Nascido na cidade de São Paulo, em 1975, Ricardo Lísias publicou seu primeiro romance, *Cobertor de Estrelas*, em 1999. A esta, seguiram-se diversas narrativas que contribuíram para consolidar o autor como um dos mais instigantes e promissores nomes da literatura brasileira contemporânea. Dentre esses títulos, além do romance que será discutido aqui, destacam-se *Duas praças*, publicado em 2005 e terceiro colocado no Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, *Anna O. e outras novelas*, de 2007, finalista do Prêmio Jabuti, *O livro dos mandarins*, de 2009, finalista

do Prêmio São Paulo de Literatura, e *O céu dos suicidas*, publicado em 2012 e vencedor do Prêmio melhor romance da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Somado a essas premiações, o escritor foi eleito, em 2012, um dos vinte melhores jovens escritores brasileiros pela revista *Granta*.

Embora seja difícil identificar características que unifiquem a obra dos escritores atuais, a ponto de podermos falar com tranquilidade em uma "estética contemporânea", observa-se que o recurso da autoficção tornou-se algo recorrente na narrativa brasileira do século XXI. Ricardo Lísias não foge à regra, e problematiza os limites entre o real e o ficcional em *Inquérito policial*: família Tobias, publicado em 2016, e também em *O céu dos suicidas*. Tal estratégia é retomada e complexificada em *Divórcio*, romance publicado em 2013, no qual o autor relata seu conturbado processo de separação, ocorrido após ele ter descoberto um diário escrito às escondidas pela esposa, no qual ela registra, dentre outras coisas, uma relação extraconjugal que teve enquanto cobria o Festival de Cannes de 2011. Problematizando ao extremo o conceito de obra ficcional, o texto foi alvo de muita discussão acerca da exposição pública a que teria sido submetida a ex-esposa do narrador, uma jornalista cultural que, embora não tenha seu nome revelado na narrativa, tem muitos dados da sua vida pessoal e profissional apresentados no romance, facilitando o estabelecimento da relação entre a personagem e a pessoa.

A despeito da relevância de tais elementos autoficcionais, os quais passarão ao largo da discussão elaborada aqui, haja vista o recorte proposto e a dimensão deste ensaio, quero direcionar minha atenção a um aspecto específico de *Divórcio*, qual seja, a forma como o narrador masculino autodiegético constrói a sua própria imagem e a da personagem feminina. Seja pelo tema do adultério – ocorrido ou imaginado –, seja pelo complexo processo de construção e compreensão da identidade masculina a partir da relação estabelecida com o feminino, a leitura do texto de Lísias, em muitos aspectos, sugere um paralelo com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Nesse sentido, a exemplo do que se verifica no romance do século XIX, no qual Bentinho tenta, por meio da narrativa "atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência" (ASSIS, 1999, pag. 14), em *Divórcio* temos um homem que vê, na elaboração literária, a única forma de compreender a si mesmo e o que ele vivenciou: "Meu corpo ferido, por mais que eu ainda perca energia, precisa portanto virar literatura. (...) Dois contos não são suficientes para o tamanho do meu trauma (ou da pele do meu corpo). Preciso fazer um romance." (LÍSIAS, 2013, pag. 172). Contudo, diferentemente do que ocorre com Bentinho, que tem sua vida atrelada a de Capitu ao longo de toda a narrativa, observa-se que a obra de Lísias concentra-se na sua própria história, nos episódios e experiências que ele viveu, em muitos dos quais a presença ou influência da ex-esposa é mínima ou nula. Vendo sob tal prisma, o texto do autor paulistano reitera um aspecto recorrente na

literatura contemporânea: a escrita do eu. Assim, em *Divórcio*, a figura feminina não constitui o tema central, como ocorre em *Dom Casmurro*, mas o ponto de partida, o elemento desestabilizador que faz com que Ricardo, por meio da escrita, busque reconstruir a sua própria identidade.

Sob o efeito devastador da descoberta do diário secreto da esposa, Lísias sente-se como se tivesse morrido, como se toda a pele do seu corpo tivesse sumido, como se o tempo em que esteve casado não tivesse existido. Metaforicamente, o fim do seu casamento, da forma como ocorreu, configura para o narrador a morte do seu corpo – o qual se reconstrói gradativamente durante as corridas noturnas que passa a realizar – e o esfacelamento da sua identidade e memória – as quais se reconstroem a partir da elaboração da narrativa de *Divórcio*. Processos de recuperação que acontecessem concomitantemente e estão intimamente relacionados: "Primeiro, deixava minha mochila na padaria e corria mais ou menos quarenta minutos. Então, enxugava-me com uma pequena toalha, bebia um pouco de água e ia até uma mesa afastada redigir um trecho." (LÍSIAS, 2013, pag. 152)

Não obstante o fato de estarem relacionados, observa-se uma diferença significativa entre esses dois processos: ao passo que o treinamento para a São Silvestre transcorre de uma forma linear e progressiva – o que traz a regularidade e a rotina tão caras ao narrador –, a escrita revela-se não apenas um processo caótico, mas algo declaradamente falho e impreciso:

> Os trechos sobre a corrida, que inicialmente estavam planejados para ir aparecendo aos poucos nos capítulos, quase desapareceram do meio para o final. Como leitor, senti falta deles. Do mesmo jeito, a pesquisa sobre o meu bisavô sumiu. (LÍSIAS, 2013, pag. 199)
>
> Outro defeito de *Divórcio* deve ser a descontinuidade. Muita coisa aparece, ensaia ganhar um fluxo e depois fica pelo caminho. Não sei se seria honesto creditar essa falha à condição do narrador. A recuperação do meu estado emocional teve idas e vindas, então é natural que detalhes tenham ficado para trás. (LÍSIAS, 2013, pag. 203)
>
> O livro tem ainda outros problemas. Alguns trechos são confusos e a oscilação, obviamente proposital, entre o discurso no passado e em menor quantidade outro no presente pode prejudicar a leitura. Também não consegui esclarecer os diálogos onde deveria colocar aspas. Muitos são imaginados e decorrem da atividade mental intensa do narrador. (LÍSIAS, 2013, pag. 207)

Os comentários supracitados, além de atestarem a pouca confiabilidade do narrador de *Divórcio*, colocam em xeque os limites entre ficção e realidade, não apenas ao contraporem o olhar crítico do autor Ricardo Lísias em relação ao trabalho do narrador Ricardo Lísias, como também ao abrirem a possibilidade de, a despeito dos biografemas espalhados pelo romance, se questionar o quanto de ficcionalização e invenção existe nos fatos, pretensamente reais, que são apresentados. No que diz respeito a essa questão, a "liberdade criativa" com que são reelaboradas as memórias do protagonista é sublinhada em diversas oportunidades:

> Passei dez dias esquematizando esse trecho, mas consegui pouquíssima memória. (...) Se tiver sido feliz na maior parte do tempo em 2010, a ponto de me casar no começo do ano seguinte, agora no meio de 2012 não consigo me lembrar de muita coisa. Parece um período quase suspenso na minha vida. (LÍSIAS, 2013, pag. 131)

> A empresa de transporte marítimo dele de repente não valia nada. Fui até Santos para ver se arranjava algum registro do que poderia ter sido feito com os navios, mas quando vi que, outra vez, teria que me esforçar muito, desisti. Para o romance *Divórcio*, então, meu bisavô afundou os maiores três cargueiros de sua empresa. (LÍSIAS, 2013, pag. 135)

> O capítulo fracassou. Meu plano inicial era lembrar tudo o que vivi de bom com minha ex-mulher para entender por que resolvi me casar. Na economia do romance, seria o momento de descrever o que ela fez por mim, os passeios, as conversas e sobretudo como cultivei o amor que comecei a sentir no lançamento de O livro dos mandarins. (LÍSIAS, 2013, pag. 131)

Seja pelos lapsos de memória ocasionados pelo trauma, seja por uma dificuldade de obter a informação precisa, ou ainda por uma decisão conscientemente tomada com relação à escrita, o fato é que, a exemplo do que ocorre em *Dom Casmurro*, nos deparamos, no romance de Lísias, com um narrador impreciso e não confiável, a partir de quem não apenas nos é apresentada uma figuração de mulher como também emerge a sua própria imagem. Em tal processo de reflexão e elaboração narrativa sobre si mesmo e sobre o outro, o narrador-protagonista de *Divórcio* constrói um jogo ambíguo de aproximação e distanciamento em relação à sua esposa, no qual se observam muitas das questões levantadas pela teoria feminista e de gênero com relação à projeção e espelhamento dos desejos e angústias do homem no elemento feminino. Nesse sentido, é interessante observar, por exemplo, que a aproximação entre Lísias e sua futura esposa inicia-se quando esta, simulando ser a namorada do narrador, passa a agir como se fossem íntimos:

> Apaixonei-me pela minha ex-mulher na noite de autógrafos de *O livro dos mandarins*. Apesar de ser apenas mais uma das convidadas, ela chegou cedo, cumprimentou-me e comprou dois exemplares. Antes da fila se formar, perguntou para a representante da editora se estava tudo certo. Depois, colocou-se na escada e começou a recepcionar as pessoas.
> Achei estranho, mas simpático. Havia amigos muito mais íntimos, todos os meus parentes próximos e duas pessoas da editora. Mesmo sem nunca ter passado de uma amiga distante — ou talvez da única pessoa da imprensa com quem eu conversava de vez em quando — ela assumiu a função de namorada.
> Quando o fluxo de convidados se acalmou, passou a ir de rodinha em rodinha. Para o [X], pediu desculpas e disse que precisava ler os livros dele. Com o Joaci, já tinha até tomado um café. Minha mãe e minha irmã a acharam simpática. Ela ainda passou algum tempo trocando piadas com meus alunos e, apesar de não saber a diferença entre um bispo e um cavalo, conversou animadamente com o pessoal do xadrez. O assunto, claro, foi o jogo. (LÍSIAS, 2013, pag. 125)

Mais do que apenas mostrar-se prestativa, preocupando-se com o andamento da sessão de autógrafos, a personagem feminina, ao "assumir a função de namorada", simula uma situação na qual ela, formando um casal com Lísias, possui os mesmos interesses e desejos deste. Dito em

outras palavras, sem nenhuma razão aparente – haja vista que ambos eram apenas amigos distantes –, a jornalista comporta-se como se o desejo de que tudo corresse bem no lançamento livro – desejo que, a princípio, seria apenas de Lísias – fosse também o seu desejo. Em larga medida, em tal situação, a personagem feminina acaba reproduzindo, aos olhos do narrador, o processo narcisista destacado por Ruth Brandão, no qual a alteridade feminina torna-se um mesmo que apenas espelha o sujeito masculino, reafirmando a identidade deste. Assim, de maneira hábil, a personagem feminina circula com bastante tranquilidade entre as pessoas próximas de Lísias, simulando estar muito a vontade no universo do personagem masculino. Curioso notar que algo semelhante faz Capitu, quando, ao escrever o nome dela e de Bentinho no muro, "dá o primeiro passo" para o início do namoro, assumindo um protagonismo que será observado também na personagem feminina de *Divórcio*.

Tal atitude, todavia, antecipa, na visão de Lísias, uma característica que se revelará mais tarde algo marcante não só da personalidade da sua esposa, mas de todos os jornalistas: a capacidade de falar sobre assuntos que desconhecem, mas que reflitam os interesses do interlocutor. Essa capacidade de, a despeito de seus interesses particulares e de deter conhecimento sobre os assuntos de que fala, agir de acordo com as expectativas do outro, em larga medida, é vista pelo narrador como um prenúncio de um comportamento que se manifestará mais tarde e que será decisivo para que ele se apaixone por ela: o fato de a mulher, sutilmente, refletir os desejos e as expectativas do personagem masculino. A estratégia empregada pela jornalista para aproximar-se de Lísias é, na visão retrospectiva do narrador que descobriu-se vítima de um adultério, percebida como indicativo de um traço que ganha bastante relevância na construção da personagem feminina na narrativa masculina, qual seja, a sua habilidade em manipular as pessoas. Tal concepção a respeito da ex-esposa, reiteradamente sublinhada ao longo do romance, materializa um dos estereótipos mais recorrentes com relação ao feminino: o fato de a inteligência feminina ser algo bastante perigoso, uma vez que, sendo ela o "mistério" e o "enigma" para o masculino, este jamais sabe o que esperar da perspicácia e sagacidade femininas. Nesse sentido, o fato de a mulher alimentar a vaidade de Lísias é tido posteriormente como a estratégia adotada para que ela "ardilosamente" o conquistasse.

> Uma ex-aluna que conhece bem o jornalismo me deu uma interpretação curiosa: olha, muitos jornalistas são vaidosos. O que ela queria é ficar famosa. Se for isso, conseguiu e devo admitir que, então, manipulou-me de novo. (LÍSIAS, 2013, pag. 175)

> Fiquei envaidecido. Eu era muito metido. Agora, depois de uma pancada sob a forma de diário kitsch, já sei que não sou nada de mais. Minha vaidade era tão grande que precisei perder toda a pele para me livrar dela. (LÍSIAS, 2013, pag. 210)

Após ter descoberto o diário e ver seu curto casamento transformar-se em um ponto obscuro em sua memória, Lísias tenta recuperar o motivo pelo qual casou-se com sua esposa, e encontra apenas uma resposta para essa pergunta: ela fazia bem ao seu ego, dentre outras coisas, por que sua presença espelhava e materializava o sucesso e o reconhecimento que ele julgava merecer. Contudo, a vaidade e o narcisismo não são traços de personalidade apresentados como exclusivos do protagonista, estabelecendo-se, assim, mais um espelhamento entre o masculino e o feminino.

Afora isso, é importante notar também que, na mesma medida em que Lísias classifica sua esposa como uma pessoa descontrolada emocionalmente – algo que, ao lado do narcisismo e da vaidade, constitui um dos elementos tradicionalmente associados ao feminino pela cultura patriarcal –, ele próprio manifesta e admite, em diversos momentos, o seu descontrole emocional:

> De novo, a raiva tomou conta de mim. Devo ter ficado trêmulo. Senti vontade de ofender o advogado. Almofadinha, não me venha falar em tese. Mandei um SMS para minha ex-mulher, chamando-a de vagabunda. Não lembro a resposta. (LÍSIAS, 2013, pag. 78)

A despeito de tais espelhamentos do masculino no feminino observados nas entrelinhas da narrativa de Lísias, a questão central de *Divórcio* é, sem dúvida, o processo de refração e não reconhecimento, o distanciamento que passa a existir entre a imagem que o protagonista tem a seu respeito e a forma como a esposa o vê. Nesse sentido, mais do que o adultério, o diário revela que a ex-mulher não via Ricardo da mesma forma que ele se via:

> Achei sem dúvida muito desagradável minha ex-mulher me trair com apenas quarenta dias de casamento. (...) Com certeza, eu teria encerrado o casamento apenas por isso. Detesto vulgaridade. (...)
>
> O que deixou meu corpo morto, no entanto, não foi nada disso. A seguinte frase tirou-me toda a pele: *Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda.* (LÍSIAS, 2013, pag. 122)

A aproximação que Lísias faz entre o relacionamento com a mulher e a morte, já bastante referida nesse ensaio, decorre, por óbvio, do trauma causado pela descoberta do adultério, mas, também, da imagem do marido que ela constrói no diário. Nesse processo, uma das questões que mais surpreende Ricardo é a atitude ede, por orientação de seu psiquiatra, elaborar uma lista de qualidades e defeitos do marido, para que ela, somando os prós e os contras, chegasse à conclusão se gostava ou não do marido. Dentre os aspectos positivos elencados pela jornalista, figuram alguns bastante contraditórios, como o fato de ser "ousado", adjetivo que, como se verá mais adiante, não se alinha à ideia que a ex-esposa tem de Lísias. Ao lado desse, encontram-se outros que, além de

não serem propriamente "qualidades", atestam a futilidade e o caráter interesseiro da mulher, tais como "tem um futuro brilhante" e "[ser] escritor".

A despeito do fato de as qualidades de Lísias haverem superado seus defeitos – por uma diferença mínima de 9x8 –, são os aspectos negativos que ganham destaque ao longo diário. Dentre estes, chama bastante a atenção alguns traços, como "pouco ambicioso financeiramente" e "não sabe dirigir", que, longe de serem consenso como aspectos negativos, revelam um aspecto questionável do caráter da mulher e não de Ricardo. Tal imagem que a mulher tem do esposo, como alguém que não se preocupa com coisas materiais (casa própria, automóvel e dinheiro no banco) é diametralmente oposta à imagem que ela constrói de si própria no diário, uma discrepância de interesses que extrapola as questões pontuais e se verifica também em um desacordo em termos de estilo de vida:

> *Não é qualquer jornalista que entra naquele hotel. Eu senti o clima já na porta. Todo mundo ali é especial. O [X] foi para a guerra na África. Ele me contou histórias incríveis que dariam matérias que no Brasil ninguém sonhou. Ele viveu aventuras e sabe que o cinema é igual jornalismo: é vida. E o Ricardo? Por acaso o Ricardo foi para alguma guerra na África? O que ele sabe da vida? Ele não me dá nenhuma das aventuras que eu quero. Eu não tenho nada para sonhar com ele. Nunca o Ricardo me convidou para ir a um lugar com meus vestidos. Em Cannes, na entrevista com o Brad Pitt, eu estava deslumbrante. Se não fosse o dia do casamento, com o Ricardo eu só uso roupa normal.* (LÍSIAS, 2013, pag. 80-81)

A gritante divergência de interesses e de personalidade que se verifica entre Lísias e sua esposa expõe a falência do processo narcísico que, antes do casamento, parecia aproximar o casal. De forma muito similar ao que ocorre na relação entre Capitu e Bentinho, após a união matrimonial, não apenas a mulher de Lísias revelou ser outra pessoa, bem distinta daquela em quem o marido via refletida a sua vaidade e o seu amor próprio, como também ele mostrou-se um indivíduo diferente, não um ciumento paranoico, como Dom Casmurro, mas uma figura decepcionante e desinteressante à mulher. E é justamente em resposta a esse "Ricardo Lísias" apresentado no diário da ex-esposa que o narrador reconstrói a sua história de vida, relembrando episódios vividos na infância, na juventude e, claro, durante sua relação com a jornalista cultural. Nessa tentativa de rebater a afirmação de que ele não "havia vivido" e tinha passado toda sua existência trancado em um quarto lendo, Lísias relata, às vezes com um alto nível de detalhamento, não só as viagens que fez, como também suas experiências com drogas e as relações sexuais que teve com a esposa e com namoradas anteriores:

> Minha primeira viagem internacional foi catastrófica. Nunca mais voltei ao Chile. Conheço Buenos Aires muito bem. Não lembro os motivos, mas já fui à Bolívia. Em Sydney, estive duas vezes — a segunda, depois de ler o diário da minha ex-mulher. Berlim me deixou um pouco tenso. (...)

> Por outro lado, adorei a Cracóvia. Senti algo muito reconfortante quando visitei os lugares onde viveu o jovem Karol Wojtyla. (...) Também me impressionei muito com os santuários cristãos que visitei em Budapeste. (...)
> Fiquei confuso em Lisboa e achei Barcelona um pouco demais. Paris me parece quase ideal. Quanto a Nova York, vou fazer uma profissão de fé: jamais entro no Metropolitan. (...)(LÍSIAS, 2013, pag. 84-86)

> Tive uma overdose (ou algo parecido) no dia 9 de abril de 1996, por volta das vinte e três horas. Nunca usei drogas com muita frequência, mas experimentei várias durante a faculdade. (...)
> Entramos no carro. Eu e a [X] ficamos no banco de trás. Meu pau já estava duro, mas afastei a mão dela. Nunca transei na frente dos outros e, com uma exceção (em que fui espectador), sempre fiz apenas com uma garota.
> (...)
> Lembro-me apenas do início da hipertensão. Um monte de anõezinhos começou a me rodear. Alguns gritavam, outros riam. Todos eram feios. Não sei se me debati. Um pouco antes, meu pau tinha ficado incrivelmente duro. A [X] riu e eu cheirei a última carreira da minha vida. (LÍSIAS, 2013, pag. 12-13)

> Na terceira ou quarta trepada, ela sentou no espaldar do sofá e abriu bem as pernas. Passei rapidamente a língua pelo cu. Ela gemeu um pouco mais alto do que as outras vezes. Comecei a lamber o interior da buceta. Vi que estava muito lubrificada. Um pouco depois, subi alguns centímetros e continuei bem lentamente. Não demorou muito e ela me deu o primeiro tapa no rosto, indicando que logo iria gozar. No segundo, gemeu bem alto e me bateu no mesmo lugar, um pouco mais forte. Só entendi porque ela tinha gozado tão rápido quando abri os olhos e me sentei no sofá: a janela tinha ficado aberta. (LÍSIAS, 2013, pag. 89)

Se por um lado o diário, escrito pela mulher e reproduzido por Lísias, retrata a forma como ela vê seu marido, servindo de ponto de partida para que este contraponha a imagem que tem de si mesmo, "desmentindo" a afirmação de que não viveu, por outro, o texto escrito por ela também serve para que tenhamos uma ideia da figura feminina. No entanto, a despeito do fato de ele ter sido, segundo Lísias, publicado na íntegra, a forma como isso foi feito – em trechos fragmentados, apresentados em momentos determinados conforme os interesses do narrador, mesmo aparentando terem sido escolhidos de forma aleatória – permite dizer que o diário da jornalista não configura uma narrativa paralela ou uma voz narrativa alternativa a de Lísias. Muito pelo contrário, a exemplo do que faz Bentinho, a voz do protagonista de *Divórcio* se sobrepõe à voz da esposa, apropriando-se do discurso dela – e, nesse sentido, o fato de ele ter queimado o original e ter ficado apenas com a cópia do diário torna-se bastante significativo –, para reproduzi-lo quando lhe convém. Levando-se em conta essa questão, é possível afirmar que os trechos do diário, ou seja, as palavras da mulher, acabam por contribuir na construção da imagem que o narrador tem da personagem feminina. Nesse sentido, alguns trechos escritos por ela fazem eco à ideia que Lísias tem da esposa, por exemplo, no que se refere à vaidade e à futilidade dela ou no que diz respeito ao comportamento sexual da esposa, muitas vezes visto com alguma ressalva pelo narrador:

> *Eu estou viajando em lua de mel mas não estou apaixonada. O Ricardo é legal, inteligente e às vezes me diverte, apesar de andar muito. Mas apaixonada eu não estou. Eu não sei o que vai ser quando voltarmos ao Brasil. Eu gosto de ser casada com um escritor. É só esconder certas coisas e pronto. Eu sou uma mulher atraente, não tenho dificuldades para achar amantes, nunca tive. Quanto ao jornal, eu acho que vou sair mesmo. Sou a maior jornalista de cultura do Brasil.* (LÍSIAS, 2013, pag. 35)

> O resto do namoro foi um incansável desfile na casa dos amigos dela. Quando sobrava um tempinho, o escritor que tinha se apaixonado podia ser mostrado para os colegas de trabalho. Sem saber, fui apresentado ainda para quatro ex-amantes dela e descobri há um mês que vivi a constrangedora situação de ter tomado um café em Paris com um fotógrafo francês com quem ela tinha transado anos antes. (LÍSIAS, 2013, pag. 130)

> Durante o namoro, por exemplo, repetia continuamente a mesma expressão: eu sou facinha. Já falei disso. Também tinha orgulho de contar sobre os mil e um casos, embora jamais revelasse que quase todos eram suas fontes.
> Mesmo os amigos dela me advertiram. Quando ela foi contar para um deles que o casamento estava marcado, o cara bateu nas minhas costas e se admirou. Olha, parabéns: você é um campeão.
> Fiquei envaidecido. Eu era muito metido. Agora, depois de uma pancada sob a forma de diário kitsch, já sei que não sou nada de mais. Minha vaidade era tão grande que precisei perder toda a pele para me livrar dela. (LÍSIAS, 2013, pag. 210)

Mesmo que se possa afirmar que o diário escrito pela ex-esposa de Lísias serve como ponto de partida para que este elabore sua própria imagem, a partir de uma narrativa que refutava as impressões da personagem feminina a seu respeito, outro é importante salientar que o romance não oferece um contraponto em relação à construção da personagem feminina. Isso por que que a narrativa da mulher – a qual, sublinho, é apresentada a partir do olhar seletivo do homem – apenas corrobora as impressões de alguém emocionalmente abalado pela descoberta do caso extraconjugal da esposa, algo semelhante ao que se passa com o velho Dom Casmurro, que, no fim da vida, procede ao julgamento final de Capitu, sem dar a esta o direito de se defender de própria voz. Nesse sentido, se a figura feminina escapou à compreensão do personagem Ricardo, assim como escapou ao personagem Bentinho, distorcendo a imagem de si que ele julgava ver refletida na esposa, o narrador Ricardo acabou por subjugar o discurso dessa mulher, tal como procedeu o narrador machadiano, valendo-se dele não apenas para contrapor à sua versão dos fatos como também para, a partir das próprias palavras da jornalista, construir a imagem da esposa como uma pessoa fútil, materialista, ardilosa e descontrolada, o que, ao fim e ao cabo, acabar por validar a perspectiva do protagonista.

## Considerações finais

A figuração do feminino na literatura – um campo por demais fértil para a discussão empreendida pela crítica feminista a respeito da objetificação e submissão da mulher no âmbito da cultura patriarcal – tem, no caso específico do Brasil, um dos mais instigantes exemplos na

personagem Capitu, do romance *Dom Casmurro*. A força dessa "mulher de papel" fez com que ela rompesse os limites das páginas escritas por Machado e ganhasse nosso imaginário. Nesse sentido, o enigma feminino corporificado na esposa de Bentinho ecoa em diversas obras do sistema literário brasileiro, fazendo-se ouvir, nos dias de hoje, por exemplo, *Divórcio*, de Ricardo Lísias.

Reproduzindo não apenas a fragilidade do discurso do narrador do romance escrito no século XIX, como também o processo ambíguo de aproximação e distanciamento que se estabelece entre o masculino e o feminino, o texto de Lísias retoma muitas das características emblemáticas de Capitu, tais como a inteligência perigosa e o ardil dissimulado. Nesse sentido, a exemplo do que ocorre com o narrador de *Dom Casmurro*, também a figura feminina torna-se o enigma para o personagem masculino do romance do escritor paulistano, justamente após haver se tornado "sua" esposa. Contudo, desviando-se da figuração original do feminino de Machado, a questão do adultério – que se configura não como uma suspeita, mas como um fato "confessado" pela esposa em seu diário – representa, para Lísias, o menor dos problemas. Dito de outra forma, a morte simbólica do personagem masculino não resulta da relação extraconjugal da esposa – dilema que representa o eixo da inquietação de Bentinho –, mas do fato de a imagem do marido apresentada no diário ser o exato oposto da imagem que o narrador-protagonista tem de si mesmo. Assim, mais do que "amarrar as duas pontas da vida", a narrativa de Lísias serve para recompor a identidade esfacelada pela escrita da mulher, recomposição essa que se vale da apropriação da voz dessa própria mulher para desmentir a visão que ela tem a respeito de Lísias e para, ao fim e ao cabo, tentar juntar os cacos do espelho de Narciso que, após ser estilhaçado pela leitura do diário, não pode mais refletir a ideia que o masculino tem de si mesmo.

**RESUMEN:** Este ensayo pretende analizar la presencia de algunos de los componentes que constituyen el imaginario del personaje Capitú, de Machado de Assis, en el personaje femenino de la novela *Divorcio*, Ricardo Lisias. En una lectura preliminar, se observa que ambas obras se basan en la necesidad de los protagonistas, en un escenario de crisis, organizar sus experiencias a través de la escritura. Aparte de esta similitud también se observa que el punto más alto del estado de desequilibrio que conduce a estos hombres a narrar es su incapacidad para comprender y, en cierto sentido, contener las figuras femeninas bajo su dominio. Con las concepciones teóricas de pensadoras feministas como Luce Irigaray, Guerra Lucía, Rosario Castellanos, Ruth Silviano Brandão y Simone de Beauvoir, entre otras, el objetivo de la lectura crítica que aquí se propone es demostrar cómo la novela de Lisias se apropia y redimensiona la idea de femenino que se materializó en el personaje de Machado de Assis.

**Palavras-clave:** Personaje femenino. Capitu. *Don Casmurro*. *Divorcio*. Ricardo Lísias

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro.* 37. ed. São Paulo: Ática, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín*... México : Fondo de Cultura, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo". In: _____; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo : Editora Horizonte, 2010, p.40-64.

GILBERT, Sandra M. "What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano". In: SHOWALTER, Elaine (ed.). *The New Feminist Criticism*: Essays on Women, Literature, and Theory. London : Virago Press, 1986, p. 29-34.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*: the woman writer and the nineteenth century literary imagination. 2. ed. New Haven / London : Yale University Press, 2000.

GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada*: historias de un signo. 3. ed. Santiago de Chile : Editorial Cuarto Propio, 2006.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the other woman*. Tradução: Gillian Gill. New York : Cornell University Press, 1985.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Garden City, New York: Doubleday, 1970.

SHOWALTER, Elaine. "Feminist criticism in the wildness". In: _____ (ed.). *The New Feminist Criticism*: Essays on Women, Literature, and Theory. London : Virago Press, 1986, p. 243-270.