



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

**Vestígios e cicatrizes: marcas de memória e gênero em *As Meninas*, de Lygia Fagundes
Telles, e *Os Armários Vazios*, de Maria Judite de Carvalho**

Mestrado em Estudos Comparatistas

Thalyta Vasconcelos de Siqueira

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada pela
Professora Doutora Luísa Afonso Soares

2025

Índice

Agradecimentos.....	4
Resumo	5
Abstract.....	6
Introdução	7
1. Memória e gênero: intersecções teóricas	12
1.1 Fundamentos teóricos do campo da memória	15
1.2 Encontros entre memória e literatura.....	23
1.3 Memória e ditadura nas obras brasileiras e portuguesas nas décadas de 1960 e 1970 ..	26
1.4 Estudos de Gênero e feminismo	31
1.5 Rememorações femininas na literatura.....	37
2. Mulheres-memória: cruzamentos entre memória e gênero.....	42
2.1 Autoria feminina nas literaturas portuguesa e brasileira.....	46
2.2 A representação do feminino em <i>As Meninas</i>	51
2.3 A representação do feminino em <i>Os Armários Vazios</i>	59
2.4 Memórias genderizadas em <i>As Meninas</i>	69
2.5 Memórias genderizadas em <i>Os Armários Vazios</i>	80
3. Relações entre <i>As Meninas</i> e <i>Os Armários Vazios</i>	87
3.1 A memória traumática e a fuga da realidade: Júlia e Ana Clara	87
3.2 Novas possibilidades de ser mulher: Lia e Lisa	92
3.3 A memória, a viuvez e a solidão feminina: Dora e mãe de Lorena.....	99
3.4 A inconfiabilidade do discurso memorialístico: Lorena e Manuela.....	105
Considerações finais	107

Agradecimentos

Agradeço, inicialmente, à minha mãe, Márcia Vasconcelos, ao meu irmão, Vinícius Vasconcelos, e à minha avó, Cícera Maria Vasconcelos, que me apoiaram durante toda a minha trajetória e fizeram de tudo para que os meus desejos fossem realizados, desde a decisão de cursar o mestrado em outro país até a entrega desta dissertação.

Ao Vinicius Monteiro Pontes, por ter sido o meu maior apoiador e incentivador durante toda essa jornada, pelas longas e acolhedoras conversas e pelo incentivo.

Às minhas amigas Yasmin Caldas, Maria Clara Barros, Janylle Lira e Júlia Beatriz Gomes, muito obrigada por me apoiarem independentemente da distância geográfica e por me ouvirem falar sobre cada pequeno avanço na escrita deste trabalho.

À Professora Doutora Luísa Afonso Soares, que orientou este trabalho. Desde a nossa primeira reunião, quando havia apenas uma ideia inicial e inúmeras dúvidas, o seu encorajamento e a sua confiança fizeram com que este trabalho pudesse ser desenvolvido.

Agradeço, também, por fim, a todos que colaboraram, incentivaram e apoiaram o meu percurso acadêmico, tanto na graduação quanto na trajetória do mestrado e da escrita desta dissertação.

Resumo

Este trabalho tem como foco a análise comparativa dos romances *As Meninas*, publicado primeiramente em 1973, pela autora brasileira Lygia Fagundes Telles, e *Os Armários Vazios*, que teve a sua primeira publicação em 1966 e foi escrito pela autora portuguesa Maria Judite de Carvalho. O objetivo principal desta dissertação é traçar uma análise literária dos romances selecionados com base nos Estudos da Memória e nos Estudos de Gênero, de forma a propor uma intersecção entre essas duas abordagens. A comparação é proposta a partir de aproximações entre as protagonistas dos romances, que em alguma dimensão constituem os processos de rememoração de forma associada ao gênero. Além disso, como enquadramento teórico-metodológico, tem-se os estudos de Judith Butler (2018 e 2014), para teorizar o aspecto do gênero que cruzarei com os pressupostos teóricos de Pierre Nora (2012), Jeanne Marie Gagnebin (2018), Maurice Halbwachs (1990), Jan Assmann (2016) e Aleida Assmann (2011) para desenvolver acerca dos Estudos da Memória. Ademais, os estudos de Raquel Sabino (2024), Regina Dalcastagnè (1996), Isabel Cristina Rodrigues (2020) e Maria Manuel Lisboa (1996) acerca das obras e das autoras analisadas neste trabalho também serão mencionados e estudados. Por fim, conclui-se que os romances de Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho representam as esferas da memória e do gênero de forma interseccionada, além de tratarem de temas relevantes para tais campos de estudo, como a solidão, o trauma, o envelhecimento e o esquecimento. Dessa forma, as autoras, por meio de metáforas e criações estéticas, representam as personagens do gênero feminino diante de suas rememorações do passado, gerando, assim, possíveis aproximações e distanciamentos nas representações.

Palavras-chave: Memória. Gênero. Representação. Lygia Fagundes Telles. Maria Judite de Carvalho.

Abstract

This work focuses on the comparative analysis of the novels *As Meninas*, first published in 1973 by the Brazilian author Lygia Fagundes Telles, and *Os Armários Vazios*, first published in 1966 by the Portuguese author Maria Judite de Carvalho. The main objective of this dissertation is to conduct a literary analysis of the selected novels based on Memory Studies and Gender Studies, proposing an intersection between these two approaches. The comparison is proposed through the similarities between the protagonists of the novels, who in some way embody the processes of recollection in association with gender. Additionally, the theoretical-methodological framework includes Butler's studies (2018 and 2014) to theorize the aspect of gender, intersecting with the theoretical assumptions of Pierre Nora (2012), Jeanne Marie Gagnebin (2018), Maurice Halbwachs (1990), Jan Assmann (2016), and Aleida Assmann (2011) to investigate Memory Studies. Furthermore, the studies of Raquel Sabino (2024), Regina Dalcastagnè (1996), Isabel Cristina Rodrigues (2020), and Maria Manuel Lisboa (1996) on the works and authors analyzed in this research will also be mentioned and studied. Finally, it is concluded that the novels by Lygia Fagundes Telles and Maria Judite de Carvalho represent the realms of memory and gender in an intersected manner, while addressing relevant themes for these fields of study, such as loneliness, trauma, aging, and forgetting. Thus, the authors, through metaphors and aesthetic creations, depict female characters in their recollections of the past, thereby generating possible similarities and differences in their representations.

Keywords: Memory. Gender. Representation. Lygia Fagundes Telles. Maria Judite de Carvalho.

Introdução

A temática da memória e a sua relação com as artes e, principalmente, com a literatura, não é exclusiva da contemporaneidade, uma vez que essa ligação remete à Antiguidade. A poesia épica, exemplificada pela *Ilíada* e pela *Odisseia*, de Homero, é um exemplo desse fato, uma vez que a memória foi um elemento crucial para a preservação e a disseminação de tais obras.

Essa relação pode ser notada a partir da percepção da memória coletiva como uma forma de manter uma obra inscrita na história e ser perpetuada em uma sociedade. Para além dessa perspectiva, há diversas produções literárias que mimetizam o ato mnemônico em sua forma e em seu conteúdo, de modo a inserir a memória como tema e como centro do texto literário. Diante desse contexto, de acordo com o pensamento de Márcio Seligmann-Silva (2002), a sociedade no século XX viveu após massacres e tragédias. Isso fez com que os eventos traumáticos, individuais e coletivos, passassem a ser representadas nos meios artísticos, sendo a literatura uma dessas formas de representação:

Aprendemos que o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para o nosso passado — e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios e, enfim, na literatura. (Seligmann-Silva, 2002, p. 137)

Acerca desse fato, pode-se perceber, novamente, uma constante e intrínseca relação entre essas duas áreas: os Estudos da Memória e os Estudos Literários, uma vez que a literatura (e as outras artes), por representar a vida, também pode ser compreendida como um espaço de possibilidades e de imaginação, em que os elementos presentes na vida factual (como as situações traumáticas, por exemplo) são representados artisticamente. Diante disso, de acordo com Birgit Neumann (2016),

A memória e os processos de rememoração têm sido sempre um tópico importante, na verdade dominante, na literatura. São inúmeros os textos que retratam o modo como indivíduos e grupos recordam o seu passado e como constroem identidades com base nas memórias que são recordadas. Esses textos dizem respeito à presença mnemónica do passado no presente,

reanalizando a relação entre passado e presente, esclarecendo as múltiplas funções que as memórias cumprem com vista à constituição da identidade. (Neumann, 2016, p. 267)

Assim, pode-se pensar também a literatura como um espaço de representação e mediação da memória da dor, da tragédia e do horror. Tais sentimentos, por vezes, são afetados pela tendência social de esquecer importantes momentos históricos. A literatura surge como uma possibilidade de preservar a memória desses momentos e inscrever novamente na história, por meio de marcas simbólicas, aquilo que não deve ser esquecido pela sociedade.

É apontado por Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor* (1996), que “É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país” (Dalcastagnè, 1996, p. 15). Dessa forma, uma das funções da literatura, como defende a teórica, seria cumprir o papel de testemunha daqueles que já não podem expressar o seu ponto de vista.

Nesse sentido, na obra *Memória, história e testemunho* (2018), a filósofa Jeanne Marie Gagnebin afirma, apoiada em pressupostos teóricos de Walter Benjamin, que as lembranças traumáticas são, por vezes, reprimidas. Quando pensamos em grandes momentos trágicos da história, percebemos que há um desejo de esquecer, seja ele individual ou coletivo. Para a pesquisadora, o que deve combater o esquecimento é a rememoração:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (Gagnebin, 2018, p. 55, grifo da autora)

Diante da perspectiva apresentada, é importante refletir, também, acerca de possíveis recortes acerca da rememoração. Os seres humanos, ao se constituírem a partir de diferenças entre si, também irão rememorar eventos históricos de maneiras diferentes. Assim, é relevante considerar a rememoração e o esquecimento por meio de uma análise focada no gênero, uma vez que essa categoria poderá influenciar ou estabelecer a forma como algo é lembrado ou inscrito na história (seja ela a coletiva, seja ela a história individual de cada indivíduo).

Dessa forma, o objetivo norteador deste trabalho é analisar as relações entre memória, literatura e gênero, por meio de uma perspectiva comparativa de obras pertencentes à literatura lusófona. Para isso, os romances *As Meninas* (2009), de Lygia Fagundes Telles, e *Os Armários Vazios* (1966), de Maria Judite de Carvalho, foram selecionados para compor o *corpus* desta pesquisa.

Lygia Fagundes Telles (1923-2022) foi uma importante autora da literatura brasileira, que publicou diversos romances e diversas antologias de contos, além de ter recebido os prêmios Jabuti (1965) e Camões (2005). Além disso, Telles possui uma vasta obra, que, comumente, narra sobre temas universais, tais como a morte, a solidão, a loucura e o amor. Lygia Fagundes Telles explora, em suas personagens femininas, os temas comuns, a partir de uma visão marcada pela categoria do gênero. São mulheres que experienciam esses sentimentos e os rememoram.

A obra *As Meninas* (2009) é um exemplo desse fato. O romance apresenta ao leitor três protagonistas, todas mulheres, vivendo a juventude na cidade de São Paulo. A memória passa a ser uma temática central, à medida que todas estão lidando com marcas do passado que afetam diretamente o presente. Não se trata apenas de suas memórias individuais, mas também a memória de toda a sociedade brasileira da época, uma vez que o romance se passa na década de 1970, na qual o Brasil era governado por um governo ditatorial.

Ao ser entrevistada pela Revista Brasileira de Psicanálise, em 2008, a autora Lygia Fagundes Telles aponta: “esse romance *As Meninas* foi escrito nos anos de chumbo, plena ditadura militar, 1970; sou, como escritora, uma testemunha desse nosso tempo e dessa nossa sociedade” (Telles, 2008, p. 20). Portanto, a escritora defende, assim, a posição e a função do escritor e da literatura diante da sociedade, uma vez que também podem ser vistos como uma ferramenta de memória e de testemunho.

Na obra de Maria Judite de Carvalho (1921-1998), semelhanças com a obra de Lygia Fagundes Telles podem ser apontadas. A autora portuguesa, nascida em Lisboa, publicou obras como *Tanta Gente, Mariana* (1959) e *Paisagem sem barcos* (1963). A maior parte da sua produção literária consiste em contos. Além disso, Maria Judite de Carvalho também recebeu importantes prêmios literários, como o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco (1995) e o Prémio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos Literários (1995). Em seus textos, aspectos como silêncio, solidão e incompreensão são marcantes em suas protagonistas. Há, na obra de Maria Judite de Carvalho, também uma preferência por descrever e narrar o universo feminino. Na sua obra que será analisada neste trabalho, *Os Armários Vazios* (1966), por exemplo, há um foco na solidão da mulher diante de uma época de instabilidade política.

Percebe-se, então, que os universos literários das duas escritoras, que escrevem de locais diferentes, parecem se aproximar. O objetivo principal deste trabalho será traçar pontos de aproximação e de distanciamento entre os dois romances selecionados, buscando avaliar como as personagens femininas *lembram* e *esquecem*. Será também importante para a análise proposta neste trabalho os contextos históricos e políticos das obras, tendo em vista que os dois romances analisados vieram a lume no seio de regimes ditatoriais.

Para além do que já foi mencionado, é importante destacar que esse trabalho se encontra na área de Estudos Comparatistas, uma vez que aproxima dois romances de autoras, décadas e países diferentes, mas que apresentam alguns pontos de semelhança e possíveis aproximações, como o tema e a construção das personagens, por exemplo. O objetivo, a partir da análise comparativa, é propor uma nova interpretação dos romances analisados, que só será possível a partir da análise comparativa. Acerca do método comparativo, Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal (1994) apontam que “(...) é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento, e, em outro, a glória peculiar do nosso século XIX. Toda a razão, toda a imaginação, operam subjetivamente e passam de indivíduo para indivíduo objetivamente, com a ajuda de comparações e diferenças” (p. 15).

É importante também mencionar que embora já existam trabalhos acadêmicos que se debruçam acerca da comparação entre as obras de Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho, nenhum deles focou na comparação entre os romances *As Meninas* (2009) e *Os Armários Vazios* (1996) ou sobre a intersecção de gênero e memória. Devido a isso, entendo que a relevância deste trabalho consiste em propor um novo olhar sobre as obras das duas autoras estudadas.

Nesse sentido, para alcançar os objetivos propostos, esta dissertação está dividida em três capítulos e considerações finais. O primeiro capítulo, intitulado de “Memória e gênero: intersecções teóricas”, tem como objetivo apresentar, inicialmente, de forma abrangente e contextualizada, os fundamentos teóricos dos Estudos da Memória e os Estudos de Gênero, além de situar este trabalho diante desses dois campos de estudos. Nesse capítulo, contarei com os pressupostos teóricos de Jeanne Marie Gagnebin (2018), Jacques Le Goff (1988), Walter Benjamin (1987), Paul Ricoeur (1997), Aleida Assman (2011) e Maurice Halbwachs (1990), para desenvolver as teorias que servirão como embasamento para a análise proposta acerca da memória. Além disso, irei estabelecer um diálogo com as teorias de performatividade e regulação de gênero, de Judith Butler, além de dialogar com os trabalhos de Lélia Parreira Duarte (2003), Matheus Gustavo Coelho (2018), Adriana Facina e Rachel Soihet (2004).

No segundo capítulo, nomeado por “Mulheres-memória: cruzamentos entre memória e gênero”, irei estabelecer uma ponte entre os Estudos de Gênero e os Estudos de Memória, diante dos dois textos literários estudados. Inicialmente, será proposta uma articulação entre o gênero feminino e o ato de recordar. Além das intersecções teóricas propostas, irei analisar como esse encontro de teorias e perspectivas é encontrado e representado em *Os Armários Vazios* (1966) e em *As Meninas* (2009), de forma separada.

No último e terceiro capítulo, intitulado por “Relações entre *As Meninas* (2009) e *Os Armários Vazios* (1966)”, irei propor uma análise comparativa, entre os dois romances selecionados para a análise neste trabalho. Esta análise será feita a partir da aproximação entre uma personagem de cada romance, levando em consideração os seguintes temas selecionados:

1. A memória traumática e a fuga da realidade: Júlia e Ana Clara
2. As diferentes possibilidades de ser mulher: Lia e Lisa
3. A memória, a viuvez e a solidão feminina: Dora e mãe de Lorena
4. A inconfiabilidade do discurso memorialístico: Lorena e Manuela

Assim, passarei ao próximo tópico, o qual terá como foco as teorias e os estudos acerca da memória e do gênero.

1. Memória e gênero: intersecções teóricas

É importante ressaltar, em primeiro plano, que o objetivo principal deste trabalho é propor uma análise interseccional entre as teorias de memória e de gênero, com base no *corpus* selecionado. Portanto, este capítulo irá contextualizar e apresentar, inicialmente, as teorias da memória. Em seguida, trabalharemos acerca do gênero. Por fim, iremos propor possíveis encontros e cruzamentos teóricos entre as duas teorias.

Nesse contexto, percebe-se que conceito de memória é abordado por diferentes perspectivas, seja de acordo com o ponto de vista do campo científico que está analisando essa temática (uma vez que os Estudos da Memória se constituem como multidisciplinares, ao haver a possibilidade de investigar a temática diante de diferentes abordagens e perspectiva), seja de acordo com a época e com o teórico que está desenvolvendo esse conceito. Neste capítulo, apresentaremos algumas teorias acerca da memória que foram estabelecidas ao longo dos anos. Essa apresentação tem como objetivo delinear um panorama dos Estudos da Memória, contextualizando e situando tanto a área de estudos, quanto os objetivos deste trabalho.

É possível perceber, inicialmente, que a preocupação em representar e estudar acerca de rememoração é antiga: tem-se como exemplo a teia de Penélope, retratada na *Odisseia*, de Homero. No mito em questão, Penélope, esposa de Odisseu, após o seu desaparecimento, passa a ser cortejada por outros homens, que a pressionam para que ela escolha o seu próximo marido. Penélope, repleta de sabedoria e engenhosidade, informa que irá tomar a decisão após tecer um sudário para Lartes, o pai de Odisseu. Entretanto, após passar o dia tecendo o seu tecido, quando chega à noite, Penélope desfaz todo o seu progresso, para poder ganhar tempo e evitar escolher um novo marido. Essa dinâmica persiste por longos anos, enquanto Odisseu não retorna.

Acerca desse mito, José Pedro Serra (2003) aponta que:

Este suave rasto da Odisseia resulta da impressão deixada pelo desenho de um amor “conseguido”, em grande parte realizado, amor que cavalga as inconstâncias do tempo e as circunstâncias do mundo, que se eleva por isso acima da roda da fortuna, e que, pela vinculação a uma memória decisiva, se subtrai à voragem do esquecimento que tudo reduz a cinzas. (Serra, 2003, p. 17)

É possível perceber, então, que há muito da temática da memória nesse mito, uma vez que essa estratégia de Penélope surge como uma forma de agarrar-se à memória de Odisseu, impedir que a memória dele e do amor que sente por ele caiam em esquecimento. Sendo assim,

a imagem da teia de Penélope, a qual ela constrói e destrói ao mesmo tempo, com apenas horas de diferença separando essas duas ações, também pode ser interpretada como uma metáfora para a memória. Essa imagem seria a representação da memória de Odisseu, gravada na lembrança de Penélope. As diversas ocasiões, ainda lembradas pela mulher, em que esteve com o marido, constituem-se como um único fio. Todas elas, juntas, configuram a memória de Odisseu, a qual Penélope se recusa a esquecer. Assim, é possível notar, a partir de uma perspectiva literária, nesse primeiro momento, como as dinâmicas de rememoração e esquecimento podem ser representadas no texto literário

Diferentemente de Penélope, há, em diversas obras artísticas (como é o caso dos romances que serão analisados neste trabalho), personagens que *desejam* esquecer. Isso acontece em casos de lembranças traumáticas, que podem gerar desconforto ao indivíduo, por exemplo. Essa luta pelo esquecimento, por vezes, pode acarretar em uma dualidade, diante da necessidade de relembrar. Analisar esse fator será um dos principais objetivos deste trabalho.

Os estudos acerca do gênero também se constituem como uma área interdisciplinar, assim como o campo de Estudos da Memória. Os principais objetivos dos pesquisadores nesse campo é compreender a forma como as identidades de gênero são constituídas e formadas na sociedade, além de perceber como essas são representadas nos diversos meios. Também é investigado, pela maioria dos teóricos que estudam o gênero, o fator da interseccionalidade, ou seja, a forma como a categoria “gênero” é afetada e afeta outras categorias sociais, como raça, classe, sexualidade e etnia. Isso ocorre, uma vez que é compreendido, nos dias atuais, que um sujeito é constituído por diversos marcadores e a complexidade da vida deve levar em conta esse conjunto geral.

Inicialmente, sabe-se que o movimento feminista foi um fator fundamental para o desenvolvimento das teorias acerca do gênero. Tal movimento surgiu como uma luta política e social, que busca questionar as desigualdades entre os gêneros masculino e feminino, além de problematizar o papel ocupado pelas mulheres na sociedade. Em um primeiro momento, o movimento feminista teve como foco inicial questões como o sufrágio feminino e os direitos trabalhistas das mulheres. Posteriormente, questões como os direitos reprodutivos, a violência de gênero e a representação política também passaram a ser demandas do movimento. Alguns textos que divulgam e teorizam ideias feministas, como *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, já lançam algumas questões introdutórias que irão ser desenvolvidas nos anos seguintes, por outros teóricos, acerca do gênero e do seu caráter social.

Além disso, acerca do movimento feminista, bell hooks (2019) afirma que:

Em nossa sociedade não se encontra outro movimento por justiça social tão autocrítico quanto o movimento feminista. Essa disposição para mudar de direção sempre que necessário tem sido a principal fonte de vitalidade e força para a luta feminista. Essa crítica interna é essencial para qualquer política de transformação. Assim como nossas vidas não são estáticas, estão sempre mudando, nossa teoria tem de permanecer fluida, aberta, permeável ao novo (hooks, 2019, p. 19).

Para além do movimento feminista, enquanto campo de luta política e social, há os Estudos acerca das Mulheres e os Estudos de Gênero no âmbito acadêmico. A partir da popularização e da divulgação do pensamento feminista, foi possível surgirem novas teorias e novas perspectivas acerca do gênero e da condição feminina na sociedade.

Os Estudos de Gênero surgiram nas universidades, a partir das décadas de 1960 e 1970, época a qual era considerada a segunda onda do feminismo. Tal área de estudos utiliza métodos acadêmicos e teóricos para examinar como o gênero é construído e mantido nas sociedades, e como essas construções influenciam as experiências individuais e coletivas dos seres humanos. Nesse contexto, uma das premissas principais dos estudos de gênero é a distinção entre o “sexo”, associado à esfera natural, às marcas biológicas, e o “gênero”, associado à esfera social e cultural. Além disso, também é questionado, a partir do desenvolvimento dos estudos *queer*, entre as décadas de 1980 e 1990, o binarismo tradicional de gênero entre masculino e feminino.

Essas discussões têm o objetivo de desconstruir as ideias e as visões já cristalizadas tradicionalmente na sociedade e apresentar novas possibilidades de existência e de expressão da identidade, introduzindo noções de fluidez, identidades e diversidade. Além disso, esse campo teórico também analisa a noção de “interseccionalidade”, como mencionado anteriormente, teoria desenvolvida por Kimberlé Crenshaw, em 1980, que visa analisar diferentes sistemas de opressão e como irão afetar, simultaneamente, o indivíduo.

Por fim, é necessário ressaltar que os estudos de gênero podem ser desenvolvidos em diferentes áreas, como a antropologia, a psicologia, a literatura, a filosofia e as ciências sociais. Também não deve ser interpretado como um campo de estudos que está apenas interessado em distinguir o masculino do feminino, uma vez que focaliza também em discussões acerca de masculinidades hegemônicas, direitos LGBTQIA+ e violência de gênero.

Assim, este capítulo tem como objetivo compreender as possíveis relações entre essas duas áreas e, principalmente, apresentar e contextualizar as teorias nas quais a análise literária proposta nesta dissertação estão embasadas. Este capítulo está dividido em cinco subtópicos, são eles:

- 1.1 Fundamentos teóricos do campo da memória
- 1.2 Encontros entre memória e literatura
- 1.3 Memória e ditadura nas obras brasileiras e portuguesas nas décadas de 1960 e 1970
- 1.4 Estudos de Gênero e Feminismo
- 1.5 Rememorações femininas na literatura

1.1 Fundamentos teóricos do campo da memória

O campo de Estudos da Memória, como já apontado, é uma área interdisciplinar, que engloba perspectivas e teorias de psicologia, filosofia, neurociência, história e artes. A origem dos estudos acerca do ato de recordar remete à Antiguidade Clássica, com Platão e Aristóteles. Assim, de acordo com os pesquisadores Elton Moreira Quadros e Maria da Conceição Fonseca-Silva (2016), em relação a teoria da memória para Platão e Aristóteles, tem-se que:

O primeiro apresenta uma visão em que memória e imaginação podem confundir-se, enquanto o segundo propõe uma perspectiva sobre a memória em que a anterioridade temporal constitui um ponto fundamental, que possibilita que a questão da imagem esteja presente na lembrança. (Quadros e Fonseca-Silva, 2016, p. 64)

É interessante perceber que, para Platão, em seu contexto histórico, a memória poderia ser encarada como uma presença de uma ausência. Platão, então, surge com a metáfora de “cera mole” para ilustrar, mais uma vez, a sua visão acerca da memória:

Diremos, pois, que se trata de uma dádiva de Mnemosine, mãe das Musas, e que sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado, calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso, temos lembrança e conhecimento e enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos. (Platão, 2001: 110)

Para o pesquisador Paul Ricoeur, a obra de Platão acerca da memória acaba negligenciando a esfera do tempo (Ricoeur *apud* Quadros e Fonseca-Silva, 2016, p. 76), além de sua perspectiva acabar fundindo a memória à imaginação e a lembrança à imagem. Além do

que já foi mencionado, Platão representa a memória, a partir da metáfora do bloco de cera: “No Teeteto, Platão faz uso da metáfora de um bloco de cera para falar da memória e mostrar que há um bloco de cera em nossas almas. A cera não é nem tão fluída quanto a água, que não permite reter, e nem tão dura quanto o ferro, que não permite marcar” (Nunes, 2024, p. 3531). Percebe-se que, para o filósofo, a memória não estava limitada a técnicas mnemônicas, por exemplo, uma vez que Platão vai além em seus estudos: estabelecendo, por exemplo, diferenças entre “memória” e “reminiscência”, e “memória natural” e “memória artificial”.

Já Aristóteles, em contraposição ao pensamento platônico, escreveu um texto curto intitulado *De memória e de reminiscência*. Inicialmente, sabe-se que a primeira menção do filósofo à esfera da memória é ao citar a memória dos animais. Para o filósofo, alguns animais conseguiriam desenvolver a faculdade da memória e outros não. É importante frisar que, para Aristóteles, “é a partir da memória que os seres humanos adquirem experiência, porque as numerosas lembranças de uma mesma coisa acabam por produzir o efeito de uma única experiência” (Aristóteles, 2006, p. 43). Sendo assim, a memória estaria, para os filósofos gregos, como um campo do conhecimento, assim como a inteligência e a sabedoria. É algo capaz de garantir experiência e não seria desenvolvido por todos. Nessa perspectiva, a lembrança estaria no campo da passividade, enquanto a recordação exigiria do ser humano um certo esforço (Quadros e Fonseca-Silva, 2016, p. 79).

Para além da Antiguidade Clássica, mencionada anteriormente, durante a Idade Média, tem-se a exploração desse tema com Santo Agostinho, buscando definir a memória em seus textos. Na época de sua produção, a figura de Deus e da religião costumava estar presente no centro de todas as coisas e de todos os acontecimentos. De acordo com Flávia Raquel Gouveia dos Santos (2017), a obra de Santo Agostinho é capaz de alcançar e, também, ultrapassar as barreiras de sua época.

No livro X, da obra *Confissões*, o autor apresenta aos seus leitores, de forma mais específica e aprofundada, a temática da memória, mencionando os “palácios da memória”. O filósofo defende a memória como uma esfera capaz de garantir ao homem uma compreensão de si mesmo, além de caracterizar a rememoração como uma espécie de “revivência”, ou seja, “ao trazer à tona em nossa memória, nos faz reviver tudo, novamente” (Santos, 2017, p. 14).

Com isso, percebe-se que os esforços teóricos para definir termos como esquecimento e para categorizar tipos e formas de memória e rememoração não são únicos da contemporaneidade ou de algum autor específico. Cada época e cada autor poderá buscar representar, diante das suas condições de produção e do seu contexto social e histórico, tais

conceitos. Essa construção coletiva se dá, também, a partir do diálogo com outros autores, como é o caso de Agostinho e Platão, por exemplo:

Assim, quanto ao questionamento de como pode algo que não entrou pela porta dos sentidos ser armazenado na memória, como conceitos, números, Agostinho dá a mesma resposta que Platão: essas noções estavam escondidas em nossa memória desde o nosso nascimento, logo, não sabemos, reconhecemos. Ele diz que "uma coisa é pensar no meu pai, que vi muitas vezes, e outra é pensar num antepassado que nunca vi. [...] O primeiro pensar acha-se na memória, o segundo numa certa moção da alma nascida daquilo que a memória contém. (Nunes, 2024, p. 3533)

No século XIX e no início do século XX, a temática passou a surgir dentro do campo da psicologia e da psicanálise. Sigmund Freud investigou e escreveu acerca da memória diante de uma perspectiva psicanalítica, com foco na repressão de memórias e na influência do passado no presente. É interessante perceber como a vertente da psicanálise nasce diante de estudos acerca do trauma: “A psicanálise começou como uma teoria do trauma. Se as histéricas sofrem de reminiscências, logo é a recordação que contém uma qualidade patogênica, conforme o famoso dito de Freud” (Bohleber, 2007, p. 154). Ademais, esse teórico também trouxe termos importantes para este trabalho para o centro da discussão acerca da rememoração e lembranças traumáticas, como traços e vestígios. Essas seriam formas de registrar um acontecimento de forma permanente na memória, segundo o autor:

Os traços de lembrança, traços mnêmicos, correspondem a um certo material que toma a forma de traços para se fazer presente. É através do traço de lembrança que o acontecimento psíquico é registrado de forma permanente na memória. O traço [Spur] é sempre um rastro, uma marca que em si mesmo não retém acontecimento, lembrança. Se desligados uns dos outros, na maneira como eles existem, os traços não podem ascender à lembrança (Santos, 2008, p. 494).

De acordo com a perspectiva freudiana, os âmbitos da memória e da consciência seriam mutuamente exclusivos, uma vez que a memória não estaria relacionada às percepções providas de consciência. O que configuraria o campo da memória seriam os registros de caráter inconscientes.

Outro ponto importante de abordar em relação à perspectiva psicanalítica da memória seria a ideia de recalçamento, o que, para Freud, seria uma espécie de repulsa de representantes de memória dentro do inconsciente. Lilian Braga dos Santos (2008) afirma que: “Considerando

que esquecer também constitui memória, talvez possamos pensar o recalque não apenas como defesa, mas também como mecanismo do esquecimento” (Santos, 2008, p. 496).

Além do que já foi mencionado, sabe-se que os estudos acerca da memória, como já pontuado anteriormente, também se debruçam acerca da experiência traumática. O foco, nesse sentido, seria na forma em que rememoramos tais experiências e como as representamos. Diante disso, é, também, possível encontrar esses aspectos na teoria psicanalítica de Freud:

Freud voltou a se ocupar do tema do trauma muitas vezes, sendo levado a isso principalmente pela catástrofe da Primeira Guerra Mundial e pela barbárie do nacional-socialismo que se anunciava, porém, nunca sistematizou uma teoria do trauma. Chegou a declarar, inclusive, que algumas questões específicas da psicanálise, como o sonho pós-traumático e a neurose traumática, constituíam para ele uma área obscura, na qual não queria se aprofundar. (Bohleber, 2007, p. 155)

É possível notar que o contexto histórico e social da época em que a teoria de Freud foi desenvolvida é um dos responsáveis pelo foco na questão do trauma e da experiência coletiva dele. Foi possível concluir que os traumas, a partir das lembranças das guerras, afetam diretamente os participantes primários da ação, assim como testemunhas (ouvintes ou visuais) e as suas próximas gerações. Sobre isso, Werner Bohleber conclui que “O Holocausto fez da recordação um mandamento moral especial” (2007, p. 155). É diante desse cenário, repleto de catástrofes sociais e políticas, que tal teoria do trauma é elaborada.

Para o teórico,

A princípio, seria possível acessar de maneira inalterada as recordações de impressões ou as vivências passadas. Mas não é o que ocorre normalmente, pois desejos inconscientes associam-se aos elementos da recordação levando ao seu deslocamento e recalque (Bohleber, 2007, p. 156).

Assim, é possível concluir que a intenção da análise, de acordo com a teoria da memória e do trauma proposta por Freud, seria tornar os pacientes conscientes de tais recordações traumáticas, que teriam sido precocemente deslocadas e recalçadas. Isso aconteceria a partir de vivências e, principalmente, dos desejos inconscientes de cada indivíduo. Essas são ideias que poderão ser relacionadas com a forma como as personagens de *Os Armários Vazios* (1966) e *As Meninas* (2009) se recordam dos seus próprios traumas e optam, conscientemente e inconscientemente, a os representarem.

Diante do que foi exposto, tem-se a ideia do teórico Jacques LeGoff para ilustrar esse fenômeno presente na sociedade, que tem sido centro de diversos estudos desde a Antiguidade:

“a memória é *crucial*, tanto por sua *importância* ímpar e fundamental nos modos de organização da identidade humana, quanto por essa organização realizar-se a partir do *cruzamento* entre as suas manifestações na esfera individual e coletiva” (Le Goff, 1996, p. 11, grifos do autor).

Revela-se, por meio do pensamento do historiador, a importância dos estudos acerca da memória e das recordações para a organização social e coletiva de uma sociedade. Nesse sentido, faz-se necessário mencionar, também, a pesquisa de Maurice Halbwachs (1877-1945), que categorizou a memória como “coletiva”.

Diante dessa teoria, Regina Weber e Elenita Malta Pereira (2010) afirmam que, para Maurice Halbwachs:

a memória sempre tinha um fundo social, coletivo. Ninguém poderia lembrar-se realmente de algo fora do âmbito da sociedade, pois a evocação de recordações é sempre feita recorrendo aos outros, seja a família, ou demais grupos. (Weber e Pereira, 2010, p. 106)

Além disso, o autor compreendia que os aspectos sociais da memória seriam uma junção das lembranças individuais dos indivíduos que compõem uma sociedade coletiva. Essa ideia pode ser associada à imagem de um tecido. A ideia de tessitura, bastante explorada na literatura, relaciona-se com as combinações e os emaranhamentos entre as memórias individuais, as quais são vividas de uma sociedade, construindo, assim, a memória coletiva. Os fios das memórias individuais em união formariam o que Maurice Halbwachs nomeia por “memória coletiva”.

Para além do que foi mencionado, no primeiro capítulo de *A memória coletiva* (1990), o autor busca confirmar e demonstrar o caráter social das memórias dos indivíduos por meio de exemplos. Ao lembrarmos de um fato individual, o grupo em que estávamos inseridos se sobressai também nessas memórias.

Essas pessoas pertencentes ao mesmo grupo seriam as testemunhas capazes de comprovar e evocar as mesmas memórias. O autor, ainda, teoriza que, para lembrarmos e mantermos a lembrança viva, precisamos da presença daqueles pertencentes ao grupo. Assim, Maurice Halbwachs defende o caráter coletivo da memória, uma vez que, para o autor, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva (Halbwachs, 1990). O teórico, em *A memória coletiva* (1990), afirma que: “Fazemos um apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora algumas circunstâncias nos permaneçam

obscuras” (Halbwachs, 1990, p. 25). Nesse sentido, é possível perceber que, diante desse conceito, as testemunhas ganham um papel de destaque.

É importante salientar que as “testemunhas”, nesse caso, não precisam se configurar como “indivíduos presentes sob forma material e sensível” (Halbwachs, 1990, p. 27), como pensamos de forma mais convencional. Essas testemunhas podem ser pessoas nas quais o indivíduo pensa durante uma viagem, uma pessoa a quem o nome de uma rua por onde o indivíduo passa faz referência ou até um romancista em quem o indivíduo pensa durante uma caminhada.

A partir de exemplos práticos, Maurice Halbwachs apresenta a teoria da memória coletiva, indicando que esse emaranhado de outras pessoas de uma mesma sociedade, o qual irá constituir grupos sociais, é responsável por guardar e transmitir a memória dos grupos sociais. Dessa forma, afirma-se que as memórias individuais tendem a remeter a tais grupos e a outras pessoas, afinal, “em realidade, nunca estamos sós” (Halbwachs, 1990, p. 26).

Ademais, para o autor, grupos já definidos, como escola, família e igreja, também afetam diretamente na forma como um indivíduo irá rememorar uma lembrança específica. Essa relação social e coletiva da memória acontece, de acordo com Maurice Halbwachs, uma vez que

(...) se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (Halbwachs, 1990, p. 25).

Diante da ideia de memória coletiva, apresentada por Maurice Halbwachs, Jan Assmann e Aleida Assmann desenvolvem a diferenciação entre “memória comunicativa”, referente à memória de todos os dias, e “memória cultural”, caracterizada pelo seu carácter institucional, como sustenta Jan Assmann (2008). Essas duas categorias de “memória” seriam tipos de “memória coletiva”, uma vez que tem o trabalho de Maurice Halbwachs como base para o desenvolvimento dessa teoria.

Para diferenciar a memória cultural da memória coletiva, Jan Assmann (2008) aponta que:

Memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural. Halbwachs, todavia, o inventor do termo “memória coletiva”, foi cuidadoso em manter seu conceito de memória

coletiva à parte do campo das tradições, transmissões e transferências, que nós propomos incluir no termo “memória cultural”. Preservamos a distinção de Halbwachs, dividindo esse conceito de memória coletiva em “memória comunicativa” e “memória cultural”, mas insistimos em incluir a esfera cultural, que ele excluiu, no estudo da memória. Não estamos, por isso, argumentando em prol da substituição de sua ideia de “memória coletiva” pela de “memória cultural”; em vez disso, caracterizamos ambas as formas como *modi memorandi*, dois diferentes modos de lembrar. (Assmann, 2016, p. 118, grifos do autor)

Esse conceito, apresentado por Jan Assmann, centraliza a transmissão de lembranças e eventos históricos por meio de objetos capazes de nos fazerem lembrar de algo, como “louças, festas, ritos, imagens, histórias e outros textos, paisagens e outros ‘lieux de mémoire’” (Assmann, 2016, p. 119). Diante de uma esfera social e coletiva, os autores apontam para as formas criadas pelos grupos para estabelecer a memória de uma época e de uma sociedade, como bibliotecas, museus, monumentos, arquivos e outras instituições mnemônicas.

A grande diferença entre a memória coletiva, de Maurice Halbwachs, e a memória cultural seria que a primeira não possui um caráter institucional. Essa memória coletiva:

não é mantida por nenhuma instituição que vise ensinar, transmitir ou interpretar; não é cultivada por especialistas e não é convocada ou celebrada em ocasiões especiais; não é formalizada ou estabilizada por nenhuma forma de simbolização material; ela vive na interação e na comunicação cotidiana e, por essa única razão, tem uma profundidade de tempo limitada, que normalmente alcança retrospectivamente não mais que 80 anos, o período de três gerações que interagem (Assmann, 2016, p. 119).

Para os teóricos supracitados, a memória coletiva de Maurice Halbwachs poderia, então, ser fragmentada em dois conceitos: 1. memória comunicativa e 2. memória cultural. Inicialmente, sabe-se que a memória comunicativa seria mantida por meio de interações cotidianas entre indivíduos que compartilham experiências de vida. Essa categoria da memória seria considerada contextual, uma vez que depende das interações interpessoais entre indivíduos que compartilham os mesmos grupos, sendo eles considerados pequenos e íntimos.

Esses grupos podem ser exemplificados pela família e pelo círculo de amigos, por exemplo. Por estar focada nessas experiências específicas compartilhadas pelas pessoas dentro dos seus grupos íntimos, estaria restrita a cerca de 80 - 100 anos, o que seria o tempo de três ou quatro gerações. Além disso, o termo “memória comunicativa” seria um possível sinônimo para a “memória coletiva”, de Halbwachs, como aponta Jan Assmann (2018):

Esse caráter institucional não se aplica ao que Halbwachs chamou de memória coletiva e que nós propomos renomear para memória comunicativa. A memória comunicativa não é institucional; não é mantida por nenhuma instituição que vise ensinar, transmitir ou interpretar; não é cultivada por especialistas e não é convocada ou celebrada em ocasiões especiais; não é formalizada ou estabilizada por nenhuma forma de simbolização material; ela vive na interação e na comunicação cotidiana e, por essa única razão, tem uma profundidade de tempo limitada, que normalmente alcança retrospectivamente não mais que 80 anos, o período de três gerações que interagem. (Assmann, 2016, p. 119)

Enquanto isso, a memória cultural se baseia diretamente em textos, monumentos, rituais e cerimônias, por exemplo. Esses fatores são preservados ao longo do tempo, sendo transmitidos por meio de gerações. Segundo o pesquisador Jan Assmann, “A memória cultural é um tipo de instituição” (2018, p. 112). Logo, é possível delinear possíveis diferenças acerca dessas categorias.

De acordo com Jan Assmann e Aleida Assmann, a memória cultural

(...) é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentem à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra. Objetos externos como portadores de memória já desempenham um papel no nível da memória pessoal. Nossa memória, que possuímos enquanto seres dotados de uma mente humana, existe somente em interação constante, não apenas com outras memórias humanas, mas também com “coisas”, símbolos externos. (Assmann, 2018, p. 118)

Para além dos teóricos e teorias da memória mencionados até aqui, há uma diversa gama de estudiosos e autores que dedicaram os seus estudos a compreender as formas de recordação, o esquecimento e a memória em si. Temas como trauma, testemunho e esquecimento também são esferas que estão sempre em torno dos estudos da memória e que além de serem desenvolvidas nos próximos capítulos, também serão aspectos importantes para a análise dos romances *Os Armários Vazios* (1966) e *As Meninas* (2009).

No próximo tópico, irei traçar uma ligação entre o campo de Estudo da Memória e as artes, especificamente da literatura, objeto central deste estudo.

1.2 Encontros entre memória e literatura

De início, sabe-se que a linguagem (seja ela oral ou escrita) é uma das formas de manter uma memória em nossa recordação, como já discutido e exemplificado na introdução e no tópico anterior. Acerca disso, Aleida Assmann (2011, p. 268) aponta que:

A língua é o estabilizador mais poderoso das recordações. É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural. Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles. Os signos linguísticos funcionam como nomes, com os quais objetos e situações podem ser evocados novamente. (Assmann, 2011, p. 268)

Diante do exposto, tem-se a ideia de que a linguagem é fundamental para os estudos da memória, além de ser o “estabilizador mais poderoso das recordações”, como afirma Aleida Assmann, em sua obra *Espaços de recordação* (2011). A autora ainda complementa essa ideia, afirmando que “o trauma requer justamente as palavras” (p. 277).

A relação entre a linguagem (e a literatura) e a memória é antiga. Na mitologia grega, a deusa da memória, Mnemosine, era a mãe das nove musas (entre elas, havia a musa da poesia épica, a da poesia lírica, a da música e a da tragédia). A memória, então, tem forte relação com as artes, principalmente com a arte da palavra, a literatura. A poesia épica, por exemplo, é um gênero literário que apresenta, como um de seus objetivos, a intenção de gravar na memória coletiva os grandes feitos de um povo. É a partir dessa consciência, de que a literatura pode ter a função de fazer com que a sociedade não esqueça de momentos históricos e acontecimentos, que surge a relação entre a memória e a literatura.

Outro exemplo possível de ser elencado acerca da relação entre a memória e o texto literário na Antiguidade é o mito de Penélope, presente na Odisseia, já mencionado anteriormente, uma vez que, de acordo com a pesquisadora Danielle Cristina Ramos (2011), o mito da teia de Penélope age “reelaborando o passado, ressignificando o presente e abrindo brechas para o futuro” (Ramos, 2011, p. 92).

Já no conto contemporâneo “A Moça Tecelã” (2003), de Marina Colassanti, tem-se a figura de uma mulher, que cria e altera novas realidades a partir do seu tecer. Há, de fato, algumas semelhanças e aproximações entre este conto e o mito de Penélope, mas acredito que o mais importante nesta discussão é perceber a tessitura como uma metáfora para a escrita.

Tanto no texto pertencente à Antiguidade, como no texto contemporâneo, há a presença do tecer como ato criador e preservador de memória.

Essa preservação ocorre também no ofício da escrita. Escritores de ficção, ao tentarem representar não diretamente o real, mas o que poderia ter sido (o princípio da verossimilhança), criam universos que perpetuam a memória e a história de seu tempo, fazendo com que o seu texto se configure como um componente da memória cultural. De acordo com Aleida Assmann, sabe-se que “A preservação da memória cultural do grupo era, originalmente, tarefa dos poetas. Até hoje, os griôs africanos preenchem essa função de guardiães da memória cultural” (Assmann, 2011, p. 123). Dessa forma, percebe-se a estreita relação entre o texto escrito, principalmente o texto literário, e a rememoração e o estabelecimento da memória cultural.

Diante desse contexto, para Maurice Halbwachs, “os escritos permanecem, enquanto as palavras e o pensamento morrem” (Halbwachs, 2006, p. 101). Assim, o texto escrito é privilegiado, em relação à oralidade, quando se fala sobre memória a longo prazo e de transmissão de experiências. O texto literário, então, assume como uma de suas possíveis funções a de ser guardião da memória coletiva e cultural. Como mencionado por Jan Assmann, o texto é uma das formas de institucionalização da memória, tornando-se, também, um lugar de memória.

Sobre a experiência narrativa presente no gênero romance, que será o centro da análise proposta neste trabalho, Walter Benjamin afirma que ela “está em vias de extinção” (1987, p. 197). Uma das justificativas para essa afirmação seria que “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (1987, p. 198).

Dessa forma, é possível associar essa ideia supracitada com a experiência traumática, muito discutida na psicanálise e nas teorias do trauma. Há uma espécie de quebra na linguagem, o que impede que os indivíduos que experienciaram uma situação ou aqueles que testemunharam, em algum nível, encontram-se impossibilitados de falar sobre o acontecido. Isso faz com que a experiência comunicável e narrativa, como apontado por Walter Benjamin (1985), entre em extinção. Cada vez mais perdemos a capacidade de representar, por meio da linguagem, enquanto coletividade, experiências trágicas vividas.

Para Aleida Assmann (2011),

As palavras não incorporam o trauma nelas mesmas. Por pertencerem a todos, elas não acolhem nada de incomparável, específico ou único, muito menos a singularidade de um terror persistente. No entanto, o trauma requer justamente as palavras (Assmann, 2011, p. 277).

Novamente, somos (re)apresentados à ideia da literatura e do texto como um meio capaz de representar o trauma e a faculdade da memória. A relação entre a memória e a literatura, então, pode acontecer de diversas formas.

Há obras que tentam rememorar, por meio da escrita, como biografias ou autobiografias. São textos que buscam definir-se a partir da relação e do compromisso com a realidade, embora seja possível argumentar que, no decorrer do tempo, as nossas memórias deixam de ser confiáveis e acabam se moldando dentro de nossas lembranças. Há, também, obras que, diferentemente dos textos biográficos, exploram a memória de forma ficcional, buscando desenvolver e representar o seu caráter não confiável. Um exemplo para essa categoria de obra seria o texto *Dom Casmurro* (1899), do autor brasileiro Machado de Assis, em que o narrador, em primeira pessoa, propõe-se a narrar as suas próprias memórias, após diversos anos das experiências factuais. Isso leva o leitor a notar que esse distanciamento, físico, emocional e temporal, faz com que os relatos se afastem da esfera da veracidade. Outros exemplos, na literatura lusófona, que pode ser tido como uma forma de manipular a memória dos fatos, é a criação de heterónimos pelo poeta Fernando Pessoa ou a escrita de autoficção das autoras brasileiras contemporâneas Verônica Stigger e Conceição Evaristo.

Para analisar a relação entre memória e literatura, sigo a categorização de Astrid Erll e Ansgar Nünning, a qual pode ser encontrada no texto “Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto memória cultural” (2016), publicado na coletânea *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. Para os autores, há algumas formas de estudar a memória presente em textos literários. São as seguintes:

1. A memória *da* literatura: essa área seria o estudo de relações diacrônicas, trabalhando uma ideia “memória intra-literária”. Esses estudos partem do entendimento de que dentro de uma obra literária há a memória de textos anteriores;
2. A memória *na* literatura (também nomeado por “a mimese da memória”): são trabalhos que investigam a representação da memória em textos literários. Os autores apontam que: “Estes baseiam-se, em primeiro lugar, no pressuposto de que a literatura se relaciona com discursos contemporâneos de memória e ilustra funções, processos e problemas da memória no meio ficcional, através de formas estéticas” (Erll e Nünning, 2016, p. 271).
3. A literatura enquanto meio de memória cultural: são pesquisas sobre a função que os textos literários exercem na transmissão e na transformação de memória cultural.

Neste trabalho, será desenvolvida a ideia da literatura enquanto “mimese da memória”, de acordo com a segunda classificação apontada por Astrid Erll e Ansgar Nünning, tanto no sentido de a memória ser um tema bastante recorrente na tradição literária, quanto de acordo com a teoria de memória cultural, apontando como o texto literário, nesse caso, os romances *Os Armários Vazios* (1966) e *As Meninas* (2009), agem como formas de elaboração do passado e institucionalizadores de memória.

Ainda de acordo com Astrid Erll e Ansgar Nünning (2016), tem-se que

Os textos literários caracterizam-se pelas suas referências a outras versões do passado e a conceitos de memória pertencentes a outros sistemas simbólicos – a Psicologia, a Religião, a História, a Sociologia, etc. – e pela sua capacidade de ilustrar o conhecimento cultural através de meios especificamente literários (por exemplo, através de imagens verbais, formas semânticas ou do uso de privilégios específicos da ficção, tais como a representação de mundos interiores). Com base nos estudos sobre a “mimese da memória”, podemos mostrar como as representações literárias da memória existem numa relação dinâmica com os conceitos sociais da memória, acompanhando a sua evolução. (Erll e Nünning, 2016, p. 276)

Assim, é possível perceber a relevância da relação entre memória e literatura, além da influência mútua exercida por tais esferas.

No tópico seguinte, irei introduzir e apresentar como a temática da memória foi desenvolvida na produção literária brasileira e portuguesa, nas décadas de 1960 e de 1970, sendo esse um dado e um contexto importante para o desenvolvimento das análises propostas neste trabalho.

1.3 Memória e ditadura nas obras brasileiras e portuguesas nas décadas de 1960 e 1970

No ano de 1964, no Brasil, o Regime Militar teve início (1964-1985). Na década de 1960, um golpe de Estado instituiu uma ditadura militar que durou 21 anos. O golpe havia sido impulsionado por uma crença de uma possível “ameaça comunista” no governo de João Goulart. Em relação à posição da população em decorrência das mudanças sociais e políticas

da época, Maria Paula Araújo, Izabel Pimenta da Silva e Desirée dos Reis Santos (2013), apontam que:

Durante todo esse período muitos brasileiros resistiram e lutaram contra a ditadura de variadas formas. Nos primeiros anos após o golpe, estudantes, artistas e intelectuais se manifestaram contra a ditadura. Uma forte repressão se abatera sobre as lideranças sindicais e políticas ligadas principalmente aos partidos trabalhista e comunista que haviam liderado as lutas políticas no pré-64. (Araújo, Silva e Santos, 2013, p. 18)

Entretanto, mesmo com a mobilização popular, o regime tomou diversas medidas, durante anos, que mudaram a vida da sociedade brasileira — o que também afetou, direta e indiretamente, a produção artística da época e a forma de expressão e representação. Tais medidas consistem em formas de autoritarismo, por exemplo, a Lei de Segurança Nacional de 1967 e a Lei de Imprensa desse mesmo ano, que foram aparatos legais para regulamentar a expressão midiática e a opinião pública. Medidas de censura geral também foram estabelecidas a partir dos Atos Institucionais.

Em *Ditadura militar no e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho* (2013), as autoras também apontam sobre esse período, que:

A vida na prisão foi marcada pelas mais diversas formas de tortura (incluindo a psicológica, usada para desestabilizar o preso político), sequestros, ameaças, interrogatórios infundáveis, dificuldade de comunicação com familiares e advogados, entre outras modalidades de desrespeito aos direitos humanos. (Araújo, Silva e Santos, 2013, p. 23)

É nesse contexto de produção que a obra *As Meninas* (2009), de Lygia Fagundes Telles, é publicada. Na obra, Lygia Fagundes Telles critica de forma indireta e direta o regime vigente. A existência da personagem Lia de Mello Schutz já é um possível atrito em relação ao sistema político da época, uma vez que Lia é uma estudante universitária, guerrilheira, amiga de diversos opositores ao regime e seguidora das palavras de Che Guevara. Lia está constantemente a tecer críticas ao governo e a reproduzir o testemunho e a memória das vítimas do regime.

Para além da publicação de *As Meninas* (2009), em 1973, em seu conto “Sobreviventes”, que abre o livro *Seminário dos Ratos* (1977), livro de contos e crônicas, a

autora rememora uma manifestação de intelectuais, ocorrida em 1976, contra a ditadura militar. Nesse evento, teriam elaborado um documento com mais de mil assinaturas, que pedia por liberdade de expressão.

As Meninas (2009) também é o primeiro livro publicado no Brasil a relatar cenas de tortura ocorridas durante a ditadura militar, constituindo-se, assim, como uma testemunha dessa sociedade e dessa época. Acerca da publicação do livro e do fato de ter sido aprovado entre os censores que decidiam o que iria ser ou não publicado naquela época, Lygia Fagundes Telles diz que:

Um jornalista pediu-me detalhes, E então? Tinha algum livro ameaçado de proibição? Conte-lhe que publiquei um romance, *As Meninas*, no qual uma das personagens, exatamente uma jovem subversiva, lê um panfleto que Paulo Emílio recebeu pelo correio. Era o relato desesperado de um preso político torturado provavelmente até a morte. A solução que encontrei foi reproduzir o panfleto que a minha personagem subversiva vai lendo para uma freira. [...] Então esse romance saiu em 1973, acrescentei. O jovem ficou me olhando meio perplexo, E ainda não foi censurado? Perguntou e contei-lhe o que Paulo Emílio tinha ouvido, o censor chegou até a página 72 e não foi adiante porque achou o livro chato. (Telles, 2007, p. 64-65)

A informação, mesmo sem ter sua veracidade conferida, apresenta-nos um breve panorama do mercado editorial, da liberdade artística e do papel do escritor nos anos de chumbo no Brasil. É importante perceber, também, que não apenas Lygia Fagundes Telles fez publicações consideradas “subversivas” durante o Regime Militar brasileiro. *O que é isso, companheiro?*, publicado primeiramente em 1979, após o retorno do autor Fernando Gabeira do exílio que viveu na Europa, narra a sua experiência na luta armada contra a ditadura militar brasileira nos anos 1960. O livro foi adaptado ao cinema em 1997, pelo cineasta Bruno Barreto, e também concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro deste ano.

Além dessa obra, também pode-se citar *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, que foi publicado na Itália, uma vez que foi recusado nas editoras brasileiras. O livro chegou ao mercado editorial brasileiro no ano seguinte, porém, em 1976, acabou sendo proibido pelo Ministério da Justiça, pois foi considerado um atentado à moral e aos bons costumes pregados na época.

Em relação às obras que tratam da temática da memória, tem-se *A idade do serrote* (1968), de Murilo Mendes, que narra as memórias de infância do autor; *Em liberdade* (1981),

de Silviano Santiago, ficcionaliza o período em que o autor Graciliano Ramos esteve preso no regime autoritário de Getúlio Vargas; *Essa terra* (1976), de Antônio Torres, é uma autoficção, em que o autor, após vinte anos afastado da região Nordeste, onde nasceu, rememora a sua terra natal por meio da ficção e da literatura.

Esses são alguns romances que podem ilustrar o contexto político e social brasileiro da época em que o texto *As Meninas* (2009) foi publicado pela primeira vez. Além disso, também é possível perceber a permanência e a constância da exploração e do uso da temática da memória na literatura brasileira da época, traço esse que se mantém até as produções literárias publicadas nos dias atuais.

Já no contexto português, o Estado Novo foi um governo que durou 41 anos ininterruptos (1933-1974) e foi estabelecido no país pelo economista e político António de Oliveira Salazar. Tal regime desenvolveu características autoritárias, conservadoras e nacionalistas, além de também apoiar-se na censura, na religião e na repressão da sociedade.

As principais ideias, como o corporativismo, eram baseadas nos ideais do fascismo italiano. Além disso, o Estado Novo era um regime extremamente nacionalista e moralista, uma vez que exaltava valores tradicionais (como família, religião e obediência à autoridade). O regime também exaltava a imagem de um Portugal histórico e imperial, focando na glória dos tempos passados. A Polícia Política (PIDE/DGS) era a polícia do regime, responsável por atitudes de repressão, prisões arbitrárias, censura e torturas. A chamada “Comissão de Censura” controlava o que poderia ser publicado ou exibido; além disso, qualquer conteúdo crítico ao regime ou que promovesse ideias progressistas era vetado.

As características comuns do regime militar, mencionadas acima, podem ser encontradas de diferentes formas ao longo dos seus anos. É importante salientar que o Estado Novo não foi absolutamente igual no decorrer do tempo, porém, como aponta o estudioso Luís Reis Torgal (1997), há algumas características que são comuns e que podem ser apontadas na intenção de caracterizar e definir esse período de forma geral.

Após o afastamento do principal líder do Estado Novo, António de Oliveira Salazar, passa a assumir a posição de Presidente do Conselho, Marcello (José das Neves Alves) Caetano. Acerca dessa mudança de liderança, o pesquisador Luís Reis Torgal (1997), aponta, em seu texto “Estado Novo em Portugal: ensaio de reflexão sobre o seu significado”, que diversos órgãos existentes durante a época salazarista ainda foram mantidos, mas com diferentes nomes. Porém, as funções e a repressão continuaram as mesmas: “No fundo, tudo se manteve na mesma: a estrutura política; a repressão, ao nível da acção da PIDE/DGS e da censura (...)” (Torgal, 1997, p. 17).

Acerca da censura, estabelecida tanto pelo Estado Novo em Portugal quanto pela Ditadura Militar no Brasil, Manuel Gama (2009) afirma que:

A censura foi usada pelo Estado Novo como instrumento político, para evitar ideias contrárias ao regime e para condicionar a discussão de opiniões. A censura transformou-se numa espécie de Lei do Silêncio, que incluía não só a censura propriamente dita, do lápis azul e da tesoura, mas também a repressão interior, pela autocensura. Esta é a censura do medo: do medo da prisão, do medo da agressão, do medo de perder o emprego, do medo de fazerem mal aos familiares, do receio de ser, frequentemente, incomodado por certos telefonemas anónimos, enfim, o medo de ser perseguido. (Gama, 2009, p. 1)

O romance *Os Armários Vazios* (1966), de Maria Judite de Carvalho, traz como protagonista uma personagem feminina silenciosa, que se expressa mais por meio do seu corpo, do seu olhar e dos seus gestos do que de suas palavras. Dora Rosário (assim como as demais personagens do romance supracitado) está inserida temporalmente na época do Estado Novo português. Essa característica social, temporal e política não é representada de maneira tão direta na obra, embora traços e resquícios da decadência política, da exaltação da moral e dos bons costumes e da posição da mulher na sociedade possam levar o leitor a perceber o contexto histórico e político o qual a obra representa. É por meio de personagens como Dora Rosário que Maria Judite de Carvalho grava na memória coletiva o seu testemunho acerca do seu próprio tempo.

Esse silenciamento e essa autocensura, apontados pela ideia de Manuel Gama (2019), é representado na forma de comunicação entre as personagens de Maria Judite de Carvalho. Isso pode ser atestado pela ideia de Rodrigues (2020): “a dinâmica relacional destas mulheres é comumente pautada por uma notória astenia do discurso, facto este que é acentuado, na narrativa da autora, pelo predomínio generalizado da imobilidade sobre o movimento (tanto o do corpo como o da fala)” (p. 349).

Tal movimento (ou ausência dele) em relação ao mundo e a si mesma pode, também, ser considerado um recurso estilístico empregado pela autora, em sua obra, para representar a imobilização da própria sociedade de sua época e a ausência de mudanças, assim como a constante e crescente repressão e censura. Manuel Gama (2019) aponta esse tipo de censura como uma forma de controle das subjetividades e da própria consciência da população portuguesa: dentre os vários domínios em que o Estado Novo, frequentemente de forma subtil,

muito interferiu na formação das mentes portuguesas, há dois fundamentais: as traduções (não feitas ou limitadas) e a proibição da circulação de muitas obras (p. 4).

Acerca das obras que tratam da temática da memória ou do autoritarismo português, tem-se uma vastidão de diversidade, seja em relação ao tema, seja em relação à estrutura. *Esteiros* (1941), do autor Soeiro Pereira Gomes, faz parte do movimento do neorealismo e tece críticas acerca da desigualdade social e do trabalho infantil, e *Seara de Vento* (1958), de Manuel da Fonseca, também trata de temas como a opressão dos trabalhadores rurais na época do salazarismo.

Além dos textos literários mencionados, o momento pós-Revolução dos Cravos também traz diversos nomes para o cenário literário português, que trabalham temas como memória e testemunho do período ditatorial. Lídia Jorge, por exemplo, aborda a temática em seus textos, como é o caso de *O Cais das Merendas* (1982), *A Costa dos Murmúrios* (1988) e *Os Memoráveis* (2014). Já na poética do autor António Lobo Antunes, a memória da Guerra Colonial pode ser encontrada em textos como *Os Cus de Judas* (1979), *O Esplendor de Portugal* (1997) e *Memória de Elefante* (1979).

É nesse cenário social e político, do Estado Novo, que Maria Judite de Carvalho constrói a sua narrativa, permeada por mulheres de uma mesma família, que vivem nessa sociedade regrada por moral e bons costumes, capaz de reprimir a própria subjetividade do indivíduo.

Tendo isso em vista, passaremos ao próximo capítulo, no qual discutiremos acerca dos Estudos de Gênero.

1.4 Estudos de Gênero e feminismo

Inicialmente, os estudos em torno da mulher e do gênero estavam centrados em uma única perspectiva, que não tinha nenhuma interseccionalidade com outras categorias (como raça ou classe, por exemplo). A partir dos anos 1970, há um deslocamento nessa visão e nesse ponto de vista, e o foco na “mulher” passa a ser mais abrangente e a estudar as “mulheres”, no plural. De acordo com o pensamento da pesquisadora Cecília Sardenberg (2004),

Até meados dos anos de 1970, o objeto central dos estudos feministas era “a mulher” (no singular). A principal preocupação era delinear as causas da opressão feminina, da subordinação da mulher na história, do patriarcado. Mas “a mulher” é um objeto ideal, porque não existe “a mulher”, no geral. Existem mulheres de carne e osso, plurais. (Sardenberg, 2004, p. 5)

No texto “Estudos sobre as Mulheres, Estudos Feministas e Estudos de Género” (2024), Luísa Afonso Soares aponta que, inicialmente, os Estudos sobre as Mulheres costumavam ser mais “neutros” e, só mais tarde, passaram a se associar aos movimentos políticos e sociais, já que “inicialmente se constituem sobretudo como reescrita da Cultura/ da História ou reivindicação cultural – não tanto uma contestação ideológica ou um posicionamento político claro, que caberá aos Estudos Feministas” (Soares, 2024, p. 13).

É possível perceber esse engajamento a partir da crítica de autoras negras em relação ao movimento feminista da época, que, como apontado anteriormente, via a “mulher” como uma categoria universal. Esse fato fazia com que as mulheres brancas e as suas demandas fossem privilegiadas. Autoras como bell hooks, Kimberlé Crenshaw e Grada Kilomba contribuíram para a crítica a esse aspecto do feminismo, de excluir recortes de raça e classe e não privilegiar análises interseccionais. Acerca disso, Luísa Afonso Soares (2024) aponta que o ativismo de tais autoras “implicou a integração da diversidade cultural e étnica nos Estudos Feministas, ou seja, a inclusão da diferença, que os Estudos de Género viriam a consolidar” (Soares, 2024, p. 15).

Os Estudos de Género surgem na década de 1990, com um movimento iniciado a partir da obra *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, de Judith Butler. Pode-se dizer que os Estudos de Género não excluem análises propostas pelos Estudos sobre as Mulheres ou pelos Estudos Feministas, mas colaboram com uma nova forma de ver e analisar o género. Uma das principais teorias abordadas e desenvolvidas dentro desse campo de estudos é a da performatividade de género, teorizada pela pesquisadora Judith Butler. A autora tem livros muito relevantes e reconhecidos, que debatem os principais conceitos da área, como *Problemas de Género* (2015), *Corpos que Contam* (2023) e *A Força da Não-Violência* (2021).

Em sua obra *Problemas de Género* (2015), Judith Butler critica os movimentos feministas e a sua forma de abordagem. Para a pesquisadora, os movimentos tendiam a generalizar o conceito de “mulher”, como se fosse uma categoria universal. A pesquisadora, então, questiona: “existiriam traços comuns entre as ‘mulheres’, preexistentes à sua opressão, ou estariam as ‘mulheres’ ligadas em virtude somente de sua opressão?” (Butler, 2015, p. 21).

Além disso, as pesquisadoras Adriana Facina e Rachel Soihet (2004) também desenvolvem pesquisas acerca do género e da multiplicidade da identidade feminina:

Após uma crença inicial numa possível identidade única entre as mulheres, firmou-se a certeza na existência de múltiplas identidades. Decorreu, daí, a fragmentação de uma ideia universal de "mulheres",

por classe, raça, etnia, geração, sexualidade etc., associada a diferenças políticas sérias no seio do movimento feminista. (Facina e Soihet, 2004, p. 10)

Dessa forma, também será observado, diante dos textos que serão analisados na dissertação, as relações construídas entre as personagens femininas, buscando responder a tais perguntas: há alguma relação entre elas além da opressão de gênero?

Esse debate está relacionado à ideia de “sujeito”. Sobre isso, Judith Butler, em seu texto *Corpos que Contam* (2023), afirma:

A estrutura temporal deste sujeito é neste sentido quiásmica: em vez de um “sujeito” substancial ou que se determina, este nó de exigências discursivas é como que, adotando o termo de Gloria Anzaldúa, uma “encruzilhada” de forças discursivas culturais e políticas, as quais Anzaldúa diz serem impossíveis de se entender à luz da noção de “sujeito”. O sujeito não existe antes das suas construções, nem elas o determinam; é sempre o nexos, o não espaço de colisão cultural, em que não se pode recusar a obrigação de ressignificar ou repetir os termos que constituem o “nós”, nem se pode segui-los numa obediência cega. (Butler, 2023, p. 173)

Essa ideia de que o sujeito está relacionado diretamente às suas construções, sem ser definido por elas, relaciona-se diretamente com a ideia de performatividade de gênero, proposta pela autora.

O termo “gênero” costumava ser restrito ao uso apenas diante do contexto gramatical. Na década de 1970, John William Money, um psicólogo neozelandês, em seu trabalho “Man & Woman, Boy & Girl”, utiliza esse termo com um sentido próximo ao atribuído hodiernamente (Coelho, 2018, p. 24).

Atualmente, um dos mais conhecidos conceitos de gênero, proposto por Butler, afirma que: “gênero é um conceito radical aberto a novas práticas, nunca fechado em um único conceito que tenta detê-lo” (Coelho, 2018, p. 48). Além disso, Judith Butler aponta que “Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados” (Butler, 2014, p. 253). Dessa forma, entende-se, a partir da teoria apresentada, que o gênero não é um conceito fechado e imutável, mas o completo oposto. Seria uma esfera em constante mutação e capaz de passar por um processo de desconstrução e desnaturalização.

A teórica supracitada também aponta para um aspecto importante para se discutir quando o assunto é gênero: o gênero está associado a normas e a regulações. Isso não significa que o gênero surge a partir de regulações, mas que está sujeito a elas. Matheus Gustavo Coelho (2018) afirma, em sua pesquisa acerca do conceito de gênero para Judith Butler, que:

Incorporar um gênero está ligado ao conceito de sujeição, ou seja, aceitar certas normas que são colocadas pela cultura; mas poderia haver algum gênero que fosse anterior a sua regulamentação? Para Butler, é ao estar sujeito às regulamentações que o gênero emerge, sendo produzido pelas e por meio das formas particulares de sujeição. (Coelho, 2018, p. 46)

Judith Butler, ainda, propõe uma distinção entre normas e leis. A norma age de uma forma mais implícita dentro das relações sociais, estabelecendo padrões implícitos de “normalidade”. Pode-se perceber e concluir, então, que o estabelecimento de tais padrões afetam e dialogam diretamente com a expressão e, como teoriza Butler, a performance de gênero.

Identificar-se com um gênero implica, nos regimes actuais do poder, identificar-se com um conjunto de normas realizáveis e irrealizáveis, cujo poder e estatuto antecede as identificações que insistentemente as aproximam. “Ser homem” e “ser mulher” são questões intrinsecamente instáveis. Sempre as assola uma ambivalência porque toda a identificação tem um custo: a perda do outro conjunto de identificações, a forçosa aproximação a uma norma que nunca escolhemos, mas que nos escolhe, que ocupamos, invertemos, ressignificamos para que a norma não nos determine por completo. (Butler, 2023, p. 177)

Assim, é possível perceber um pouco mais da ideia de “norma” e “regulação” de gênero para Butler.

Além do que já foi apresentado, ao pensar em gênero como pertencente à esfera social e cultural, os pesquisadores José Cabral e Margarita Diaz (1998), também abordam o aspecto pedagógico atrelado à noção de gênero:

As relações de gênero são produto de um processo pedagógico que se inicia no nascimento e continua ao longo de toda a vida, reforçando a desigualdade existente entre homens e mulheres, principalmente em

torno a quatro eixos: a sexualidade, a reprodução, a divisão sexual do trabalho e o âmbito público/cidadania. (Cabral e Diaz, 1998, p. 142)

Essa ideia de que comportamentos específicos são ensinados a crianças de acordo com o seu gênero/sexo relaciona-se com a ideia de performatividade e, principalmente, de regulação de gênero de Judith Butler. Nos romances abordados neste trabalho, pode-se encontrar passagens que dialogam diretamente com tais ideias.

Em *As Meninas* (2009), tem-se a personagem Lia de Mello Schultz, chamada pelas amigas de “Lião”, que é nordestina, filha de um alemão com uma baiana, e é quem mais transgride as “normas” e as “regulações” de gênero nesse romance. Lia é uma estudante universitária, em São Paulo, e participa de grupos de oposição ao regime político da época. Nesse contexto, percebe-se que ela rompe com o que a cultura tradicional espera e direciona a uma mulher: a vida dentro de casa, condicionada à esfera privada, sem intervenções no âmbito político e público.

Além disso, a sua sexualidade também é colocada em pauta ao longo do romance. Em um diálogo com um companheiro, é questionada se já havia tido alguma experiência com outra mulher. Lia responde:

— Não sei que quer saber — digo e fico rindo por dentro porque sei muito bem o que ele quer saber. — Nada de extraordinário, Pedro. Tão simples. Foi na minha cidade, eu ainda estava no ginásio. A gente estudava junto e, como nos achávamos feias, inventamos namorados. Quando lembro! Como era bom se sentir amada mesmo por meninos que não existiam. Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard, de olhos verdes e um certo escárnio no olhar, ô! como ela sofria com esse escárnio. Mas era preciso de um pouco de sofrimento. Não sei bem quando o nome de Richard foi desaparecendo e ficou o meu. Acho que foi numa noite, botei um disco sentimental e tirei-a para dançar, Me dá o prazer? Saímos rindo e enquanto a gente rodopiava qualquer coisa foi mudando, ficamos sérias, tão sérias. Éramos demais envergonhadas, entende? Nos abraçávamos e nos beijávamos com tanto medo. Chorávamos de medo. (Telles, 2009, p. 130)

No trecho acima, é possível perceber um exemplo do que Judith Butler (2004) irá nomear por “regulação de gênero”. Lia, uma mulher, estaria, diante da visão tradicional da sociedade, destinada a ter relações com homens e não com outras mulheres. A personagem subverte essa expectativa social, por meio das próprias regulações de gênero: a sua relação com

“Ofélia” tem início justamente seguindo as concepções impostas pela sociedade acerca da expectativa em torno do gênero, com Lia sendo “Richard”, fazendo o papel do gênero masculino. Em determinado momento, o nome de “Richard” vai desaparecendo e o de Lia se sobressai, como ela narra na passagem citada anteriormente. Nesse trecho, também é possível perceber a autorregulação, também mencionada anteriormente, nas seguintes passagens: “Éramos demais envergonhadas, entende?” (Telles, 2009, p. 130) e “Chorávamos de medo” (Telles, 2009, p. 103).

O trecho mencionado também exprime as ideias de mudança, mutação e, principalmente, fluidez. Esses são termos que estariam associados à ideia de gênero, diante da perspectiva de Butler (2014), uma vez que o gênero, por sua característica social e cultural, não se trata de uma categoria estática e imutável.

Em *Os Armários Vazios* (1966), de Maria Judite de Carvalho, também é possível notar alguns exemplos de regulação de gênero, na perspectiva de Judith Butler. Nesta obra, têm-se personagens femininas, como a Dora Rosário, que viveu em torno do esposo, obedecendo as suas regras e seguindo a moral e os bons costumes estabelecidos pela sociedade. Dora Rosário, após a partida do marido, Duarte, passa a viver, então, girando na órbita de seu fantasma. Duarte, mesmo após o seu falecimento, ainda segue sendo o centro da vida de Dora. Porém, há, no texto literário, algumas passagens que criticam essa postura de Dora, a qual se coloca na posição de cuidadora e zeladora da família e do marido.

Entretanto, mesmo antes do falecimento de Duarte, Dora já era uma mulher que seguia as regulações e normas de sua sociedade em relação ao seu gênero, como é possível notar no seguinte trecho:

Quando a filha nasceu e cresceu e fez dois anos, Dora disse um dia ao marido: “Todas as mulheres trabalham, eu podia arranjar um lugar qualquer, sei lá, sempre ajudava um pouco. Vi no jornal...”

Interrompeu-a logo. Que tontice. E a criança? Ia entregá-la a qualquer criada boçal? De resto, o que ganhasse ia-se na criada, no que ela gastava, no que estragava. Ficou pensativo e depois olhou-a fixamente. Dava-lhe o suficiente, não dava?

Dora acenou que sim, sem coragem para lhe dizer que sabia muito bem que ele almoçava mal, de qualquer maneira, e fazia longas caminhadas a pé para poupar o dinheiro dos carros. Calou-se, porém, para não o ferir, até ao fim. (Carvalho, 1966, p. 22)

Então, a personagem Dora Rosário expressa essa dualidade: por mais que tente quebrar as expectativas em torno do seu gênero (não permanecer em casa, cuidando da família e sem trabalhar), optar por se calar, para não ferir o esposo, uma vez que a sua existência está totalmente atrelada à de Duarte. É possível perceber um pensamento diferente despertando em sua sogra, Ana:

A sogra disse-lhe um dia: “Não sei como não se emprega. O Duarte ganha pouco e não é homem para vir a ganhar mais. Sempre ajudava.” E Dora deu então consigo a explicar-lhe que não podia entregar a menina a qualquer criada boçal, e a provar-lhe com exemplos, com números, que tudo o que ganhasse ou quase tudo, ir-se-ia no que essa mulher pudesse comer e estragar. A sogra sorriu ao de leve, disse: “Argumentos do Duarte”, e o assunto foi encerrado. (Carvalho, 1966, p. 23)

Ana, mãe de Duarte, por vezes, traz essa outra visão para o romance, durante diálogos com Dora Rosário. A análise que Ana faz de Dora é uma possível interpretação de que Dora deseja romper com as regulações de gênero, mas não o faz, uma vez que o seu próprio casamento também funciona como um regulador e como uma instância capaz de gerar normas. Dora, então, como é possível perceber a partir da leitura dos trechos selecionados, opta, sempre, por seguir as normas defendidas por Duarte.

Dessa forma, será analisado, no último capítulo, como essas autorregulações relacionam-se com o aspecto memorialístico e quais são as possíveis relações entre memória e gênero. No tópico seguinte, será apresentado um panorama acerca das rememorações femininas na literatura.

1.5 Rememorações femininas na literatura

Além de ter um caráter social e cultural, a memória também pode ser uma estratégia retórica, utilizada em textos artísticos para caracterizar uma personagem a partir do seu passado e da elaboração das suas memórias. Em diversos desses textos, é possível observar personagens femininas rememorando experiências passadas (seja experiências coletivas ou individuais) e representando essas experiências.

Acerca dessa relação entre a memória e a literatura, tem-se a seguinte ideia de Birgit Neumann (2016):

A expressão “ficções da memória” alude deliberadamente ao significado duplo da ficção. Primeiro, a expressão refere-se a narrativas literárias, não-referenciais, que representam os modos de funcionamento da memória. Segundo, num sentido mais lato, a expressão “ficções da memória” refere-se a histórias que indivíduos ou culturas contam sobre o seu passado para responderem à pergunta “quem sou eu?” ou, colectivamente, “quem somos nós?”. (Neumann, 2016, p. 268)

A autora caracteriza e define o que seriam as “ficções da memória”: o segundo sentido apresentado pela autora é o que podemos encontrar nas duas obras analisadas neste trabalho. Os romances apresentam personagens, especificamente femininas, buscando definir quem são a partir de suas memórias e, ao mesmo tempo, definindo, indiretamente, o mundo e a sociedade ao seu redor.

Para além dos exemplos expostos nos tópicos anteriores, de Penélope e Mnemosine, tem-se o mito de Cassandra, filha do rei Príamo, de Troia, que foi presenteada pelo deus Apolo com o dom das profecias. No caso de Cassandra, a memória estaria associada aos eventos do futuro e não ao passado. É como se pudesse recuperar em sua mente situações e eventos que ainda irão acontecer. Em sua história, essa memória associada ao seu “dom” é capaz de causar-lhe traumas e resulta em uma tragédia.

Já no caso da figura de Medusa, que costumava ser uma bela mulher, mas foi transformada em um monstro com serpentes no lugar da cabeça pela deusa Atena, após ser violentada por Poseidon no templo da deusa, pode-se perceber o aspecto da memória traumática como construtora de identidade. Nesse sentido, no mito apresentado, percebe-se que a memória do trauma vivido por Medusa será algo carregado por toda a sua vida, principalmente pela marcação corporal do trauma. As cicatrizes e os vestígios da memória estarão presentes em seu próprio corpo, para além do âmbito metafórico, como uma forma de lembrança.

A partir dos exemplos apontados anteriormente, é possível notar que a relação entre o ato de rememorar e as personagens femininas são estreitas desde a Antiguidade. Sobre as obras em que a memória se sobressai, diante da escrita de autoria feminina ou da presença de personagens femininas, Luísa Afonso Soares (2016) aponta que:

Os anos de 1970 constituem um momento de erupção da produção literária e cultural no feminino nas mais diferentes geografias culturais e conseqüentemente a uma lenta inscrição na memória cultural do século XX. Muitas dessas obras, frequentemente em registo autobiográfico ou memorialístico, constituíam implícita ou explicitamente actos de memória individual e cultural, que têm sido lidas como contra-narrativas ou contra-histórias. É o caso das narrativas de colonização, emigração ou violência de

autoria feminina que indicaram a especificidade de gênero na narrativização da memória e a necessidade teórica e metodológica de fazer convergir a investigação em estudos da memória e questões de gênero. (Soares, 2016, p. 76)

Diante disso, é notório que, a partir das aproximações desses dois campos de estudo (Estudos de Memória e Estudos de Gênero), faz-se necessária uma investigação interseccional, o que é proposto neste trabalho. Além disso, a autora ainda aponta para algumas temáticas específicas, que são frequentemente percebidas nas obras que tem um caráter autobiográfico ou memorialístico, como a violência, a emigração e a colonização. Tais temas tendem a ser percebidos diante de um olhar e uma perspectiva feminina, associados à memória e ao ato de lembrar.

Isso também pode ser percebido, para além dos exemplos pontuados de ocorrências na Antiguidade e em mitos gregos, na literatura portuguesa e na literatura brasileira, principalmente nas décadas estudadas neste trabalho (1960 e 1970), persistindo até a contemporaneidade. Esse fenômeno ocorre porque as narrativas memorialísticas, escritas, muitas vezes, a partir dos traumas coletivos vividos mundialmente no século XX, ganharam força ao longo dos anos e são difundidas até a atualidade.

De acordo com Roberta Guimarães Franco e Karol Sousa Bernardes (2021),

A partir de finais da década de 1970, obras literárias, que apresentavam como tema a Guerra Colonial, começam a ser publicadas em Portugal. Muitos dos autores haviam atuado na guerra ou estiveram presentes nas ex-colônias durante o período do conflito (1961-1974). Assim, podemos considerar essas produções como uma forma de retomar o contexto de guerra que, durante o Estado Novo, foi silenciado, justamente por ser uma tentativa de expor os horrores do período. Entretanto, o que se observa é que as obras que abordam com maior enfoque a situação dos retornados surgem em um momento posterior, em uma época um pouco mais distanciada do fim do regime. (Franco e Bernardes, 2021, p. 542)

As pesquisadoras apontam uma característica comum em algumas obras publicadas no final da década de 1970 em Portugal, que relatavam os conflitos coloniais e os horrores do Estado Novo. Novamente, destaco que essa necessidade de rememoração está também atrelada à característica do “gênero”, que acrescentam um novo ponto de vista para a memória e a sua representação.

Como exemplos de obras publicadas nessa mesma época, tem-se *O Dia dos Prodígios* (1979), primeiro romance da autora Lídia Jorge. A obra foi publicada após o 25 de abril de

1974 e representa uma alegoria do país (fechado e estático) sob a ditadura. Para além desse romance publicado em 1970, Lídia Jorge também tem outros títulos que dialogam com a ideia da rememoração feminina e das memórias genderizadas, como *O Cais das Merendas* (1982) e *Os Memoráveis* (2022).

Paisagem com mulher e mar ao fundo (1982), de Teolinda Gersão, retrata o país durante a ditadura, sob a perspectiva de uma mulher, que perde o seu filho na Guerra Colonial e trata questões como luto, memória e recordação, de maneira íntima e poética. A voz da personagem, no romance, confunde-se com a voz de diversas gerações de mulheres que sofreram perdas durante tal período histórico.

A autora portuguesa Fernanda Botelho também escreve textos em que a dimensão da memória se relaciona com o gênero. Em *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1989), são reconciliadas as memórias maternas e paternas, na intenção de instituir e fundar a protagonista Luíza. *A Gata e a Fábula* (1960) é outro livro da autora que traz à reflexão questões de gênero, como a classe e o casamento.

Autoras como Djaimilia Pereira de Almeida, escritora do romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), do livro de ensaios *O que é Ser uma Escritora Negra hoje, de acordo comigo* (2023) e do romance *Esse Cabelo* (2015), relacionam a memória com a categoria de “gênero”, além de destacar a categoria da “raça”.

Já na realidade brasileira, também há autoras que, em sua produção poética e literária, relacionam memória e gênero. Esse é o caso de Clarice Lispector, autora de obras como *A Hora da Estrela* (1977) e *A Paixão Segundo G.H.* (1964), que foca em memórias íntimas femininas, assim como os seus traumas — relacionados ou não ao gênero — e as suas angústias.

Em relação à literatura contemporânea brasileira, há a figura de Conceição Evaristo, que firmou o termo “escrevivência” (ideia de que todos escrevemos a partir de nossas próprias vivências e experiências enquanto seres sociais, mesmo sendo um texto de ficção) e que tem a memória, o gênero e a raça no centro dos seus textos literários. Alguns exemplos de obras da autora supracitada que dialogam com a proposta deste trabalho são: *Olhos d’água* (2014), uma coletânea de contos em que o gênero e a memória têm um destaque fundamental nos enredos dos textos, assim como *Becos da Memória* (2006), um romance que relata a vida de diversos personagens em uma comunidade, em Belo Horizonte.

Além das autoras mencionadas, Ana Maria Machado, autora de *Um Defeito de Cor* (2006), um romance metaficcional, também recupera a memória de mulheres racializadas. A protagonista do romance é uma imigrante, que vive experiências traumáticas ao longo de sua vida, como violências e mortes. Autoras como Verônica Stigger, por exemplo, também fazem

uso da autoficção, estabelecendo linhas tênues entre realidade e ficção, assim como realidade e memória. Essas características podem ser percebidas em seus livros *Os Anões* (2010) e *Sombrio Ermo Turvo* (2019).

Por fim, as próprias autoras trabalhadas nesta pesquisa se configuram como nomes, em suas respectivas tradições literárias, que buscam estabelecer uma relação entre gênero e memória, assim como as demais autoras mencionadas como exemplo nesta seção. Lygia Fagundes Telles, um nome na literatura brasileira que constantemente discutiu e escreveu sobre a condição da mulher na sociedade em que vivia, tem obras, para além de *As Meninas* (2009), como *Invenção e Memória* (2000) e *Ciranda de Pedra* (1954), que colocam essas duas categorias de estudo em foco.

A mesma perspectiva pode ser encontrada na produção literária de Maria Judite de Carvalho. Além da obra estudada neste trabalho, *Os Armários Vazios* (1966), os livros *Tanta Gente, Mariana* (1988) e *Paisagem sem Barcos* (1963) também podem indicar um olhar atento para a condição feminina em sua época, uma vez que temas como a solidão feminina, o envelhecimento feminino e as relações entre as mulheres surgem como destaque em suas obras.

Um outro dado para se atentar na análise dos livros aqui trabalhados é a distinção entre História Real e História Oficial, organizada por Heleith Saffioti (1991). De acordo com a autora, a história oficial seria a representação e descrição dos grandes feitos dos homens, enquanto a história real estaria associada à história feita por:

ricos e pobres, dominadores e dominados, brancos e negros, homens e mulheres, crianças, adolescentes, adultos e velhos, é considerada algo menor, menos importante [...] porque esta é a história que revela as contradições sociais, os embates entre os socialmente fortes e os socialmente fracos, as lutas dos discriminados pela construção de uma sociedade mais justa [...]. (Saffioti, 1991, p. 103-104)

Ainda de acordo com a autora, enquanto a História Oficial seria ensinada nas escolas e nas demais instituições, a História Real é ignorada pelo povo: “Quanto mais ignorantes em relação à história real se formassem os estudantes e quanto mais submissos fossem às autoridades legais, melhor para o regime ditatorial” (Saffioti, 1991, p. 103-104).

Diante disso, Evelyn Mello (2020), pesquisadora do papel das mulheres no regime militar brasileiro, aponta que a literatura escrita por mulheres no período militar:

demarca importante terreno de reconstrução da História Oficial e de resgate da História Real por intermédio do ponto de vista feminino, dado que as autoras procuram perscrutar a condição de mulheres

em suas múltiplas possibilidades através da saga de personagens e, ao mesmo tempo, criticar e (re)compor um painel social de repressão, reproduzindo nas narrativas situações históricas e típicas do cenário brasileiro da ditadura militar a partir de fatos do cotidiano, da intimidade das casas e das estruturas familiares, mormente as tradicionais. (Mello, 2020, p. 45)

É diante desse cenário em que os romances analisados neste trabalho se situam. Há um contexto literário e social que faz com que essas obras, que exploram a perspectiva e o ponto de vista feminino diante de períodos históricos de repressão, configurem-se como importantes testemunhos e objetos de memória. Isso se dá uma vez que, a partir da escrita literária e artística, há a possibilidade de reescrever a História e inserir dentro desses textos oficiais um novo olhar, guiado pela experiência feminina.

Por fim, percebe-se que há uma vasta gama de exemplos que podem ilustrar essa necessidade feminina de rememorar e representar tais memórias, por diferentes meios, sendo a escrita um deles. Tais exemplos servem para justificar a existência de obras com esse viés, já visando uma intersecção entre gênero e memória na escrita literária no contexto artístico de ambos os países, além de expor um contexto mais amplo no qual as autoras analisadas neste trabalho estão inseridas.

2. Mulheres-memória: cruzamentos entre memória e gênero

Como já apontado na seção de introdução, acerca dos objetivos dessa pesquisa, a intenção deste trabalho é analisar a intersecção das categorias de “memória” e “gênero”: as memórias genderizadas. Neste capítulo, iremos discutir acerca das intersecções teóricas entre esses dois campos de estudo e dar início à análise literária das obras, a partir da perspectiva teórica apresentada.

Diante disso, no texto “A memory for women’s history: problems of method and interpretation” (1992), Luisa Passerini reflete sobre a relação do movimento feminista com a memória e com o esquecimento. De acordo com a autora,

its anxiety to innovate and its need for repeated foundations, both of which tend to cut it off from the past, since it rejects antecedents of any type. It has become crucial to oppose this spontaneous tendency toward amnesia, above all in the Italian movement, and to construct a memory and a history that would allow self-recognition of the work of feminists from the seventies and transmit the tradition of activism to younger generations of women. (Passerini, 1992, p. 672)

A autora argumenta, ainda, sobre a relação entre feminismo e memória: as mulheres precisam documentar as suas próprias histórias para se tornarem sujeitos ativos na história. Isso envolve questões como transmissão oral e escrita, assim como memória coletiva e memória cultural. É apontado também, nos estudos da autora, que o movimento feminista tem o esquecimento como uma de suas fraquezas.

De acordo com Maria Mies (1983 *apud* Passerini 1992),

For the women concerned, the systematic documentation of their life histories has the effect that their own subjective biography assumes an objective character. It becomes something at which they can look from a certain distance. They are no more prisoners of their own past and present sufferings and mistakes, but they can, if they want to, draw lessons for the future from their own past history. (Mies, 1983, *apud* Passerini, 1992, p. 675)

Dessa forma, as autoras destacam a necessidade das mulheres, enquanto grupo social, de documentar as próprias vidas, não como forma de se tornarem prisioneiras do próprio passado, mas para aprender lições acerca do passado, construir ou reconstruir a identidade e, em última instância, dominar o próprio futuro. Essa é a missão, também, do movimento feminista: documentar os feitos das mulheres do passado e abrir caminho para o presente e o futuro, sem deixar que a história das mulheres seja esquecida.

Isso deve ser feito, ainda de acordo com Maria Mies (1983), porque “only when women can use their own documented, analyzed, understood and published history as a weapon in the struggle for themselves and for all women will they become subjects of their own history” (Mies, 1983, *apud* Passerini, 1992, p. 675). Então, para as autoras mencionadas, as mulheres, no intuito de dominarem as suas próprias histórias e, conseqüentemente, as suas próprias vidas, devem conhecer as suas histórias. Isso pode ser interpretado a nível coletivo, no sentido de conhecer a história das mulheres, de forma ampla e abrangente, mas também no sentido de conhecer as suas próprias histórias individuais, que são entrelaçadas às histórias das demais mulheres de suas famílias e seus ciclos sociais.

Ademais, de acordo com as pesquisadoras Sylvia Schraut e Sylvia Paletschek (2008), mesmo que as mulheres fossem parte integral e construtoras da nação, elas eram excluídas do corpo político nacional, além de terem os seus direitos políticos negados. Isso também tem relação com a memória cultural e com o esquecimento de importantes figuras políticas femininas.

De acordo com as autoras supracitadas,

The representation of the nation and its delimitation from other nations were also gendered: as early as the beginning of the nineteenth century, when national movements emerged, the national community was depicted as masculine and courageous, the enemy disparaged as weak and effeminate. (Schraut e Paletschek, 2008, p. 267-268)

A citação acima indica que até mesmo em relações que não possuem marcações de gênero (como o caso do exemplo, em que as autoras mencionam relações entre nações), as visões e as ideias já definidas acerca de gêneros surgem. Assim, tais características acabam sendo perpetuadas na memória coletiva da sociedade. Ademais, a questão da memória e do gênero pode ir um pouco mais além. As investigadoras Sylvia Schraut e Sylvia Paletschek (2008), ao contextualizar e apresentar o conceito de “memória cultural”, de acordo com Jan Assmann, também questionam quais são os lugares de rememoração das mulheres e se são permitidas a fazerem parte da memória nacional:

According to Jan Assmann, cultural memory contributes to the creation of a historically grounded identity of those who share a common culture. It reflects the public categorization, evaluation and interpretation of the historical events considered relevant by which the political and cultural selfimage of a community roots itself. We therefore have to ask the following questions: Which remembrances do allow women to be inscribed into a polity when they are excluded from national memory? Which remembrances enable women to establish their own individual, political and national identity? (Schraut e Paletschek, 2008, p. 269)

Essas são perguntas centrais e relevantes na discussão acerca da relação entre memória e gênero. Mesmo que mulheres participem ativamente da construção política e social da nação, muitas vezes, são excluídas das rememorações coletivas, como apontam as autoras, o que afeta a forma como esse grupo irá estabelecer e construir a sua identidade.

Nesse sentido, em coadunação ao pensamento das pesquisadoras Adriana Facina e Rachel Soihet (2004), a partir do momento nomeado por “explosão do feminismo”, em meados de 1960, a história das mulheres passou a quebrar barreiras e tornar-se mais conhecida. Além disso, os Estudos sobre as Mulheres e os Estudos Feministas passaram a ter mais destaque no

meio acadêmico e cultural, o que possibilitou uma abertura de caminho para o surgimento dos estudos de gênero.

A própria crítica literária feminista expõe a relação dos estudos de gênero com a memória, uma vez que, inicialmente, o objetivo da área e das pesquisas produzidas seria justamente recuperar autoras que foram esquecidas. Essa ação tinha como objetivo fazer com que esses textos saíssem do esquecimento e que as obras dessas mulheres escritoras fossem inscritas na memória cultural.

Ainda diante da ideia de dominar a própria história e não cair em esquecimento, é possível perceber que a história é guiada de acordo com os grupos que estão no poder em determinada época. Logo, as categorias identitárias (como raça, classe e gênero, por exemplo) também devem ser levadas em consideração quando pensamos em relações de poder dentro da sociedade. Assim, percebe-se que tais categorias também podem afetar a rememoração ou o esquecimento de fatos em uma sociedade. O grupo dominante sempre terá o poder de decidir o que será lembrado e o que será esquecido, uma vez que domina ferramentas como a mídia e as instituições culturais e educacionais, por exemplo. Dessa forma, é perceptível que a categoria “gênero” também é levada em consideração quando pensamos nas relações de esquecimento e rememoração.

A relação entre memória e gênero pode, então, ser notada diante das relações sociais, estabelecidas na vivência coletiva. De acordo com os estudos de Luísa Afonso Soares (2016), a integração da categoria de “gênero” nos Estudos de Memória surge entre as décadas de 1980 e 1990. Segundo a autora, “a partir daí, cresce no seio dos Estudos de Memória a percepção de que pode existir especificidade de gênero nos actos de rememoração e na atribuição de sentido a essas recordações” (Soares, 2016, p. 74).

O ato de lembrar e de rememorar está associado a outras categorias, como já foi apontado anteriormente. O círculo social em que o indivíduo está inserido é uma delas, como a sua família, a sua religião, a sua instituição escolar e o seu grupo de amigos.

Ainda de acordo com Luísa Afonso Soares (2016),

As primeiras vozes em defesa da especificidade de gênero apontam para diferenças na experienciação da realidade, bem como nas estratégias de representação dessa mesma realidade. Sendo o gênero, como a memória, um produto de discursos e práticas performativas inscritas na cultura, o entrecimento das duas categorias, e concretamente a “genderização” da memória, parece inevitável, orgânico de certo modo (e

por memória entendemos aqui tanto a construção do arquivo como o processo de rememoração ou recordação). (Soares, 2016, p. 75)

Além disso, sabe-se que o gênero é uma categoria que se estabelece dentro de uma sociedade, como apontado por Judith Butler. A performance do gênero e as suas regulações são derivadas justamente da vivência social e do contato com outros indivíduos, diante de uma organização coletiva. Isso também justifica o porquê diferentes culturas podem perceber o “gênero” de diferentes formas.

É já conhecida também a ideia de que a “memória” tem um cunho social e cultural:

É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (Halbwachs, 1990, p. 34)

Além disso, de acordo com Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002), “Much of recent feminist scholarship touches directly or indirectly on questions of cultural memory. For instance, feminist writing on sexual abuse and violence against women has been intensely preoccupied with memory, trauma, and transmission in the family and in society” (p. 3). A narrativa de experiências traumáticas femininas, que também será abordada nos tópicos seguintes, é, também, uma forma de recuperar e divulgar as memórias e a constituição da identidade feminina.

Assim, percebe-se que os Estudos de Memória e os Estudos de Gênero, enquanto áreas do conhecimento, já possuem relações que permitem essa aproximação e intersecção. Além disso, este trabalho dialoga diretamente com a área de Estudos Comparatistas, que é caracterizada por ser interdiscursiva, multidisciplinar e intersemiótica, o que possibilita a intersecção de duas áreas do conhecimento como as destacadas neste tópico.

No tópico a seguir, irei analisar o *corpus* dessa pesquisa. Inicialmente, irei apresentar uma contextualização acerca da perspectiva da autora feminina nas literaturas portuguesa e brasileira. Em seguida, haverá uma análise acerca da representação do “feminino” nos objetos de pesquisa, para, por fim, propor uma análise considerando aspectos de memória e gênero.

2.1 Autoria feminina nas literaturas portuguesa e brasileira

Inicialmente, de acordo com a pesquisadora Vanda Anastácio (2022), ao analisar obras que têm como objetivo sintetizar grandes nomes da Literatura Portuguesa, aponta que:

A ausência das mulheres é notória em obras consideradas “fundadoras”, como o *Bosquejo de Literatura Portuguesa* de Almeida Garrett (1826) – que não refere nenhuma escritora – e nos três volumes da *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa* de Teófilo Braga – publicados entre 1909 e 1918, onde se mencionam (de passagem) três –, e continua nas narrativas historiográficas posteriores e nos manuais destinados às escolas, onde o número de autoras mencionadas oscila entre os 3% e os 5%. (Anastácio, 2022, p. 13, grifos da autora)

Portanto, percebe-se que, assim como no cenário global e mundial, também no contexto português as mulheres foram, por muito tempo, excluídas do cenário literário em Portugal. Isso pode ser percebido, também, a partir dos estudos de Anna Klobucka (2021): “o cânone da literatura portuguesa é composto exclusivamente por autores do sexo masculino até aos meados do século vinte, abrindo-se eventuais e questionáveis exceções a esta regra [...]” (Klobucka *apud* Anastácio, 2022, p. 13).

A pesquisadora Vanda Anastácio (2022), ainda, em sua investigação, aponta algumas hipóteses para essa exclusão das mulheres do cânone literário português:

- 1) a classe social das mulheres seria um fator importante e, na verdade, determinante em sua relação com a literatura e também com as outras artes, uma vez que nem todas estariam sendo educadas e instruídas a ler e a escrever, por exemplo;
- 2) existia uma ideia, enraizada na sociedade, de que mulheres só poderiam ler alguns livros específicos. Isso faz com que o contato das mulheres com as obras artísticas seja restrito;
- 3) há uma associação das mulheres das classes altas com a Virgem Maria, introduzindo um ideal religioso e, novamente, controlador das atitudes do grupo feminino, uma vez que essa comparação surge como uma norma e uma forma de regular o gênero e indicar quais são os comportamentos ideais às mulheres (nesse caso, deveriam ler textos religiosos, por exemplo).

Assim, é possível perceber que sempre houveram limitações, expectativas e pré-definições em relação ao comportamento atribuído às pessoas a partir do gênero. Isso implica, diretamente, no contato das mulheres com os textos literários e, conseqüentemente, com a produção literária de autoria feminina.

Em *Um teto todo seu* (1985), Virginia Woolf problematiza justamente as condições de produção das mulheres que desejam escrever: “Porque é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de uma literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou de um soneto. Quais eram as condições em que as mulheres viviam?” (Woolf, 1985, p. 34). Inicialmente, a autora problematiza a ausência de mulheres no cânone literário. Isso não seria, de fato, como conclui Virginia Woolf, pelo fato de mulheres não escreverem ou não serem capazes de tal ato. O talento e o trabalho das mulheres escritoras não é uma das razões pelas quais, por muito tempo, um lugar na história da literatura foi negado a esse grupo. O foco de Woolf, em seu texto, é problematizar as condições e os diversos cenários em que essas mulheres escrevem, evidentemente, diferentes dos cenários e das condições dos homens.

Woolf, no começo do texto, já explica o seu título e apresenta a sua tese, que busca responder uma única pergunta que é foco da sua reflexão (“Quais são as condições necessárias para se escrever ficção?”):

Tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes a minha opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. (Woolf, 1985, p. 10)

Acerca disso, é possível relacionar o que foi apontado anteriormente pela escritora com o caso português, uma vez que as questões de classe e posição social estavam sempre envolvidas e imbricadas com a categoria “mulher”. Já em relação ao caso brasileiro, Constância Lima Duarte, que tem pesquisado as relações entre literatura e feminismo na sociedade brasileira, aponta uma das principais dificuldades que há no estabelecimento de mulheres no cânone literário do país: “Quando começa o século XIX, as mulheres brasileiras, em sua grande maioria, viviam enclausuradas em antigos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural” (Duarte, 2003, p. 152).

Esse enclausuramento cultural (também marcado na cultura portuguesa) refere-se ao direito básico de ler e escrever, que, até 1827, era reservado aos homens no Brasil. Na época, as principais opções dessas mulheres, que queriam se instruir formalmente e educacionalmente, consistiam em conventos religiosos, que também tinham como função formar religiosamente tais mulheres. Essa formação religiosa instruiu as mulheres para os deveres do casamento e para as atividades domésticas, noção essa que se aproxima com o que Vanda Anastácio (2022)

aponta sobre o caso português, em que as mulheres eram educadas para se aproximarem da Virgem Maria.

Em 1832, no Brasil, Nísia Floresta, uma das primeiras mulheres brasileiras a publicar textos em jornais, publicou o seu primeiro livro nomeado por *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. O livro foi influenciado por textos como *Vindications of Women Rights* (1792), de Mary Wollstonecraft, e *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791), de Olympe de Gouges.

Sobre a recepção do feminismo no Brasil, Constância Lima Duarte aponta que:

Diferente do que ocorre em outros países, existe entre nós uma forte resistência em torno da palavra “feminismo”. Se lembrarmos que feminismo foi um movimento legítimo que atravessou várias décadas, e que transformou as relações entre homens e mulheres, torna-se (quase) inexplicável o porquê de sua desconsideração pelos formadores de opinião pública (...) Mas se esta foi a vitória do movimento feminista, sua grande derrota, a meu ver, foi ter permitido que um forte preconceito isolasse a palavra, e não ter conseguido se impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres. A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não só promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal amada, machona, feia e, a gota d’água, o oposto de “feminina”. (Duarte, 2003, p. 151)

Acerca disso, é importante perceber que grande parte da sociedade brasileira estaria mais confortável com a mulher e o gênero sendo tratados de forma mais neutra e menos engajada politicamente, uma vez que “feminismo”, em diferentes épocas, é encarado de maneira pejorativa pelo corpo social. Esse fato também é responsável pelo apagamento ou pela exclusão de autoras que buscam refletir e problematizar as relações de gênero, sendo vistas de forma negativa na sociedade.

No século XX, no Brasil, alguns fatos mudaram a história das mulheres no país. Em 1932, no Brasil, Getúlio Vargas cede à insistência popular e inclui o direito ao voto feminino no Código Eleitoral. Embora tenha ocorrido essa conquista apenas 32 anos depois, o país vive um retrocesso em relação aos direitos do povo: o Regime Militar Brasileiro surge. Esse período histórico, como já mencionado anteriormente, limitou a liberdade da população e censurou diversas obras, dentre elas, obras de autoria feminina.

Além disso, as pesquisadoras Anna Klobucka e Vanda Anastácio mencionam o século vinte como um momento de “virada” na literatura portuguesa, o que pode ser atribuído a

inúmeros fatores, como o próprio Estado Novo e a necessidade de rememoração que surge após tempos de autoritarismo e censura.

O mesmo fato ocorre na literatura brasileira, após o regime militar: há uma necessidade de rememoração que faz com que autores e autoras busquem representar a época a partir do texto literário. Assim, o século XX se constitui, tanto na literatura brasileira quanto na portuguesa, como um momento de dualidades: direitos foram conquistados e garantidos às mulheres, ao mesmo passo em que toda a população estava perdendo a sua própria liberdade.

Por fim, percebe-se que as realidades portuguesa e brasileira convergem no sentido em que as mulheres dos dois países demoraram mais que os homens para terem a garantia de uma educação formal. Além disso, quando essa educação passou a ser garantida, foi vinculada ao ensino da moral e dos bons costumes, atrelados à religião.

Outrossim, além dos direitos das mulheres (que passaram a ser garantidos de forma lenta e atrasada), as mulheres possuem diferentes condições de produção do que os homens, uma vez que foram educadas, principalmente, para cuidar do lar e da casa, além de serem instruídas a se dedicarem ao casamento e à maternidade. Dessa forma, sobraria pouco tempo para que as mulheres pudessem se dedicar no ofício de escrita criativa e ficcional, como aponta Virginia Woolf (1985).

Em relação ao contexto de produção específico das duas autoras estudadas neste trabalho, sabe-se que a autora Maria Judite de Carvalho nasceu em Lisboa, em 1921, e, entre os anos de 1949 e 1998, viveu na França e na Bélgica. Foi educada, enquanto viveu em Lisboa, por tias paternas, uma vez que os pais viviam na Bélgica. De acordo com informações disponíveis no quinto volume do Dicionário Cronológico de Autores Portugueses (1998), “Aos quatro anos morreu-lhe uma das tias, aos oito a mãe, que mal conheceu, e pouco depois o meio irmão, pelo lado materno. Com dez anos, foi a vez de uma outra tia e, com quinze anos, o pai, que continuou a viver na Bélgica, foi dado como desaparecido”. Diante disso, percebe-se que a vida pessoal da autora foi marcada por constantes mudanças e perdas.

Ademais, Maria Judite de Carvalho estudou no Colégio Feminino Francês quando tinha catorze anos, matriculou-se no curso de Filologia Germânica e casou-se com Urbano Tavares Rodrigues, em 1949. O casal viveu alguns anos em Montpellier e em Paris. Em 1950, teve a sua única filha em Lisboa, a qual ficou vivendo em Portugal, sob os cuidados dos avós paternos. Durante o seu regresso a Portugal, a autora trabalhou na *Revista Eva*, como secretária, redatora e chefe de redação. Foi essa revista que, em 1949, publicou o seu primeiro conto. Além disso, também trabalhou no *Diário de Lisboa* e no *O Jornal*.

Acerca de Lygia Fagundes Telles, sabe-se que nasceu em 1918, em São Paulo, e além de escritora, também tinha a formação em Direito. Estudou no Instituto de Educação Caetano de Campos e teve a sua estreia literária com o livro de contos *Porão e Sobrado* (1938). Conheceu nomes importantes para a literatura brasileira da época e para as humanidades, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Paulo Emílio Salles Gomes. Integrou a Academia de Letras da Faculdade de Direito e colaborou com jornais como *A Arcádia* e *A Balança*. Além disso, Lygia Fagundes Telles casou-se com Godofredo Teles Júnior, com quem teve o seu único filho, Goffredo da Silva Telles Neto. Casou-se novamente, anos depois, com Paulo Emílio Salles Gomes. Em paralelo à sua carreira na literatura, a autora também atuou como Procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo, tendo exercido esse cargo até a sua aposentadoria. Além disso, também foi presidente da Cinemateca Brasileira, instituição fundada pelo seu marido, Paulo Emílio Salles Gomes.

Então, diante do exposto, percebe-se que as autoras de *As Meninas* (2009) e *Os Armários Vazios* (1966) viveram em sociedades que reprimiram, direta e indiretamente, produções elaboradas por mulheres, mas que subverteram as expectativas em torno do seu gênero. Além disso, as duas autoras constituem-se como integrantes da classe média das suas respectivas sociedades e países, tendo acesso pleno à educação e à instrução formal e desenvolvendo, para além do trabalho como escritoras de ficção, outras funções.

2.2 A representação do feminino em *As Meninas*

É importante mencionar, de início, que, para além de serem obras de autoria feminina, os romances *As Meninas* (2009) e *Os Armários Vazios* (1966) focam no cotidiano de personagens femininas. Em *As Meninas* (2009), temos as protagonistas Lia, Ana Clara e Lorena. Para além das protagonistas do romance, há personagens femininas secundárias, como a mãe de Lorena, as freiras do convento em que vivem e as amigas de Lia. Já em *Os Armários Vazios* (1966), temos as personagens principais Dora Rosário, Júlia, Ana, Manuela e Lisa.

As duas obras, então, focam no universo feminino (nos desejos, nos pensamentos, nas emoções, nas repressões e na vivência de todas essas mulheres mencionadas no parágrafo anterior). Essa seria uma das justificativas para estudar o gênero e a representação do feminino nas duas obras, uma vez que esses temas são o foco de ambos os romances.

A narrativa, tanto em *As Meninas* (2009) quanto em *Os Armários Vazios* (1966), capta momentos muito específicos, demarcados temporal e geograficamente, e representa os costumes e as normas de gênero de uma sociedade. No caso do romance de Lygia Fagundes

Telles é representada a sociedade imersa na Ditadura Militar brasileira, na década de 1970, enquanto a obra de Maria Judite de Carvalho representa a sociedade portuguesa, na década de 1960, sob o comando do Estado Novo.

Em *As Meninas* (2009), esse foco no universo feminino pode ser percebido desde o título. Como já apontado anteriormente, a própria autora Lygia Fagundes Telles faz uma brincadeira sobre a razão pela qual o livro não teria sido censurado na década de 1970, quando foi publicado pela primeira vez: o censor teria lido as primeiras páginas e achado chato. Para além da perspectiva apresentada pela autora, também podemos interpretar que o título induz uma interpretação específica acerca do livro: seria uma narrativa focada no cotidiano de mulheres, que não apresentaria perigos ao Regime Militar vigente. Lygia Fagundes Telles, no entanto, apresenta uma narrativa ficcional potente e em tom de denúncia, expondo e representando as mazelas da sua época e do seu país, por meio do olhar feminino.

Temos diferentes representações do que é ser mulher nesse romance. Iremos começar, então, por Lorena de Vaz Leme. A menina é estudante do curso de Direito e é pertencente a uma família rica de fazendeiros (Lorena é a amiga para quem as outras duas — Lia e Ana Clara — costumam pedir dinheiro quando precisam, é também por meio desses empréstimos que o elo entre as três se constitui). Lorena é caracterizada como uma mulher romântica, que adora poesia e que critica as atitudes e as ações das outras meninas.

Além disso, é constante a figura do “M.N.”, um médico mais velho para quem Lorena está se guardando e por quem é apaixonada. Sabe-se que o médico é casado e não demonstra interesse algum em Lorena, que, durante a narrativa, fica em constante espera por um telefonema que nunca chega.

Ana Clara Conceição é estudante de Psicologia, mas não chega a concluir o curso. A menina é usuária de drogas e namora um traficante. Apesar das diferenças entre as personagens, em suas caracterizações e na forma como encaram o mundo, Ana Clara, assim como Lorena, também pode ser considerada sonhadora. Seu sonho não é por alguém específico, mas por um noivo rico que poderá ajudá-la a mudar de vida.

A menina é chamada, também, de “Ana Turva”, fazendo uma piada com o seu nome e uma referência ao seu discurso, que é estabelecido a partir de confusões, fluxos de pensamentos disformes e palavras aleatórias. Ao ter contato com a narrativa, o leitor também fica ciente de que Ana Clara teve uma infância difícil, vivia com a mãe em um canteiro de obras e sofria maus tratos e abusos, traumas esses que afetam o seu presente e a sua forma de lembrar.

Já Lia de Melo Schutz é estudante de Ciências Sociais, mas precisa dar uma pausa na faculdade devido às suas frequentes faltas, ocasionadas pelo seu compromisso com os

movimentos sociais dos quais faz parte. É filha de uma baiana com um alemão, que é ex-nazista. Também é descrita como leitora de Marx e outros autores considerados revolucionários.

Além disso, Lia (também chamada pelas amigas de “Lião”) é uma das meninas que mais ocupa os ambientes públicos e que chama atenção das demais personagens para o momento político e histórico que estão vivendo. Ela namora Miguel, que é um líder estudantil preso pelo regime ditatorial. O seu plano é encontrá-lo para que possam fugir juntos para a Argélia. De sua própria forma, Lia também se configura como uma personagem sonhadora, ao fazer planos em conjunto com o namorado e com os demais companheiros.

Lorena de Vaz Leme, quando descrita por Ana Clara, é retratada como alguém rica: “Minha amiga, seu besta. Tem um pôster dele desse tamanho, a Loreninha. Ela conhece a Europa inteira (...)” (Telles, 2009, p. 48). Assim, é possível começar a traçar uma possível análise da personagem Lorena: de família rica, funciona como um elo entre as amigas, que lhe pedem sempre dinheiro emprestado. Ademais, quando Lorena vai falar a respeito do próprio quarto, chama sempre o local de “concha”, isso pode ser percebido no seguinte trecho: “Ainda ponho uma placa na minha concha: *Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo, mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil*” (Telles, 2009, p. 63, grifo da autora).

No trecho supracitado, é possível destacar algumas informações importantes: o fato de Lorena chamar a sua habitação de “concha” pode gerar a interpretação de que a menina é muito fechada em si mesma e no seu próprio espaço privado. Vive sempre em sua concha, sem preocupar-se com o exterior.

Outrossim, Lorena é descrita pelas outras amigas (e por si mesma, como pode ser notado no trecho destacado anteriormente) como alguém que gosta de manter tudo limpo e tudo em ordem. Considera-se uma boa cidadã e mantém-se afastada dos assuntos políticos da sua época, como pode ser notado no trecho seguinte, que retrata uma conversa entre Lia e Lorena, na qual estão brincando de entrevista:

— Pega o microfone e me entrevista.

Lia segurou firme a banana e estendeu-a até a boca de Lorena.

— Jura dizer a verdade, só a verdade, nada além da verdade?

— Juro.

— Nome, por favor.

— Lorena Vaz Leme.

- Universitária?
- Universitária. Direito.
- Pertence a algum grupo político?
- Não.
- Por acaso faz parte de algum desses movimentos de libertação da mulher?
- Também não. Só penso na *minha* condição.
- Trata-se então de uma jovem alienada?
- Por favor, não me julgue, só me entreviste. Não sei mentir, estaria mentindo se dissesse que me preocupo com as mulheres em geral, me preocupo só comigo, estou apaixonada. Ele é casado, velho, milhares de filhos. Completamente apaixonada. (Telles, 2009, p. 161, grifo da autora)

Lorena, então, é descrita como uma personagem bastante focada em seu próprio interior, que não se interessa pelas questões políticas do seu tempo e tampouco das outras mulheres. Como destacado com uma marca gráfica na materialidade do próprio texto, com o recurso do itálico, Lorena preocupa-se apenas com a *sua* própria condição.

Os trechos que são narrados por ela geralmente perpassam o assunto do M.N., o homem casado com o qual ela deseja se casar e de quem espera uma ligação que nunca recebe, e focam em assuntos cotidianos, da sua própria rotina ou da relação com as amigas. Lorena, então, representa a parcela alienada da sociedade, que, por mais que seja afetada pelas consequências do regime (principalmente as consequências voltadas às mulheres), protege-se na sua própria concha, assegurada pela sua condição social e financeira.

Enquanto isso, Lia de Mello Schutz, descrita como rebelde e mais atenta ao mundo à sua volta, é apresentada, no início da narrativa, pedindo dinheiro emprestado à Lorena. Isso estabelece, inicialmente, uma característica de cada uma das meninas, a partir da definição das suas classes sociais e das relações de poder entre elas.

O momento em que Lorena recorda quando Lia chegou ao pensionato é descrito da seguinte forma: “Lembrava-se de Lia chegando com duas malonas estourando de coisas. E *O Capital* debaixo do braço, metido num papel de pão que mais mostrava do que escondia” (Telles, 2009, p. 61, grifo da autora). Lia é descrita, no início, pelas suas leituras. Em seguida, é caracterizada pelos seus gestos: “(...) grito e levanto o braço direito, o punho fechado na saudação antifascista” (Telles, 2009, p. 35).

Essas descrições iniciais mostram como Lia é uma personagem que se reafirma diante das suas convicções. Mesmo diante das regras e das regulações direcionadas ao seu gênero, na sociedade brasileira da década de 1970, ela se reafirma através de falas e de gestos.

De acordo com a pesquisadora Ana Maria Colling (2004),

Fica evidente que, para a ditadura militar brasileira, a mulher militante não era apenas uma opositora ao regime militar; era também uma presença que subvertia os valores estabelecidos, que não atribuíam à mulher espaço para participação política. Como esta questão está presente na sociedade e nas próprias organizações de esquerda, pode-se concluir que as relações de gênero têm uma dimensão que perpassa todas as instâncias e instituições sociais. (p. 10)

Assim, pode-se perceber a importância do gênero na percepção e na interpretação da personagem Lia, que se caracteriza como uma jovem militante, que luta para mudar a sua própria realidade.

Outro trecho da narrativa que pode demonstrar e representar essas características da personagem é o seguinte:

“Meus amigos estão todos presos, eu mesma posso ser presa saindo daqui”, começou com brandura.
“Manuela está internada como louca e Jaguaribe está morto. Então você se preocupa com o cordão da minha alpargata!”

— Dou importância ao que não tem importância — começo e paro. (Telles, 2009, p. 119)

Esse é um diálogo entre Lia e Lorena que, novamente, deixa mais evidente e explícito a forma como as duas lidam com as esferas públicas e privadas. Lia quebra as expectativas sobre o seu gênero ao se interessar por um homem casado, embora acredite estar seguindo os bons costumes e os valores morais “civilizados”, como ela mesma diz, por se manter virgem e aguardar a ligação de M.N.

Enquanto isso, Lia chama a atenção da amiga, presa em sua concha física e metafórica, para a realidade do país. Percebe-se, diante dessa comparação, que a autora cria uma imagem de formas de expressão do gênero feminino em uma época de repressão e autoritarismo.

Segundo Ana Maria Colling (2004),

A mulher militante política nos partidos de oposição à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos. (p. 8)

De acordo com a pesquisadora, pode-se notar que Lia é considerada uma mulher duplamente subversiva e desviante. O seu delito não seria apenas voltar-se contra o sistema político da época e as suas regras, mas opor-se, também, às regras e aos padrões determinados para cada gênero.

É comum que uma sociedade autoritária e moralista busque controlar as mulheres guiando-as pelo caminho da religião, como já apontado anteriormente, na intenção de que foquem apenas em questões como o casamento e a maternidade. Sabe-se, também, que por muito tempo se acreditou que o homem estava para o espaço público assim como a mulher estava para o espaço privado. Isso pode ser comprovado a partir da tardia liberação do voto feminino e das escolas para mulheres no país.

Lia não demonstra, em nenhum trecho do romance, uma busca interior pela maternidade ou pelo casamento. Desde o início, fica evidente que o seu compromisso é com a sua própria sociedade, com as outras mulheres e com os movimentos sociais nos quais estava inserida. Ocupa, geralmente, o espaço público, mais do que as outras duas meninas, indo para organizações e reuniões clandestinas e planejando uma fuga com o namorado para a Argélia. Dessa forma, pode-se perceber que a identidade de gênero é subvertida e colocada sempre em primeiro plano neste romance, com o propósito de gerar reflexão no leitor.

Por fim, tem-se a personagem Ana Clara, que pode ser bem definida, inicialmente, pelo apelido que recebe das outras amigas, “Ana Turva”. Ana Clara é caracterizada pelo estado mental turbulento e confuso em que está no decorrer dos eventos narrados no romance. É uma personagem que viveu diversos traumas e que está fugindo das memórias e das recordações do seu passado fazendo um uso descontrolado de drogas e mantendo-se quase que inconsciente na maior parte do seu dia.

É uma personagem que, assim como Lia, também é mais voltada à dimensão interior. Passa grande parte da narrativa apenas em seu quarto, fazendo uso de drogas com o seu namorado, além de se debruçar na criação de novas realidades imaginárias e de rememorar a sua dolorosa e traumática infância, cercada por abusos e maus tratos.

Esse estado de “turva” faz com que Ana Clara apresente um discurso desordenado, que, muitas vezes, torna a compreensão dos outros personagens e do próprio leitor confusa e

dificultada. Essa é uma técnica linguística que a autora usa para representar os conflitos internos de Ana Clara, os quais a impedem de olhar para o exterior e se conectar com a realidade ao seu redor.

A dimensão do gênero, na personagem Ana Clara, atribui-lhe uma certa vulnerabilidade, uma vez que sofre violências de gênero e assiste, durante a sua infância, a mãe passar pelo mesmo. A personagem ainda acredita em uma salvação para a sua vida: um marido rico. Dessa forma, no meio do caos permanente em sua mente e nos seus pensamentos, Ana Clara ainda se curva às normas e às regras de gênero impostas pela sociedade, uma vez que acredita no casamento como a única forma de salvação para si. É uma postura parecida com a de Lorena, a diferença é que as ações de Ana Clara são geralmente guiadas pelos efeitos dos entorpecentes, fazendo com que haja uma linha tênue nas ideias de “consentimento” e “desejo”.

Muitas vezes, Ana Clara menciona esse noivo que deseja ter no futuro, rico e provedor, como alguém que já existe em seu presente. O tempo verbal utilizado no discurso da personagem faz com que a realidade seja alterada e com que ela alcance, por meio da fala e da imaginação, o seu objetivo. Essa ação pode ser interpretada como uma fuga da própria realidade e, por que não dizer, uma fuga do próprio gênero. Tal fuga é gerada a partir dos sentimentos de raiva, repulsa e desconexão com o próprio passado, o que pode ser percebido no trecho a seguir: “Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebatava o botão da minha blusa” (Telles, 2009, p. 41). É esse desejo de um futuro diferente e essa raiva e repulsa que sente por tudo o que já viveu que a impulsiona a seguir em frente, alterando a sua própria realidade.

Essa temática da fuga também está presente nas demais meninas. Enquanto Ana Clara apresenta essa espécie de fuga psicológica, Lia deseja fugir no sentido literal. O regime político vigente já levou pessoas especiais para ela e colocou a vida de Miguel, seu namorado, em risco. O desejo de escapar do local geográfico em que está inserida é crescente, o que faz com que a menina desenvolva constantes planos para escapar.

Lorena também pode ser interpretada como uma personagem escapista, que foge constantemente da sua realidade (considerada negativa por ela, uma vez que não recebe a ligação daquele que ama), por meio da arte (músicas, livros, etc). A sua “concha” é uma forma de concretizar a sua fuga. Enquanto Ana Clara quer fugir do seu passado, Lia deseja fugir do regime militar brasileiro, Lorena foge do mundo exterior.

Seja Lia, lutando e buscando melhorar não apenas as suas próprias condições, mas as condições de todas as outras mulheres da sua sociedade, seja Lorena, que, mesmo em sua

concha, consegue quebrar com expectativas e regulações de gênero, ou seja Ana Clara, alterando a sua própria realidade e, a partir da linguagem, alcançando a sua própria mãe, temos personagens subversivas e questionadoras. A forma como se colocam diante de si próprias e dos outros personagens é uma forma de questionar o que significa ser mulher, naquela sociedade específica, para cada uma delas.

Em um diálogo com as meninas, uma das mães do convento, aponta que:

— Vocês me parecem tão sem mistério, tão descobertas, chego a pensar que sei tudo a respeito de cada uma e de repente me assusto quando descubro que me enganei, que sei pouquíssima coisa. Quase nada — exclamou e abriu as mãos no espanto. — O que sei, afinal? Que é da esquerda militante e que perdeu o ano por faltas? Que tem um namorado preso, que está escrevendo um romance e que está pensando numa viagem que não tenho ideia para onde seja? Que sei eu sobre Lorena? Que gosta de latim, que ouve música o dia inteiro e que está esperando um telefonema de um namorado que não telefona? Ana Clara, aí está. Ana Clara. Como me procura e faz confissões, eu podia ficar com a impressão de que sei tudo a respeito dela. Mas sei mesmo? Como vou separar a realidade da invenção? (Telles, 2009, p. 144)

Esse trecho é interessante porque coloca as meninas na categoria de “inventoras” das suas próprias personalidades e das suas próprias histórias. Esse ato inventivo, que pode ser percebido em todas as três protagonistas, além de colocá-las como narradoras não confiáveis dessa narrativa, também realça o fato de que sempre estão escondendo quem completamente são, seja dos outros personagens ou dos próprios leitores.

Isso também é uma forma de destacar o período em que se encontram: a juventude. Diferentemente do romance *Os Armários Vazios* (1966), que apresenta mulheres que estão em fases diferentes da vida (exibindo um contraste entre velhice e juventude), em *As Meninas* (2009), temos personagens que ainda estão na fase de descobrir quem são e quem querem ser, o que justifica e retoma o caráter inventivo e criativo que elas apresentam.

Lia desenvolve experiências românticas e sexuais com mulheres e namora um preso político; Lorena aguarda um homem casado e Ana Clara, mesmo se relacionando com um traficante, sonha com a chegada de um homem mais velho e rico em sua vida. Esses caminhos, distantes e diferenciados, mostram a busca constante das meninas por um encontro, sem nunca seguir as expectativas nutridas para elas ou o que é considerado correto para a sociedade da época.

2.3 A representação do feminino em *Os Armários Vazios*

O romance *Os Armários Vazios* (1966), de Maria Judite de Carvalho, narra a história de Dora Rosário, que é contada por sua colega, Manuela, uma escritora que se torna uma personagem secundária da história que está a narrar. É essa a voz que nos apresenta Dora Rosário como uma mulher solitária em Lisboa, como outras personagens de Maria Judite de Carvalho, que está há dez anos sendo viúva de Duarte e tendo essa ausência extremamente presente em sua rotina.

Desde que o esposo faleceu, a vida de Dora entrou em declínio em diversos sentidos: ficou sem dinheiro e precisa, agora, do apoio financeiro dos sogros para educar a sua filha, Lisa, além de viver com o fantasma do esposo presente na sua rotina, o que a impede de se abrir para qualquer outra possibilidade de interação social.

O processo de rememoração simples e não confiável de Manuela (que conta a partir do que ouve dizer, não daquilo que vê e verifica a veracidade) é bastante envolvente. Manuela conta, não apenas a história de Dora Rosário, mas de outras mulheres ao seu redor: Ana, a sogra de Dora; Lisa, a sua filha de dezessete anos; Júlia, uma tia do esposo que sofre de problemas mentais após a perda de um grande amor, e a sua própria história, uma vez que a partir da segunda metade do livro, as consequências das ações de Dora Rosário passam a afetar também a vida de Manuela, narradora do livro.

A figura de Ana, por exemplo, além de ter opiniões que contrastam com as de Dora, criando, assim, duas visões diferentes de Duarte e de sua memória, também é uma peça-chave para um ponto de virada no livro: no aniversário de dezessete anos de Lisa, em que apenas as mulheres da família estavam presentes, Ana decide, após perceber a forma como Dora Rosário estava vivendo há dez anos (apenas girando em torno da memória do falecido marido), contar à Dora que Duarte tinha um caso extraconjugal com uma mulher do trabalho.

É nesse ponto que a perspectiva de Dora muda completamente e ela percebe que estava vivendo uma mentira, não apenas durante o seu casamento, mas, principalmente, durante os dez anos de sua viuvez, em que tentou cultivar Duarte e levá-lo consigo, em uma tentativa frustrada de superar a própria morte e vencê-la com a sua rememoração.

O romance *Os Armários Vazios* (1966) tem como epígrafe a frase “J’ai conservé de faux trésors dans des armoires vides” (Guardei tesouros falsos em armários vazios), retirada de um poema de Paul Eluard. Entendemos essa epígrafe como um diálogo entre a autora da obra e o escritor do poema em que ele aparece originalmente, mas também como uma forma de

sintetizar e apresentar de forma concisa e clara a vida dessas mulheres representadas na narrativa.

Se formos pensar na ideia de “armários vazios” e “tesouros falsos”, a vida de Dora Rosário se encaixaria facilmente. Após anos cultivando a memória do seu casamento feliz e de seu bom esposo, vivendo em função dessa memória e se recusando a viver a sua própria vida porque seu esposo perdeu a dele, Dora descobre que seu casamento não era regado de verdade da forma como ela achava e acreditava por anos. Representaria um falso tesouro, guardado em um armário vazio, e que apenas Dora Rosário fazia esforços para tentar nutrir.

Além disso, a metáfora do “armário vazio” encaixa-se perfeitamente para descrever a vida de Dora Rosário, uma vez que a protagonista desse romance se afasta de si mesma, das amigas e da própria filha ao se deparar com a dor do luto e a memória do esposo. Assim, Dora fica, cada vez mais, isolada da sociedade e imersa em um vazio.

É perceptível também como a narrativa coloca para reflexão a ideia do casamento como um “tesouro falso guardado em um armário vazio”, uma vez que Dora se anulava constantemente nessa relação, na qual depositava toda a sua esperança. Isso representa a norma imposta ao gênero feminino de prezar e desejar um casamento, o que faz com que Dora nunca avalie a situação em que está inserida.

Dora, inicialmente, é uma personagem que segue a ideia tradicional do que seria ser mulher: uma adulta, que não trabalha, mas vive para servir o marido e a filha. Cuida do lar e da criança como ofício. Nunca discorda do marido e leva a sua palavra como decisão final. Dora, diante do seu casamento, dá alguns indícios de subversão, mas logo se retrai e volta a seguir o que está imposto pela sociedade. Quando Lisa, sua filha, cresce, faz questão de inscrever a menina em escolas de alemão e incentivá-la a ter um futuro no mercado de trabalho. Essa é uma forma de Dora Rosário compensar pelos anos perdidos no seu próprio casamento, educando a filha a seguir um caminho diferente.

Entretanto, Lisa, no auge de sua juventude, segue exatamente o mesmo caminho que a mãe escolheu anos antes: acaba casando com um homem rico (ex-marido de Manuela, a narradora), muito mais velho que ela e que deseja ser pai de seus filhos. O futuro planejado e idealizado, por todas as mulheres da família, para Lisa, é, então, deixado em segundo plano.

Lisa demonstra, ao longo da narrativa, ser uma garota de muitos sonhos (diferentemente da mãe e do pai, que são descritos como pessoas sem ambição). Ela deixa claro que quer ser comissária de bordo, quer voar e conhecer outros lugares. Esse investimento que a Dora Rosário faz na educação da filha também dialoga com esse seu intuito: aprender novas línguas para conhecer novos lugares. Viver e voar. Porém, ao conhecer Ernesto, vê nesse matrimônio uma

possibilidade de ascender socialmente, como desejava, agora não mais pela sua busca individual incansável e pela via dos estudos, mas pela aliança que iria construir com um homem rico e poderoso, mesmo que já comprometido e mesmo que muito mais velho que ela.

Esse seria o armário vazio e o falso tesouro de Lisa, que coloca nesse matrimônio (fadado ao fracasso, se analisarmos os demais relacionamentos de Ernesto durante o romance) a sua chance de ascender.

Além do que já foi mencionado, cabe analisar a corporalidade dessas mulheres e a forma como se expressam:

As palavras não lhe serviam para explicar o seu pensamento aperfeiçoando-o ou disfarçando-o, como é mais ou menos hábito de toda a gente. Só as utilizava, e em última instância, para dizer o que era urgente (...). E quando falar era urgente, calava-se logo depois (ou a meio, como já expliquei), e não era só o olhar que se lhe apagava, o corpo também cedia ao de leve, era como se o tivessem desligado de uma corrente, que, embora de fraca voltagem, o mantinha activo, e ele amolecia logo em seguida, de súbito esquecido da sua primeira posição vertical. (Carvalho, 1966, p. 10)

Percebe-se que Dora Rosário, protagonista desse romance, tem uma dificuldade na expressão. As palavras, tão comuns às outras pessoas, eram estranhas para Dora. Além disso, o seu corpo também participa da sua expressão, ao apagar os olhos e ceder. O corpo de Dora Rosário, então, passou por anos em um casamento o qual ela venerava, para passar a ser um corpo sofredor, com a partida de Duarte, ao longo de dez anos.

Ademais, também é importante destacar que o corpo de Dora é isolado e fechado em si mesmo. O seu isolamento relacionado e comparado, de certa maneira, com a personagem Lorena, de *As Meninas* (2009). Enquanto Lorena vive em sua concha, Dora faz o mesmo movimento interno, focando apenas em seu espaço privado, em que vivia com a única filha e se distanciando de familiares e amigos.

Isso pode ser percebido no seguinte trecho: “Havia ela e Lisa de um lado, havia os outros do lado contrário. *Os outros* eram o inimigo de onde nenhum bem era possível vir e todo o mal era provável que viesse” (Carvalho, 1966, p. 11, grifo da autora). Todos aqueles que não se configuravam como seres presentes na sua rotina diária e no seu mundo isolado eram caracterizados como *outros*. Apresentavam perigo para Dora e ela impedia que os amigos estabelecessem contato com ela.

Em um determinado trecho do romance, amigas antigas da família buscam fazer contato com Dora: “tinham feito tentativas para vencer a barreira dos seus silêncios e dos seus desmaios” (Carvalho, 1966, p. 15). É como se o seu corpo, sofrendo com o luto e com a ausência quase física de Duarte dentro da casa em que compartilharam por anos, criasse barreiras e muralhas entre Dora e o mundo exterior, fazendo com que ficasse cada vez mais perdida dentro de si mesma, focando apenas na filha.

De acordo com Maria Manuel Lisboa (1996):

Dora's state of profound alienation, of being a misfit, defines her not so much as an anachronistic inhabitant of the past but rather as suspended between two worlds, in neither of which she is at ease; thus, she loathes the antique furniture in the shop, standing on ceremony with it (p. 6), and this rejection of the past is mutual since, as she will find out, the past that she thought she shared with her husband will prove to be treacherous and imponderable. (p. 122)

Esse estado de alienação no qual Dora Rosário se encontra é decorrente do trauma que viveu ao perder o esposo. Além disso, quando a sogra, Ana, em uma tentativa de fazer com que Dora quebre as próprias barreiras corporais e mentais, compartilha que Duarte tinha uma amante e que planejava deixar Dora e a filha, ela se encontra perdida entre dois mundos que já não conhece. O passado compartilhado com o marido passa a ser uma mentira para ela, perde o estatuto de algo familiar e conhecido e passa a ser desconhecido.

Cria-se, então, uma barreira em relação à própria memória de Duarte, fazendo com que a personagem já não se sinta acolhida em nenhum dos mundos em que está inserida, como aponta Maria Manuel Lisboa (1996):

Her fidelity to the dead man, whose improvidence with regard to his wife and daughter is severely criticized by outsiders after his death, locates her more clearly than before as between two worlds, his, which for the moment she cannot enter, and that of the living 'others', who reject her and whom she rejects. (p. 112)

Outro ponto importante a se destacar acerca da narrativa de *Os Armários Vazios* (1966) é a forma como o gênero interfere na percepção do casamento. Dora, que pouco compartilha informações acerca da sua vida antes de Duarte e encontra no casamento um ponto seguro, vê-se perdida ao ter que viver sozinha novamente no mundo, uma vez que perdeu a sua própria identidade dentro do relacionamento com Duarte.

A narrativa acompanha, então, o percurso de Dora para reencontrar a sua identidade e voltar a abrir-se ao mundo, após não estar mais inserida no relacionamento que já era tão conhecido e tão familiar para ela. Em um dos capítulos, Dora rememora, mesmo que brevemente, como a vida costumava ser antes de conhecer Duarte:

Dantes ia ver exposições de pintura, ouvia conferências, dançava, ia a casa de uma ou de outra amiga (as tais herdadas ou ocasionalmente ganhas à roleta da vida), recebia-as no seu pequeno quarto de estudante, ao Príncipe Real (...). Duarte, porém, tornara tudo isso desinteressante. (Carvalho, 1966, p. 30)

Essas características individuais, que compõem a subjetividade de Dora Rosário, perdem-se dentro do casamento. Até mesmo o ofício, que Duarte não concorda em Dora assumir, é deixado de lado. Dora passa, então, a tornar-se uma extensão de Duarte, que repete as suas palavras e as suas ideias, mesmo que, intimamente, discorde do que ele tem a dizer, perdendo, cada vez mais, partes de si própria. O ápice dessa sensação de estar se perdendo de si é atingido perto do fim do romance, quando Dora diz que “Nesta altura não sei onde estou nem quem sou. Devo estar esfacelada, deve haver pedaços de mim por todos os cantos” (Carvalho, 1966, p. 59).

Esse é um sentimento comum a mulheres, que vivem seguindo o que é esperado delas: ter um bom casamento e ser uma boa mãe. A carreira vem em segundo lugar, assim como os interesses próprios (no caso de Dora, como ela menciona, seriam as exposições de pintura, as conferências, a dança e visitar as amigas).

De certa forma, mesmo possuindo uma postura passiva em relação a si mesma e ao mundo, Dora trata para que Lisa seja aberta ao mundo exterior (direta ou indiretamente). Inicialmente, manda a menina passar um tempo na casa da avó. Ao crescer, Lisa frequenta a escola e aprende outras línguas, sendo incentivada a ter o seu próprio dinheiro, a trabalhar e a conhecer outros lugares.

Sobre isso, em uma conversa com Ernesto, quando Dora está no hospital e ele conhece Lisa em sua casa, a menina desenvolve um pouco mais da sua visão sobre a figura da “mulher” na época de sua mãe e na sua própria época:

Você não conhece as raparigas de hoje, é como a minha mãe. No vosso tempo elas ficavam à espera, mas nós sabemos que são muito vagas as hipóteses de amor e dinheiro: ou uma coisa ou outra. É preciso trabalhar, mas escolher um trabalho agradável. Eu detesto estar sempre no mesmo sítio. Olhe, se me obrigassem a passar os meus dias no *Museu*, como a mãe, creio que fugia, mas antes disso partia toda

aquela caqueirada ilustre. Pensei em fazer jornalismo, mas haverá jornalismo, cá? Descobri a minha vocação ao ouvir a tia Júlia contar os seus sonhos de ficção científica. (Carvalho, 1966, p. 133)

Ernesto, assim como Dora, não é da mesma geração que Lisa. Enquanto o homem vive com Manuela, a narradora do romance, e já deseja casar e ter filhos, Lisa ainda é uma jovem de dezessete anos que estuda e se prepara para o seu futuro. Na fala anterior, percebe-se que a personagem foi criada com determinação e se demonstra muito decidida sobre quem é e sobre onde quer chegar.

Logo, Lisa compara a própria vida com a da mãe, alegando que fugiria se tivesse que viver a rotina de Dora, que trabalha em uma loja de antiguidades (apelidada de “Museu” por Lisa). A menina, também, aponta que detesta estar por muito tempo no mesmo sítio, demonstrando a sua abertura ao mundo exterior, o seu contato com os *outros* e o seu desejo de movimentar o próprio corpo, diferentemente de Dora Rosário.

Além disso, a questão corporal também é presente no livro a partir do conflito geracional gerado entre as mulheres da família (Dora, Lisa, Ana e tia Júlia). Em determinada altura, na narrativa, Lisa leva alguns amigos para a sua casa. Inicialmente, percebe-se que a relação de Lisa com o próprio espaço da casa também deixa evidente um conflito em relação à mãe e à sua forma de viver desde a morte do pai:

Desde que a cama onde dormia fosse confortável e tivesse no inverno um fogão de aquecimento, porque era friorenta, tudo estava bem para ela. Lisa, porém, conhecia as casas das amigas, interessava-se pelos velhos nobres em decadência armazenados no *Museu*, e tinha vergonha da casa onde vivia. Fora pois necessário fazer-lhe a vontade. (Carvalho, 1966, p. 42)

Lisa, ao comparar a sua própria casa com a das suas amigas, é tomada pelo sentimento de vergonha, uma vez que Dora, já desligada do mundo e imersa em si mesma e na memória de Duarte, apenas se importa com o conforto da sua cama e com o aquecimento durante o inverno. Isso demonstra uma discordância e diferentes formas de ver o mundo, estabelecidas entre mãe e filha, de diferentes gerações.

Durante a conversa com os amigos, ao ser perguntada acerca da idade da mãe, Lisa responde: “A mãe é uma pessoa sem idade e sem solução” (Carvalho, 1966, p. 45). Uma de suas amigas, então, ao observar Dora, complementa: “(...) acho-lhe um ar antigo” (Carvalho, 1966, p. 45) e completa o pensamento afirmando que a sua própria mãe é tão jovem que mais parece ser sua irmã.

Esse diálogo representa bem a diferença geracional e mental entre as mulheres desse romance. Como afirmado inicialmente, por muito tempo, os estudos que envolviam a condição da mulher e o seu papel social focaram em uma única categoria de “mulher”, como se existisse uma ideia universal do que seria ser mulher em todas as sociedades e em todas as épocas.

Percebe-se, então, como a questão geracional torna-se uma categoria importante de análise, uma vez que Dora Rosário e a própria filha vivenciam a experiência feminina no mesmo país, a partir da mesma conjuntura familiar, mas apresentam um certo distanciamento, uma vez que Dora fechou-se com o tempo e Lisa possui a abertura e a intensidade da juventude. Dora é, constantemente, associada a coisas antigas durante a narrativa, seja pelo seu próprio olhar, ao desenvolver acerca dos seus apegos ao passado, ou seja, pelo olhar do outro, como os trechos destacados acima, que uma amiga de Lisa aponta o seu “ar antigo”.

Lisa, ao escrever no próprio diário, diz que: “A mãe, no entanto, era feliz nesse tempo. Ou já teria morrido o pai? Não consigo lembrar-me ao certo. De resto, não é desastrada e não deve ter sido feia, no seu tempo, embora tenha olhos sem solução. Olhos sem solução e corpo de mulher. Ou não terá?” (Carvalho, 1966, p. 46). Dora é uma figura que está inserida nas inquietações de Lisa, uma vez que observamos a mais nova tentando entender as maneiras e a própria existência de Dora. Isso ocorre por meio de divagações, definições, questionamentos e comparações, na intenção de chegar a um veredito final: finalmente, Lisa entenderia a sua própria mãe.

“Olhos sem solução e corpo de mulher” (Carvalho, 1966, p. 46) é uma imagem muito emblemática e importante aqui. Esse trecho é uma tentativa de Lisa entender e definir a mãe, a quem julga como alguém presa ao passado e ao próprio tempo.

Nesse recorte, é possível notar também uma tentativa de perceber a própria identidade e subjetividade de Dora. Sobre isso, de acordo com Kathryn Woodward, em sua obra teórica *Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual* (2009), há uma relação entre identidade, diferença e exclusão social:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. (Woodward, 2009, p. 39-40)

Com isso, é possível perceber que o próprio binarismo de gênero, questionado e desconstruído por alguns teóricos dos Estudos de Gênero, é uma forma de constituir a identidade por meio da diferença (entre homem e mulher). Essa diferença, no entanto, para além de marcar uma identidade (seja individual ou de um grupo) também cria sistemas hierárquicos e classificatórios, que, por fim, geram exclusão social. É isso o que ocorre com as mulheres na sociedade, são colocadas na posição inferior de uma classificação hierárquica, na qual os homens tendem a ocupar o topo.

Diante do contexto do romance, essa busca por identidade e definição é feita por Lisa, que caracteriza a mãe a partir da diferença consigo mesma. Enquanto Dora Rosário estaria presa no passado, Lisa foca no seu futuro. Dora, “sem idade” e com “ar antigo”, também contrasta com a juventude da filha. A mais velha, que gosta da rotina, do cotidiano e trabalha no mesmo *Museu* há anos, também é marcada pela diferença em relação à mais nova, que busca escapar da sua localização geográfica e conhecer o mundo exterior.

Na definição que Lisa dá para a mãe, mencionando os “olhos sem solução” e o “corpo de mulher”, é possível retomar a discussão acerca da expressão corporal de Dora Rosário. É interessante também perceber que o gênero surge como um dos principais marcadores ao pensar no corpo de Dora. “De mulher” vem em seguida do substantivo “corpo”, servindo para dar uma característica sobre esse corpo, sempre atrelado ao seu gênero, seguindo as suas regulações e normas.

De acordo com a pesquisadora Sabino (2024), a personagem Dora Rosário expressa-se, também, por meio do seu vestuário. É marcado no próprio texto que Dora usa os cabelos descuidados, geralmente usa roupas em tons de preto (marcando o seu luto) e é considerada “mal arranjada” por Ernesto. Tudo isso expressa as formas em que Dora esconde o próprio corpo e estabelece uma barreira entre o seu corpo e o olhar dos demais.

Ao mencionar os olhos sem solução e o corpo de mulher de Dora, Lisa

sinaliza a potencialidade (inclusivamente, erótica) de Dora, notando o seu “corpo de mulher”. Por contraste, parece igualmente perspetivar a mãe como alguém para lá da possibilidade de resgate e de futuro, marcada pela inércia extrema que se expressa, como tudo nesta personagem, nos seus “olhos sem solução”. Assim, Dora invisibiliza o seu físico, conformada e confortável no seu papel de viúva devota de um incapaz chefe de família. Mas, como veremos, reside adormecida na secreta intimidade do seu corpo uma pulsão de liberdade com contornos eróticos. (Sabino, 2024, p. 106-107)

A pesquisadora aponta um contraste na frase, em que os “olhos sem solução” seria uma forma de apontar a representação do trauma vivido e a impossibilidade de seguir diante dele, enquanto o “corpo de mulher” expressa traços de liberdade e erotismo. Há, então, a percepção, da própria Lisa, de que Dora vive em mundos distintos, sem pertencer totalmente a nenhum deles.

Na segunda metade do romance, Dora Rosário se abre a uma nova possibilidade: Ernesto, esposo de sua amiga Manuela, passa a frequentar a loja de antiguidades na qual trabalha, na intenção de comprar móveis para a sua casa. A aproximação crescente entre os dois resulta em um encontro, no qual Ernesto estava dirigindo e eles acabam sofrendo um acidente. Enquanto Dora Rosário está se recuperando no hospital, Ernesto está visitando a sua filha em sua casa e criando uma conexão com ela, o que resultará em um filho dos dois e em um casamento.

Dora encontra uma pequena brecha nas barreiras e muralhas que ela mesma construiu ao redor de si durante o casamento com Duarte, que cresceram e se intensificaram após a sua morte. Esse encontro com Ernesto mostra um passo em direção à liberdade e ao contato com o mundo exterior, além de vermos a personagem mudando e transitando de um mundo para o outro. Entretanto, o encontro acaba com o seu corpo físico ferido e machucado, além de acabar sendo dispensada e trocada.

Essa situação também serve para retratar, novamente, as diferenças geracionais entre as mulheres da narrativa e a representação da solidão feminina: todo esse emaranhado de relações, entre essas mulheres e os homens de suas memórias e de suas recordações, afetam diretamente a narradora do romance. Manuela é deixada por Ernesto, em decorrência das suas relações com Dora Rosário e sua filha, Lisa.

Ernesto, considerado um homem velho para se relacionar com Lisa, de dezessete anos, é visto como um bom partido para ela, pela sua posição profissional e por ser visto como um homem de sucesso. Enquanto isso, Manuela é considerada descartável por ele à medida que não quer e não pode ter filhos em breve, em decorrência da sua idade, o que é solucionado com o casamento com Lisa, alguém que exala juventude e fertilidade. Os corpos de Manuela e Dora são, então, trocados e substituídos, gerando cicatrizes afetivas e físicas.

As mulheres são vistas, pelos homens e pela sociedade, como esposas e mães, não como seres dotados de subjetividade e individualidade. É perceptível, também, que as mulheres mais velhas não voltam a casar após o fim do primeiro casamento. Tia Júlia, que já foi casada com um homem nomeado e, além de perdê-lo, perdeu também os seus filhos, tem um futuro focado

em costurar o enxoval de Lisa e em ler romances cor-de-rosa. Dora Rosário demora anos para se abrir novamente ao mundo e, quando o faz, é substituída.

Essa ausência de abertura após o falecimento de seus respectivos esposos está relacionada à própria relação entre gênero e memória nos romances analisados. Em *Os Armários Vazios* (1966), as personagens femininas fecham-se em âmbitos isolados e voltados à religião, ao invés de abrirem-se ao mundo exterior. Isso ocorre, também, devido às regulações impostas ao seu gênero, uma vez que as mulheres não são incentivadas a experimentar e a viver os próprios desejos.

Dessa forma, ao fecharem-se em si mesmas, essas mulheres acabam presas em um novo mundo: a realidade das memórias e das recordações. No caso de Ernesto, por exemplo, é fácil deixar Manuela para trás e dar início a um novo relacionamento com Lisa. Já para Júlia e Dora Rosário, o único relacionamento possível é com as memórias dos homens com quem costumavam relacionar-se.

Em um diálogo entre Lisa e Dora, a mais nova aponta o seu desejo que a mãe torne a casar novamente: “No fundo creio que até gostava que te casasses. As mulheres sozinhas, quando chegam a certa idade, são tão... assustadoras. Secam, não é? Olha, gosto da tia Júlia porque não secou, sonha com discos voadores” (Carvalho, 1966, p. 112).

A solidão feminina e o envelhecimento são, novamente, retratados como algo negativo na visão de uma personagem mais nova. As mulheres deveriam, então, cumprir com as suas funções sociais e casar-se, para não “secarem”. Ao rebater a resposta da mãe, Lisa complementa: “É uma mulher moderna, no fim de contas” (Carvalho, 1966, p. 112).

Dora Rosário, que é caracterizada pelo seu apego a antiguidades e pela impossibilidade de desapegar de memórias, é, então, vista, agora, como uma mulher moderna, que não irá seguir, novamente, com as regulações atribuídas ao seu gênero e casar-se novamente. Sendo assim, a personagem passa por diversas mudanças ao longo do romance, tanto psicológicas quanto físicas.

O acidente e a mudança corporal, assim como a aquisição de cicatrizes e marcas metafóricas, demonstram uma nova esfera sendo desbloqueada por Dora. Um novo entendimento e uma nova concepção acerca do que é ser mulher:

A mãe é uma pessoa sem idade e sem solução. Já viste a Ana? Mas nunca ninguém lhe teria dito que ela assim parece uma dona de casa de passe? O Duarte pensava em separar-se de si para ir viver com outra mulher. Porque não teria casado outra vez a tia Júlia? Uma pessoa sem idade e sem solução. Nunca teriam dito à Ana...? O Duarte queria viver com outra mulher. Morreu consigo, mas queria viver com outra

mulher. Com *aquela mulher*, uma colega dele, já não me recordo do nome, parecia um ratinho esperto. A mãe é uma pessoa sem idade e sem solução. Museu... Deformação profissional... Sabe o que é um tumor de fixação? O Duarte pensava... O Duarte desejava... O Duarte ambicionava... Lamento, mas não o dissuadi. Tomava pela primeira vez uma iniciativa, era coisa nova. (Carvalho, 1966, p. 61)

O trecho destacado acima é escrito em uma forma de fluxo de consciência, em que diversas coisas vêm à mente de Dora: a fala da sua filha para os amigos sobre ela ser sem idade e sem solução, a fala da sogra contando-lhe sobre a infidelidade do marido, a solidão e a perturbação de tia Júlia, o trabalho e as memórias do marido.

No trecho em que menciona sobre o Duarte (“O Duarte pensava... O Duarte desejava... O Duarte ambicionava...”), é possível perceber a submissão de Dora, dentro de seu casamento, em que apenas os pensamentos, os desejos e as ambições de Duarte eram considerados. Esse momento de confusão e ao mesmo tempo de resgate de si mesma demonstra um encontro entre quem a personagem já foi e quem ela está se tornando.

Assim, é possível perceber que as questões de gênero, assim como a condição feminina da década de 1970, na sociedade portuguesa, estão presentes na narrativa de Maria Judite de Carvalho, por meio de críticas e reflexões. As personagens também são capazes de levantar questionamentos acerca da solidão feminina, da corporalidade nas expressões, do casamento, do envelhecimento feminino e da maternidade.

No capítulo seguinte, focarei em analisar a categoria de “gênero” já apresentada neste capítulo, relacionada aos estudos da memória.

2.4 Memórias genderizadas em *As Meninas*

De início, irei introduzir uma ideia da pesquisadora Aleida Assmann, acerca da rememoração e da forma como recuperamos as nossas recordações, para, depois, discutirmos acerca da relação entre memória e gênero no romance de Lygia Fagundes Telles:

Afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer. Eles determinam quais recordações ficam disponíveis ao indivíduo em um momento presente e quais se mantêm inacessíveis; além disso, produzem também os matizes valorativos específicos das recordações entre aversão moral e transfiguração nostálgica, entre relevância ou indiferença. (Assmann, 2011, p. 284)

Logo, compreende-se que, a partir da perspectiva de Assmann, o ato de recordar ou de

esquecer são guiados por nossos afetos, nossas motivações e nossas intenções. Essas esferas irão determinar se uma memória específica será disponível ou será mantida inacessível para um indivíduo.

No romance *As Meninas* (2009), tem-se diversos trechos e passagens que destacam a rememoração e, principalmente, o esquecimento das personagens. Na maior parte das vezes, o esquecimento e a confusão no momento de lembrar estão vinculados às experiências traumáticas vivenciadas pelas personagens, o que faz com que elas lembrem de forma diferente da realidade ou que sejam tomadas por sentimentos de dor e sofrimento ao lembrarem.

Destacarei, neste tópico, três situações específicas em que a memória é destacada na narrativa, de forma vinculada às questões de gênero. Inicialmente, analisarei a personagem Lorena, que lembra, por vezes, a morte de um de seus irmãos. Em seguida, focarei na personagem Ana Clara, que tem as memórias turvas e confusas, assim como o seu discurso, em relação aos traumas vividos na infância. Por fim, discutirei a esfera da memória em relação à personagem Lia, que se relaciona mais com o aspecto do testemunho e da memória coletiva.

Lorena, como já mencionado, é uma personagem fechada em si mesma e no seu próprio quarto: a sua concha. Além disso, também é uma personagem muito imaginativa e criativa, gosta de artes e de escrever, além de viver sonhando acordada com um amor impossível e, aparentemente, não correspondido. Sabe-se que é de uma família rica e que não enfrenta nenhum tipo de dificuldade financeira.

A respeito da sua família, em determinada altura da narrativa, Lorena também passa a narrar a trágica história de seus dois irmãos: Rômulo e Remo, é nesse momento em que passamos a compreender um pouco mais a sua organização familiar e, também, a forma como essa personagem lembra as situações traumáticas vivenciadas no seu passado.

Lorena diz, durante um de seus devaneios, que:

Ah, Rômulo. Rômulo. O sangue escorrendo do furo que Mãezinha procurava tapar com a palma da mão, a camisa vermelha empalidecendo, recuando diante do sangue tão mais forte. “Que foi isso, meu filho?”, ela perguntou e o som da sua voz era branco. Respondi por ele e minha voz também saiu de uma paisagem de neve sem sol. Fiquei me ouvindo repartida em duas: o Remo deu um tiro nele mas foi sem querer, aquela brincadeira de xerife, estavam perto do paiol e Rômulo corria para o rio, acho que ia, acho que ia mergulhar quando Remo fez pontaria e gritou Para! e nessa hora ouvi o tiro. Rômulo parou segurando o peito e veio vindo, foi sem querer, estavam só brincando, foi sem querer. Ela não me ouviu. (Telles, 2009, p. 70)

Seus irmãos, Rômulo e Remo, brincavam de xerife quando crianças, no momento em que Remo, sem querer, atirou em Rômulo, o que o levou a óbito. A descrição que Lorena faz dessa memória é muito interessante, uma vez que descreve o desespero e a confusão da própria mãe, ao tentar tampar o buraco. Além disso, aponta que o “som da sua voz era branco” e “e minha voz também saiu de uma paisagem de neve sem sol”, afirmando, indiretamente, a confusão de sentidos e percepções provenientes do choque e do trauma.

Em relação ao futuro de Remo, o irmão que sobreviveu, é mencionado que ele vive longe da irmã e da mãe e que é tão rico quanto os demais membros da família. Já Rômulo, o irmão que faleceu durante uma brincadeira de crianças na sua infância, sempre é lembrado por Lorena, especificamente o momento de sua morte.

Em outro ponto da narrativa de Telles (2009), Lorena mimetiza, em sua imaginação, o estilo jornalístico, para representar a morte do irmão:

Irmão Mata O Outro Numa Brincadeira. Irmão Mata O Outro — podia ser assim a manchete do jornaleco de escândalos. Em destaque, o depoimento da irmã caçula, só as iniciais por se tratar de menor. Disse L.V.L. que eles estavam brincando. Rômulo corria perseguido pelo irmão Remo que de repente resolveu apanhar a espingarda que se encontrava no escritório, onde o fazendeiro costuma deixá-la em geral descarregada. De posse da arma, gritou para o irmão: Fuja, Rômulo, que vou te matar! E deu um único tiro certo e mortal no peito da vítima. Embora houvesse grande número de empregados trabalhando na sede da fazenda, nenhum presenciou o acidente; apenas a irmã caçula viu o menino cair sangrando e tomada então de grande susto, correu para chamar a mãe que se achava aos fundos do imponente casarão em estilo colonial. O fazendeiro viajara para a capital naquela manhã, retornando ao anoitecer, quando em meio de grande desespero tomou conhecimento da tragédia que se abateu sobre seu lar.
(Telles, 2009, p. 112, grifo da autora)

Percebe-se que, nesse ponto, o texto literário incorpora as características e o estilo de outro gênero textual: o texto jornalístico. Esse gênero é conhecido pelo seu compromisso com a veracidade de informações, por exemplo, característica essa que não é essencial à literatura. Porém, mesmo assim, Lorena cria uma narrativa nesse texto jornalístico bastante diferente da sua primeira lembrança acerca desse caso.

Inicialmente, Lorena lembra-se da morte de Rômulo como um acidente. Repete três vezes, ao narrar o acontecimento à sua mãe, que a ação de Remo não foi consciente, tudo aconteceu “sem querer”. Entretanto, ao trazer essa memória para o campo da sua imaginação e

para um outro gênero textual, cria uma realidade em que Remo realmente desejava atirar no irmão.

Acerca dessa impossibilidade de conferir veracidade em qualquer um desses relatos, Aleida Assmann aponta que: “Enfatiza-se, repetidamente, que as recordações são inconfiáveis. Essa inconfiabilidade funda-se não só em uma debilidade, em um déficit do recordar, mas, ao menos em igual medida, em forças ativas que conformam a recordação” (Assmann, 2011, p. 284). Dessa forma, percebe-se que as recordações estão constituídas por momentos nebulosos e não tão claros e, por isso, não devem ser consideradas uma fonte segura. É o que podemos perceber a partir dos diferentes relatos de Lorena acerca de uma mesma ocasião.

Além dessa primeira convergência de versões, quando Lia vai à casa da mãe de Lorena, pegar algumas roupas emprestadas para viajar, o seguinte diálogo ocorre:

— Aquela arvorezinha de retratos, o menino é Rômulo ou Remo?

— Remo. Rômulo não podia estar ali.

— Não?

— Morreu nenenzinho, querida.

— Nenenzinho?

— Não tinha nem um mês, não chegou nem a isso. O médico disse que ele não tinha viabilidade. Um sopro no coração. (Telles, 2009, p. 240)

Lia, ao perceber as divergências e as contradições nas diferentes versões (a de Lorena e a de sua mãe), questiona e obtém a seguinte resposta: “Era menininha ainda quando começou a inventar isso, primeiro falava só com os empregados que vinham me perguntar, eu nem negava isso, disfarçava, que mal tinha?” (Telles, 2009, p. 240).

Logo, entende-se que, na perspectiva da mãe de Lorena, essa versão que ela conta (tanto a de que Remo atirou em Rômulo, quanto a segunda versão, de que haveria sido proposital) é decorrente de um processo de invenção, que começou na infância da menina. Isso pode ser interpretado como uma forma de Lorena buscar atribuir sentido e, principalmente, representar um momento traumático de sua infância.

Lia, diante dessas diferentes versões sobre um mesmo fato, reflete:

E se estiver mentindo? E se a versão verdadeira for a de Lorena? Pois não disse? Nem os médicos nem o marido, ninguém deu maior importância ao caso. Por que não deram? Porque a doente era ela, a doente

era a mãe escamoteando a tragédia por defesa, muito mais fácil imaginar que o filho morreu bebê, devolvê-lo ao limbo, não tinha viabilidade. (Telles, 2009, p. 241)

Lia surge com a possibilidade de que a própria mãe de Lorena estivesse mentindo, uma vez que o trauma diante da morte do filho, ainda criança, dentro da sua própria casa, havia sido capaz de alterar a forma como ela lembraria daquela situação. Mesmo sem definir uma versão em que ela acredita fielmente, Lia levanta a possibilidade de a fala da mãe de Lorena acerca do bebê ter falecido ainda antes de completar um mês, como uma forma de se proteger do próprio trauma, tornando algumas de suas memórias inacessíveis.

Então, percebe-se o caráter maleável e inconfiável das nossas memórias, principalmente diante de situações traumáticas. Ademais, também é importante mencionar a importância dos aspectos de gênero diante dessa análise da relação das personagens com a memória.

A mãe de Lorena, por exemplo, é uma personagem feminina mais velha que as três jovens protagonistas. É viúva e bastante melancólica, tendo o seu psicanalista como uma das suas pessoas mais próximas e tendo um novo relacionamento com um homem mais novo. A mulher é vista, pelas demais personagens, como alguém vulnerável e instável.

Sobre a temática da viuvez e do envelhecimento feminino, já vistas introdutoriamente com a personagem Dora Rosário, de *Os Armários Vazios* (1966), é importante pontuar as expectativas da sociedade em relação às mulheres. Esse grupo, por muitas vezes, é ensinado a aproximar-se da religião e de valores morais, após o falecimento de seu parceiro. Dessa forma, a mãe de Lorena subverte essa expectativa ao casar-se com um homem mais novo que ela.

Assim, a mãe de Lorena (que não recebe nome, apenas a categoria da maternidade) também é marcada pela relação entre mãe e filho, tão relevante e estudada nos Estudos de Gênero. A maternidade, para ela, é algo que faz com que distorça e altere a realidade das suas memórias, de acordo com a análise feita pela própria personagem Lia, uma vez que a dor de perder o filho na infância faz com que ela abra mão de todas as memórias com ele e apegue-se à ideia de que faleceu ainda bebê.

Para além das personagens já mencionadas, Ana Clara é uma das protagonistas de *As Meninas*, que traz para a narrativa o aspecto memorialístico. Para iniciar a análise dessa personagem e da sua relação com a memória, farei uma recapitulação acerca das suas características. Ana Clara estudava psicologia, mas abandonou o curso devido ao elevado número de faltas. Além disso, a menina é viciada em drogas e namora um traficante. Poucas são as passagens em que está sóbria e que a sua fala segue uma ordem lógica, estruturada e organizada.

A esfera discursiva é muito importante para analisar essa personagem, uma vez que a forma como Ana Clara (ou “Ana Turva”) se expressa também serve para caracterizá-la e, principalmente, para uma compreensão mais aprofundada das suas memórias e das suas experiências traumáticas do passado. Dessa forma, podemos analisar essas questões, inicialmente, a partir da seguinte citação:

Mais perto o cheiro de cerveja e mais perto o olhinho azul como conta por detrás do vidro sujo dos óculos. A mão gelada e a fala quente mais rápida mais rápida a ponte. A ponte. Fechei a boca, mas ficou aberta a memória do olfato. A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. (Telles, 2009, p. 41)

No trecho anterior, Ana Clara está narrando ao seu namorado, Max, algumas vivências do seu passado. Nessa passagem, mais uma vez, percebe-se a relação entre a memória e os sentidos, nesse caso, tendo destaque o olfato. Pode-se perceber o mesmo destaque no seguinte trecho: “Outro que devia usar essas pastilhinhas era o Doutor Algodãozinho que cheirava a cerveja choca. Até hoje não posso nem ver cerveja (...)” (Telles, 2009, p. 40).

A personagem também descreve uma espécie de atitude e repulsa que o trauma deixou em seu próprio corpo: a impossibilidade de ver cerveja, pontuada de forma metafórica. Isso pode ser relacionado com a seguinte ideia de Aleida Assmann (2011): “Não se pode recordar algo presente, o que se faz é corporificar tal coisa. Nesse sentido, pode-se caracterizar o trauma como uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação” (Assmann, 2011, p. 265).

Em Ana Clara, encontramos a corporificação das memórias. Isso pode ser percebido na sua fala, sempre desordenada, na repulsa que o seu corpo sente de cheiros que lhe remetem aos seus traumas passados e a constante utilização de entorpecentes no seu corpo e na sua mente, na tentativa de esquecer e evitar o sofrimento.

Em um dos diálogos que Ana Clara estabelece com Madre Alix, uma das freiras que também vive nesse pensionato, temos a clareza de ideias da menina, que aponta o seu desejo por esquecimento e pede por ajuda:

Madre Alix, me ajuda. Me ajuda me ajuda me ajuda. Eu não quero mais lembrar e lembro. Sei que a infância acabou tudo acabou e que ela era uma. No ano que vem vai começar tudo de novo e tudo bom e eu posso viver como se não tivesse atrás desse começo. Mas ouço às vezes tão perto a bofetada que ele dava nela e fazia funcionar o anel de pedra do dedinho. (Telles, 2009, p. 85)

Outro sentido é despertado. Dessa vez, Ana Clara rememora os seus traumas a partir da audição, expressando, novamente, a corporificação do trauma, em que todos os seus sentidos conseguem recobrar os sentimentos existentes ao relembrar. É importante perceber, também, que esse trauma é marcado especificamente em um corpo feminino, que viveu todas essas situações traumáticas e agora rememora esses eventos a partir do seu próprio corpo.

Além disso, é possível perceber como, racionalmente, ela consegue perceber que não está mais inserida na situação ruim: “Sei que a infância acabou tudo acabou (...)” (Telles, 2009, p. 85). Contudo, ainda assim, a sua dor é permanente. O que a faz sofrer não é a vivência em si, mas o recalçamento e a insistência dessa lembrança. O fato de ela retornar com constância e fazer com que reviva o seu momento traumático diversas vezes.

Além do sofrimento constante e da dor que sentia, o trauma também fez com que a menina desenvolvesse sentimentos como desesperança e ódio. É o que ela relata no seguinte trecho:

Minha mãe já tinha apanhado feito um cachorro e agora estava deitada e encolhida gemendo ai meu Jesus ai meu Jesus meu Jesusinho. Mas o Jesusinho queria era distância da gente. Então catei a primeira barata que passou pelo fogão e joguei dentro da panela de sopa. Aí parei de chorar, chorava de ódio e o choro de ódio é estimulante, as minhas melhores ideias nasceram do ódio. (Telles, 2009, p. 86)

Ana Clara, além de relembrar os momentos difíceis experienciados por ela, também confunde as suas próprias memórias com as de sua mãe. Relembra o ato de perder a sua própria fé e desenvolver sentimentos de vingança, que logo fazem com que ela deseje mudar a sua própria realidade e viver outra vida: “Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebatava o botão da minha blusa” (Telles, 2009, p. 41).

Esse sentimento de fuga e desejo de ser outra, tão constante para essa personagem, também é marcado pelo seu desejo de mudar o seu passado e construir um novo futuro. Ana Clara deseja casar com um noivo rico, capaz de mudar a sua realidade. Além disso, também pensa em outra história para o seu passado, diferente da história real, que a desagrada e lhe causa sofrimento: “De italiano não. De francês. Podre de chique descender de francês. Meu pai era francês. Jean Pierre Lariboisière. Lariboisière? Sei lá na hora decido, meto o nome que entender, não estou pagando? O Conceição é da mãe. Assim que se separaram tomei o partido dela” (Telles, 2009, p. 84).

Acerca da temática do trauma, a pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin afirma que esse é “a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (2018, p. 110). Diante do pensamento da escritora, é possível analisar a figura de Ana Clara como uma personagem que apresenta dificuldades de elaborar simbolicamente, especialmente por meio da palavra, as suas vivências. Isso não quer dizer que a menina não tente compartilhar as suas experiências traumáticas, ela o faz para o namorado, com certa frequência, para as amigas e para a Madre Alix.

Ana Clara, sobre o ato de recalcar as suas memórias e ser dominada emocional e fisicamente pelos seus traumas, aponta que

Quase endoidava às vezes de vontade de ficar falando das aporrinhações. Dos sonhos. E pagar com um cheque pela falação. Puro masoquismo. “Porque fico falando tudo o que mais me feriu me ralando de novo com o que fiz e não fiz. e pagando ouro em pó pela autoflagelação”. (Telles, 2009, p. 98)

O trecho acima aponta a sua própria percepção à sua fala, acerca dos momentos traumáticos. Se Lorena representa os seus traumas e recupera as suas memórias de forma inventiva, criando uma notícia de jornal fictícia, Ana Clara busca falar em voz alta sobre todas as suas “aporrinhações”, que a perseguem cotidianamente, até mesmo por meio de sonhos.

A personagem caracteriza essa repetição memorialística como uma forma de autoflagelação e masoquismo, reafirmando a dor que representar e narrar tais momentos causam nela, mas também destacando a forte presença da vontade de falar sobre. O seu corpo sofre e adquire novas cicatrizes metafóricas a partir da sua fala. Sobre a representação do trauma por meio da palavra, Aleida Assmann (2011) aponta que o trauma requer justamente as palavras, evidenciando a relação entre a vivência traumática e a linguagem (Assmann, 2011, p. 277). Dessa forma, pode-se afirmar que, por mais difícil e dolorosa que seja essa narração excessiva e repetitiva dos seus próprios traumas, esse seria o caminho para evitar o recalçamento de emoções e memórias, uma vez que há uma estreita relação entre os traumas e a expressão e representação a partir da escrita e da fala.

Por fim, temos a personagem Lia, que, como já apresentado, é uma militante política, que não frequenta mais a faculdade de Ciências Sociais por estar muito ligada aos movimentos políticos dos quais faz parte. Lia namora Miguel, um preso político, e planeja fugir com ele assim que Miguel deixar a prisão. A menina frequenta reuniões sociais, habitando não só os ambientes privados e isolados da sociedade, como Lorena, mas também participando

ativamente da vida política da cidade de São Paulo, onde vive com as amigas. Lia subverte as expectativas que a sociedade em que está inserida direciona ao seu gênero, uma vez que não está interessada em assuntos considerados “femininos”, como o casamento e a maternidade. O seu interesse está em mudar a realidade política e social na qual está inserida, papel esse que estava voltado aos seres do gênero masculino.

Em uma conversa com Lorena, Lia deixa a sua personalidade e a sua posição política se sobressaírem na sua fala, fazendo com que ela seja considerada uma mulher “subversiva” aos olhos do regime político da sua época e de seus apoiadores:

“Meus amigos estão todos presos, eu mesma posso ser presa saindo daqui”, começou com brandura.

“Manuela está internada como louca e Jaguaribe está morto. Então você se preocupa com o cordão da minha alpargata!”

— Dou importância ao que não tem importância — começo e paro. (Telles, 2009, p. 119)

A fala seguinte ao seu desabafo faz com que se estabeleça uma barreira e um contraste entre Lia e as demais personagens femininas do romance, neste ponto específico, uma vez que Lorena, conscientemente, dava importância apenas às suas questões individuais e interiores, enquanto a outra menina preocupava-se com o exterior e com o outro.

Acerca das prisões ocorridas de forma arbitrária durante o regime militar brasileiro, a historiadora Nadine Habert (1992) aponta que:

Ser preso por qualquer um desses órgãos significava, invariavelmente, a tortura e, para muitos, a morte.

Os assassinatos eram encobertos com versões falsas de ‘atropelamentos’ ou ‘morte em tiroteio’ que eram divulgadas pelos meios de comunicação. Ou simplesmente as autoridades negavam ter feito as prisões.

Ainda hoje, pais e parentes procuram seus familiares “desaparecidos”, mortos e enterrados em locais ignorados. (p. 28)

De acordo com a pesquisadora, havia uma necessidade, por parte do governo, de encobrir os assassinatos. Isso gerava uma busca incansável por parte das famílias das vítimas, que não acreditavam nas versões oficiais. É possível perceber que a memória é também controlada por mídias e instituições que exercem fortes poderes na sociedade, sendo o governo uma delas.

Dessa forma, o romance de Lygia Fagundes Telles também se compromete socialmente

e politicamente a fazer com que a versão histórica e não manipulada pelo governo prevaleça, fazendo com que as memórias sejam repassadas para futuras gerações. De acordo com Jan e Aleida Assmann, a memória cultural estaria ligada a instituições, como bibliotecas, museus, monumentos, arquivos e outras instituições mnemônicas. É possível perceber que essa memória estaria também ligada ao texto literário, sendo esse uma outra forma e um outro meio de gravar uma memória e uma recordação na memória social e coletiva de grupos. Assim, no romance *As Meninas* (2009), Lygia Fagundes Telles cria a personagem Lia de Melo Schutz como uma guardiã e propagadora da memória do seu país e da sua época.

Isso pode ser confirmado, para além dos trechos já transcritos nesta secção, a partir do seguinte trecho:

Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, Traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. (...) Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido à queimaduras elétricas. E etecetera, etecetera.

(Telles, 1973, p. 149, grifo da autora)

O trecho supracitado é uma incorporação do estilo jornalístico no romance. A personagem Lia, durante uma conversa com uma das mães do pensionato religioso em que vive, começa a ler uma notícia que saiu no jornal. Dessa forma, a autora inclui um testemunho de uma das vítimas da ditadura militar brasileira em seu romance. É, então, uma personagem feminina a construir e compartilhar a memória cultural.

Esse fato retoma a cadeia de personagens femininas, descritas e exemplificadas em tópicos anteriores, que são relacionadas com a esfera memorialística, como guardiãs e transmissoras da memória. Lygia Fagundes Telles, em uma entrevista, aponta que essa cena narrada pela personagem Lia, foi inspirada num panfleto que ela mesma leu:

Um jornalista pediu-me detalhes, E então? Tinha algum livro ameaçado de proibição? Contei-lhe que publiquei um romance, *As Meninas*, no qual uma das personagens, exatamente uma jovem subversiva, lê

um panfleto que Paulo Emilio recebeu pelo correio. Era o relato desesperado de um preso político torturado provavelmente até a morte. A solução que encontrei foi reproduzir o panfleto que a minha personagem subversiva vai lendo para uma freira. [...] Então esse romance saiu em 1973, acrescentei. O jovem ficou me olhando meio perplexo, E ainda não foi censurado? Perguntou e contei-lhe o que Paulo Emilio tinha ouvido, o censor chegou até a página 72 e não foi adiante porque achou o livro chato. (Telles, 2007, p. 64-65)

Assim, percebe-se que ficção e memória coletiva se interligam na materialidade desse romance, em que a autora incorpora as suas próprias memórias às memórias de uma das personagens. Além disso, também é possível perceber que a própria autora caracteriza a sua personagem como “subversiva” e aponta que, ao ler o relato no jornal, “a solução” que encontrou foi reproduzir o panfleto no romance. Isso indica a posição e a consciência política e social da própria escritora do romance diante da sua época. O romance surge como uma forma de tanto manter a memória da sociedade viva, quanto de reagir e revidar.

Para o estudioso Silviano Santiago “lembrar o passado é sempre também um modo de recorrer ao amanhã, de construir um projeto” (Santiago, 1988, p. 32). Esse pensamento indica, também, uma possível motivação da autora ao escrever o romance: construir um novo projeto de sociedade, a partir da não exclusão de memórias traumáticas, mas da construção de uma memória cultural a partir dos textos literários.

Em uma entrevista para a Revista Brasileira de Psicanálise, em 2008, Lygia Fagundes Telles afirma: “esse romance *As Meninas* foi escrito nos anos de chumbo, plena ditadura militar, 1970; sou, como escritora, uma testemunha desse nosso tempo e dessa nossa sociedade” (Telles, 2008, p. 20). Dessa forma, a autora enfatiza a posição do escritor e da literatura diante da sociedade, uma vez que também podem ser vistos como meios de testemunho e memória.

A identidade de gênero também acaba perpassando tais questões, uma vez que a autora, enquanto mulher, estava também tendo ações e atitudes subversivas e contrárias à sua posição social e às regulações impostas ao seu gênero. Essa esfera também pode ser percebida no recorte da entrevista em que Lygia aponta a publicação de *As Meninas* (2009). Por meio de uma brincadeira, a autora afirma que o censor deve ter desistido do livro na página 70, por achar a leitura chata.

Isso também aponta para uma questão de gênero, uma vez que o título *As Meninas* e as primeiras cenas do romance reforçam um universo feminino, em que mulheres jovens e solitárias compartilham os seus medos, os seus sonhos e os seus cotidianos. A própria estrutura

do romance faz com que o leitor seja surpreendido quando ele se constitui como uma forma de criticar e denunciar o regime militar e aprofundar questões existenciais e sociais nas vidas das meninas.

2.5 Memórias genderizadas em *Os Armários Vazios*

Em *Os Armários Vazios* (1966), é possível atestar a relação entre a categoria do gênero e a forma como as personagens femininas rememoram seus passados e, principalmente, os homens de seu passado e seu presente. Inicialmente, temos a figura de Ana, mãe de Duarte, que estava agora na velhice, encarregada de cuidar de seu esposo, além de viver constantemente o luto em relação ao seu filho.

Enquanto isso, tia Júlia também é uma figura importante nessa ciranda de mulheres, criada por Maria Judite Carvalho. A mulher muitas vezes é descrita como instável e tem sonhos fantásticos, estando sempre em um limiar em que se desprende da realidade e passa para outro universo. Isso, nós, leitores, sabemos que acontece em decorrência de um trauma que tia Júlia viveu após perder o homem que amava e um filho que esperava dele.

A personagem Dora Rosário, como já apontado anteriormente, tem a sua memória sempre ligada à figura do falecido marido, Duarte. A forma como Dora se comunica, como se veste e como existe diante de si mesma e das demais personagens está sempre interligada às recordações de Duarte e, principalmente, à ausência física dele.

Por fim, tem-se a própria figura da Manuela, narradora da história, que se liga às demais mulheres já apresentadas. Manuela vivia com Ernesto, mas acabou sendo trocada por ele, que buscava uma mulher mais jovem e que pudesse lhe dar filhos.

De acordo com Maria Graciete Besse (2015 *apud* Sabino 2024),

Maria Judite de Carvalho não teve forçosamente a intenção de denunciar o estatuto inferior das mulheres na sociedade “falocêntrica” (Derrida), mas parece-nos que é possível encontrar no inconsciente do texto o desejo de revelar, no final dos anos 50, uma forma específica da experiência das mulheres submetidas à construção social dos papéis femininos e masculinos, definidos por regras e proibições. (Besse, 2015, p. 79 *apud* Sabino, 2024, p. 103)

A ideia de Maria Graciete Besse (2015 *apud* Sabino 2024) dialoga diretamente com a proposta de regulação de gênero, por Judith Butler. Percebe-se que tal regulação (apontada por

Besse como uma série de regras e proibições) gera uma autocensura e uma autorregulação da própria mulher, diante de uma sociedade que a submete a tais regras.

Isso pode ser notado na constante preocupação de Dora Rosário, por exemplo, em relação ao que as demais pessoas poderiam pensar sobre ela: “Era uma mulher preocupada com o que os outros podiam pensar, sobretudo com o que eu podia pensar” (Carvalho, 1966, p. 11). Suas ações, sua posição social e sua vida eram controladas e pensadas por si mesma para que estivesse seguindo as regras e os padrões sociais de sua época.

Essa autocensura e a regulação constante em que Dora Rosário exercia tem a ver, também, com a morte e a memória do marido. Inicialmente, quando Duarte ainda estava vivo, Dora comportava-se da maneira como Duarte preferia. Se ele achava melhor que ela não trabalhasse, Dora não trabalharia. Após a sua morte, sabe-se que Dora “fechava-se mais em si própria, na filha e na recordação do marido” (Carvalho, 1966, p. 15).

Mesmo após a morte, a recordação e a memória de Duarte ainda rondavam o corpo de Dora, fazendo com que ela se isolasse do mundo exterior e ficasse presa ao ambiente privado e interior de sua própria casa. É interessante perceber também a corporalidade dessa recordação, pois, por vezes, mesmo sendo apenas uma memória e uma recordação, a impressão que o leitor tem é que Duarte está realmente presente (fisicamente) ao lado de Dora, de tanto que a protagonista do romance invoca a imagem e a lembrança do falecido esposo.

Isso pode ser percebido no seguinte trecho:

(...) porque a imagem de Duarte tinha-a acompanhado desde manhã, estivera com ela no metropolitano, entrara em casa a seu lado. Era uma imagem que perdera muito da sua intensidade. O tempo fora-a, naturalmente, corroendo, mas com tanta lentidão, que ela a maioria das vezes não se preocupava muito com esse desgaste natural. A imagem duraria até ela durar, não era preciso mais. (Carvalho, 1966, p. 18)

A linguagem utilizada pela autora é a linguagem conotativa, em que se utiliza de metáforas e aproximações improváveis para explicar a sensação que Dora Rosário tinha, de que a imagem do esposo (mesmo que falecido) estava sempre presente ao seu lado, exercendo uma corporalidade que já não o pertencia. Apesar da insistência de Dora em manter viva a imagem e a memória de Duarte, há um fator não controlado por ela: a ação do tempo. Sem que Dora quisesse, o tempo após a morte do esposo passa e essa imagem construída por ela acaba perdendo a nitidez:

Quanto à imagem de Duarte, tornou-se menos concreta durante esses dez anos, gradualmente menos concreta, mas nada de muito assustador. Bastava-lhe, para se ir mantendo, o alimento que Dora Rosário lhe dava diariamente, obrigando essa imagem a viver lado a lado com ela, em casa, na rua, na loja. (Carvalho, 1966, p. 37)

Apesar da ação do tempo e da perda de nitidez da imagem de Duarte, é interessante perceber, no trecho supracitado, as palavras usadas pela autora para explicitar a relação de Dora Rosário com a memória do falecido esposo. “O alimento que Dora Rosário lhe dava diariamente” e “Obrigando essa imagem a viver lado a lado com ela” são trechos que explicitam a dificuldade e a impossibilidade de Dora Rosário deixar a memória do esposo ir.

Esse apego, muito provavelmente decorrente do sofrimento causado pelo luto e pela perda, faz com que Dora se constitua como uma personagem que vive completamente ligada ao seu passado, de modo que deixa o seu presente passar pelos seus olhos sem se prender a ele. Quando vivo, Duarte era o centro da vida de Dora, que tomava as suas decisões com base na opinião e posição do marido. Após a sua morte, a vida de Dora seguiu o curso de sempre: Duarte continuava sendo o seu centro, a imagem principal nos seus pensamentos e na sua rotina, mas, agora, de outra forma.

Isso pode indicar a dificuldade de Dora deixá-lo ir, uma vez que o mantinha vivo em suas memórias e recordações. Essa posição pode ser encarada como uma forma ativa de combater o incombateável: a morte. Sobre isso, há um trecho em que os pensamentos de Dora, ao observar um retrato do falecido esposo, explicitam justamente essa ideia, de que a recordação pode combater a morte:

Porque a morte só é completa quando a recordação morre. Nunca, porém, o olhara tão longamente, tão agudamente, como nessa noite. E com tanta frieza. E nunca também ele lhe havia parecido tão vazio, tão apagado, tão de papel. Um retrato de jazigo, pensou. Daqueles cercados de flores de cera, e já sem cor. Papel velho, mais nada. (Carvalho, 1966, p. 101)

É relevante notar como a narradora descreve a percepção de Dora ao observar o retrato, utilizando os seguintes termos no seu campo semântico: “noite”, “frieza”, “vazio”, “apagado”, “papel”, “jazigo”, “sem cor” e “papel velho”. Há, neste trecho, uma contradição criada a partir da escolha vocabular. No primeiro período, tem-se: “Porque a morte só é completa quando a recordação morre”, o que indicaria uma possibilidade de combate à morte, por parte de Dora

Rosário, quem se agarra tão firmemente às recordações do esposo. Porém, a partir do segundo período, o tom do narrador é alterado.

Isso acontece por meio da criação de uma ambientação mais etérea, noturna e sombria, o que é embasado pelas escolhas de palavras, as quais já foram exemplificadas no parágrafo anterior. Esse contraste mostra que, por mais que Dora Rosário tente combater à morte com as suas recordações, no fim das contas, sobraria apenas “flores de cera, e já sem cor” e “papel velho, mais nada”.

De acordo com Sylvia Schraut e Sylvia Paletschek (2008), a construção da memória é um processo ligado a sistemas sociais e políticos de dominação. Isto é, há uma memória cultural hegemônica e há uma memória cultural marginalizada. Essa divisão acaba possibilitando alguns fatores serem lembrados e levando outros ao esquecimento.

A partir das relações sociais e culturais de gênero nas sociedades, “Women as actors, their agency and their self-perceptions and aims are often marginalized and forgotten” (Schraut e Paletschek, 2008, p. 10). Assim, pode-se traçar uma das relações entre gênero e memória: a exclusão das percepções e das lembranças das mulheres, o que está diretamente ligado ao papel e ao estatuto que cumprem no corpo social.

Simone de Beauvoir, uma das pioneiras nos estudos acerca da condição feminina, afirma que “a mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade” (Beauvoir, 2009, p. 18). O pensamento da teórica sintetiza a forma como as mulheres são percebidas e encaradas diante de uma sociedade patriarcal: sempre limitadas. Pode-se perceber que tal limitação também tem a ver com a condição da memória e da rememoração.

Em relação aos monumentos ou aos lugares de memória, Sylvia Schraut e Sylvia Paletschek apontam que “Only female rulers or female dynasty members could become symbols of the nation, while men did not need this superior status to be honored” (2008, p. 11). Isso indica um desequilíbrio entre o gênero feminino e a memória coletiva e cultural, uma vez que não era concebido às mulheres (de forma geral) honrarias pelos seus feitos. As autoras comparam os gêneros masculino e feminino: enquanto as mulheres, para se tornarem uma espécie de símbolo de suas nações, precisam ser de um *status* elevado, para os homens, essa exigência não existia. Logo, percebe-se uma certa resistência da sociedade em transformar mulheres em símbolos nacionais, limitando tanto a sua memória coletiva quanto a sua participação na história oficial dos lugares.

No caso de *Os Armários Vazios* (1966), romance publicado durante o período ditatorial português, tem-se apenas personagens femininas no centro. Embora a imagem de Duarte seja

evocada com constância, são Dora Rosário, Ana, Lisa e tia Júlia que dão corporalidade à narrativa. São os corpos femininos que estão em ação e em movimento na narrativa. São, também, essas vozes femininas que narram os seus anseios, as suas vidas, os seus cotidianos e, principalmente, as suas memórias. E, mesmo quando não narram verbalmente, apontam corporalmente ou por meio de seus pensamentos.

Nesse sentido, percebe-se que o romance em questão subverte as expectativas de gênero da sociedade portuguesa, ao focar no que costuma ser ignorado: os pensamentos e as memórias femininas. Dora Rosário, por exemplo, que vive presa às memórias do marido, em determinado ponto da narrativa, quebra as próprias correntes que criou e que a prendiam ao seu passado e imerge em seu presente: quando aceita sair com Ernesto.

Além de romper com a prisão do passado, Dora Rosário também quebra as expectativas em relação ao seu gênero. Sendo ela uma mulher bastante devota da religião, viúva e mãe, não abria nenhuma possibilidade para outros homens. Seu primeiro e único homem seguiria sendo, eternamente, Duarte. Apenas em alguns trechos narrados por Lisa, sua filha, Dora é vista como uma mulher e não apenas como uma mãe ou como uma viúva.

A dimensão memorialística na personagem está ligada a todos esses fatores, ao fato de ser mãe, de ser viúva, de ser uma mulher religiosa e extremamente recatada. A memória surge, então, como uma fuga, para Dora Rosário, que se apega a um passado familiar e conhecido por ela.

Sylvia Schraut e Sylvia Paletschek (2008) apontam que:

Recent works on memory culture point to the fact that memory is politically contested. Jay Winter (2006: 1-13) emphasizes the constant reinterpretation of remembrance in the context of social debates as well as the fact that remembering is a process. This leads to the co-existence of many, hegemonic and marginal, cultures of memory. (p. 9)

No romance, não há a presença de monumentos ou outros espaços de memória, que possam representar figuras femininas. Entretanto, a ideia da memória como hegemônica e marginal, dentro de uma cultura de memória, pode ser percebida na narrativa de Dora Rosário. A mulher, que diante da sua classe e do seu gênero, conhecia uma única forma de performar e agir de acordo com o seu gênero: apegando-se às suas memórias. Isso ocorre, pois, no imaginário social e religioso, as mulheres viúvas e as mães não deveriam ter espaço para outras coisas em suas vidas além do cuidado com o outro e da rememoração do esposo falecido. Dora Rosário acaba vivendo um ciclo infinito dentro das memórias de seu passado, pois foi ensinada,

por meio das instituições (como escola, família e religião) que é isto que deve fazer, de acordo com o seu gênero.

A memória hegemônica da coletividade social em relação às mulheres viúvas indica que esse grupo deveria estar limitado e segregado no espaço privado de suas casas, fechadas em si mesmas e nos seus próprios filhos. É a este ensinamento, conhecido por tantas mulheres, que Dora Rosário segue.

Assim, nota-se que as regras, já mencionadas no pensamento de Judith Butler, ao pensar em gênero, também são ensinadas e divulgadas a partir da existência de uma memória cultural hegemônica. A própria não existência de muitos monumentos em referência às mulheres nas capitais europeias, estudada pelas teóricas Sylvia Schraut e Sylvia Paletschek, aponta para a ligação entre a mulher e o espaço privado, sempre privadas da memória.

Ainda acerca do romance *Os Armários Vazios* (1966), de Maria Judite de Carvalho, percebe-se que cada personagem feminina se relaciona de uma forma diferente com a memória. Enquanto Dora Rosário é presa no seu passado e nas regras do seu gênero, tia Júlia vive outra espécie de prisão: uma prisão mental, que lhe causava ataques de violência e faziam com que tivesse que tomar medicações. Assim como Dora, tia Júlia também mantinha um parceiro vivo em suas memórias. “O homem-que-não-tinha-nome”, como esse parceiro de tia Júlia é nomeado, foi alguém com quem a mulher havia se relacionado e perdido, assim como o seu filho. Essa perda fez com que tia Júlia vivesse uma vida mais introspectiva, fazendo com que outras personagens do romance, como Lisa, por exemplo, a julgassem.

São criados, então, vestígios e rastros, que ligam as memórias de tia Júlia ao homem factual: que nem mesmo poderia ser nomeado. Essa é uma forma de perceber como o passado está sempre afetando e dialogando com o futuro: as memórias e as lembranças do que já foi vivido estão sempre relacionadas ao que está sendo vivido. A ideia de “vestígios”, aqui, refere-se a uma memória que não é acessada pelas personagens femininas de forma ampla e completa, mas fragmentada.

Tia Júlia, assim como Dora Rosário e as demais mulheres da família, tem a questão da memória associada ao gênero e à idade: “A tia era bastante mais nova do que a irmã, mas não pintava o cabelo, que tinha completamente branco” (Carvalho, 1966, p. 50). O trecho anterior aponta para uma não vaidade da personagem Júlia, que não tenta esconder a própria idade, assim como a irmã e parece não se importar com as regras impostas ao seu gênero, uma vez que está sempre em uma dimensão distante da realidade.

A memória representa diferentes esferas para Dora Rosário e tia Júlia. Enquanto Dora, assim como Júlia, prende-se à memória do passado e isso a ajuda a seguir as regras de gênero

do seu próprio tempo, Júlia se desprende completamente das regras e convenções, criando uma terceira realidade, que não estaria vinculada nem ao passado e nem ao presente, completamente independente da ação do tempo.

A relação entre a memória e o gênero no romance é relevante, uma vez que a partir das regulações de gênero impostas a essas mulheres, a forma como se lembram de seu passado também é afetada. Para os pesquisadores John Neubauer e Helga Geyer-Ryan (2000),

(...) even if we agree that remembering is not biologically determined, we can assume that memory is influenced by the particular social, cultural, and historical conditions in which individuals find themselves. And since men and women generally assume different social and cultural roles, their way of remembering should also differ. (p. 6)

De acordo com os autores, os procedimentos memorialísticos divergem a partir de fatores culturais e sociais. Como já foi visto, acerca do gênero, essa é uma esfera socialmente determinada, que é construída culturalmente. Dessa forma, podemos supor que o gênero, em sua instância social e cultural, poderá afetar os procedimentos da memória.

No caso de *Os Armários Vazios* (1966), por exemplo, tem-se Dora Rosário presa em uma espiral memorialística da qual não consegue sair. Isso se deve, também, ao fato de não conseguir seguir em frente devido às instituições sociais, como religião, educação e família, que não esperam que uma mulher viúva case novamente. Dessa forma, Dora fecha-se em si mesma após o falecimento do esposo e só abre espaço para as suas memórias.

Mesmo com a relação entre gênero e memória, é importante ressaltar, como apontado por John Neubauer e Helga Geyer-Ryan (2000, p. 6) que o gênero não é a única categoria que irá afetar a memória e os seus procedimentos. Outros aspectos, como a raça, também podem ser levados em consideração. Em coadunação com essa ideia, tem-se o pensamento de Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002):

Indeed, gender, along with race and class, marks identities in specific ways and provides a means by which cultural memory is located in a specific context rather than subsumed into monolithic and essentialist categories. Moreover, gender is an inescapable dimension of differential power relations, and cultural memory is always about the distribution of and contested claims to power. What a culture remembers and what it chooses to forget are intricately bound up with issues of power and hegemony, and thus with gender. (p. 6)

Assim, percebe-se que as diversas personagens femininas apresentadas por Maria Judite de Carvalho dialogam com as esferas do gênero e da memória simultaneamente, explicitando a relação entre esses dois âmbitos. Além disso, são mulheres que estão constantemente rememorando e elaborando os seus passados, de modos distintos.

No capítulo seguinte, irei propor uma análise comparativa das personagens (e da forma como lidam e representam as próprias memórias) dos dois romances selecionados como objetos de estudo deste trabalho: *As Meninas* (2009) e *Os Armários Vazios* (1966).

3. Relações entre *As Meninas* e *Os Armários Vazios*

Para analisar comparativamente os dois romances escolhidos para compor o *corpus* deste trabalho, irei propor uma aproximação entre as personagens, a partir da forma como rememoram o passado. Para isso, foi feita uma leitura atenta das duas obras, com o objetivo de definir se havia alguma relação capaz de ser estabelecida entre as figuras femininas dos dois romances em estudo e as suas memórias. A organização da análise será a seguinte:

No primeiro tópico, analisarei as personagens Júlia e Ana Clara, focalizando a esfera da fuga da realidade, a criação de uma nova realidade e a negação do passado. Em seguida, o foco serão as personagens Lia e Lisa, com o intuito de explicitar a forma como não dialogam diretamente com as convenções dos seus tempos e criam novas formas de *ser mulher* nos contextos dos romances. No terceiro tópico, irei propor aproximações entre as personagens Dora Rosário e a mãe de Lorena Vaz Leme, abordando temas como viuvez, velhice feminina e maternidade. Por fim, abordarei a representação do discurso memorialístico, representada nas figuras de Lorena e Manuela.

Dessa forma, a intenção deste capítulo é desenvolver as possíveis aproximações entre as personagens femininas dos dois romances. O foco que levará tais aproximações serem propostas é a esfera da memória, uma vez que o principal objetivo é apontar semelhanças e diferenças nas formas como tais personagens rememoram e representam o próprio passado.

3.1 A memória traumática e a fuga da realidade: Júlia e Ana Clara

Como já explicitado em capítulos anteriores, Ana Clara é uma personagem de *As Meninas* (2009) que vive perdida em divagações e que sente uma necessidade de escapar da sua própria realidade, diante das memórias traumáticas de seu passado que a perseguem. Além

disso, Ana Clara já explicitou verbalmente o seu incansável desejo de fugir, de escapar e de esquecer em diversos trechos do romance.

Uma vez que esquecer tudo completamente não é uma possibilidade, ela faz uso de entorpecentes e altera a sua própria realidade por meio dessas substâncias alucinógenas. São poucas as vezes em que a menina está consciente e o seu discurso é a maior representação da sua dificuldade de elaborar e representar o passado. Ana Clara ganha de suas amigas o apelido de “Ana Turva”, justamente pela sua fala, que, ao invés de esclarecer os seus pensamentos e as suas ideias, muitas vezes acaba gerando confusões.

A menina relata, ao longo do romance, assédios e violências que sofreu junto à mãe, durante a sua infância. Os seus relatos são sempre expressados de maneira não linear, com um excesso de repetições e com lacunas que não são preenchidas verbalmente. Pode-se perceber que as lembranças de sua infância constituem-se como vestígios que estão constantemente encobertos por uma névoa e surgem no seu presente, fazendo com que se sinta presa e enclausurada. Tudo isso gera uma necessidade de esquecer, um desejo por perder os vestígios de suas memórias e iniciar uma nova vida, diferente da que conhece.

De acordo com Aleida Assmann (2011), sabe-se que: “embora uma parte inalienável do homem, o trauma não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente” (p. 279). Logo, percebe-se que o trauma é conhecido pelo ser humano, mas não é uma parte constitutiva dele. Não configura uma identidade ao ser humano, ao mesmo passo que não pode ser caracterizado como “interno/externo” ou “presente/ausente”. O trauma se constitui, então, como um não-lugar, diante das memórias de Ana Clara. Essa indefinição e essa ausência de clareza sobre os acontecimentos vivenciados fazem com que uma angústia e uma frustração sejam vivenciadas pela menina.

Em relação à Júlia, personagem de *Os Armários Vazios* (1966), sabe-se que se difere de Ana Clara, inicialmente, pela idade. Enquanto Ana Clara está na juventude, cursando a licenciatura, Júlia já apresenta os fios de cabelo completamente brancos (por opção, como é narrado no romance). Além disso, Júlia, na sua velhice e diante de suas limitações psicológicas, é bem cuidada pela família, principalmente por Dora Rosário. Enquanto isso, Ana Clara não demonstra receber nenhum tipo de apoio familiar e, além das amigas, aparenta só poder contar com o namorado, o qual lhe fornece drogas.

Ademais, como já mencionado, Ana Clara se expressa constantemente a partir do seu discurso desordenado e fragmentado, o que causa um certo estranhamento no leitor. Já a personagem de Maria Judite de Carvalho não se comunica. O que Júlia expressa é a partir de

suas ações, uma vez que não possui discursos diretos no romance. De todo o modo, percebe-se que ambas personagens, de maneiras distintas, apresentam limitações em relação à comunicação e à fala. São mulheres que, ao reprimir as próprias lembranças traumáticas, desenvolvem uma limitação de representação e de narrativa.

Sabe-se, então, sobre tia Júlia, que “Tivera marido, tivera filhos, mas todos tinham morrido havia muito, e ela gastava os seus dias a bordar o enxoval de Lisa ou a ler romances cor-de-rosa” (Carvalho, 1966, p. 50). A atenção dada à Lisa, a menina mais nova da família, e os seus romances cor-de-rosa podem ser encaradas como uma forma de fuga da realidade e, principalmente, do seu passado traumático. Assim como Ana Clara (ou Turva), que faz uso de entorpecentes para afastar-se da sua realidade e das suas memórias, Júlia também tem a própria estratégia e a própria forma de escapar. Não é descrito no romance de Maria Judite de Carvalho como tal personagem tem acesso às suas lembranças, o que nós, enquanto leitores, podemos perceber é que Júlia é uma personagem que vivenciou muitas perdas de pessoas amadas e que, atualmente, não está vivenciando a sua realidade presente.

Além disso, no romance *Os Armários Vazios* (1966) também é dito que

A tia Júlia tinha, porém, ataques de uma violência assustadora e neles residia o seu mistério. Depois, por influência da droga que lhe ministravam, e que trazia sempre na mala prudentemente, punha-se a falar, divagava, dialogava longamente com um homem, dava por ele as respostas. Tratava-se de alguém que todos tinham feito por esquecer (e cujo nome era mesmo interdito), todos menos ela, um namorado de quem tivera um filho (que felizmente morrera cedo). (Carvalho, 1966, p. 50)

Ademais, a personagem também faz uso de medicamentos, não por opção própria, como Ana Clara, mas esse seria mais um ponto de contato entre as duas. Os medicamentos ajudavam, em ambos os casos, a lidar com a memória e com a vida presente (que sempre está, em algum nível, sendo afetada pela reminiscência do passado). A partir do uso de tais medicamentos, tia Júlia se abre às divagações e passa a se comunicar. Mesmo que não tenhamos acesso ao conteúdo direto de tais devaneios, sabe-se que o assunto principal era um namorado do passado.

É relevante perceber que a narradora aponta um possível esquecimento desse homem por parte de todos os demais membros da família, menos de Júlia. Essa ação, quase que natural e espontânea, faz com que Júlia seja vista, também, como uma personagem apegada ao seu passado e que deseja combater a morte (assim como Dora Rosário, por exemplo) por meio da conservação da memória e das lembranças.

É também importante notar a instância do nome. Para fazê-la esquecer do tal homem, ele é chamado de “o homem-que-não-tinha-nome”. Mesmo sem a sua principal característica atribuidora de identidade, Júlia ainda o mantém vivo em sua memória. Esse fato também pode ser percebido no seguinte trecho: “Quando conseguiam que engolisse o medicamento, então dormia horas a fio, e no sono falavam, ela e ele, o homem-que-não-tinha-nome, discutiam ou diziam doces palavras de amor” (Carvalho, 1966, p. 51).

O sono também surge como um ambiente e um lugar, exterior à realidade, em que Júlia consegue acessá-lo a partir das suas memórias. Dessa forma, para a mulher, a memória acaba sendo um aspecto positivo e negativo ao mesmo tempo. Enquanto isso, para Ana Clara, as suas memórias apenas desencadeiam sensações negativas e repulsivas, as quais deseja esquecer. Para Ana Clara, o sonho não se configura a partir dessa perspectiva positiva, de reencontro com uma doce realidade, mas como uma instância que a lembra de seus maiores traumas.

Ademais, para Ana Clara, a questão da nomeação também é presente. Ao relembra um de seus traumas, vivenciados em um consultório odontológico quando criança, ao referir-se ao médico, ela o chama de Doutor Algodãozinho: “Outro que devia usar essas pastilhinhas era o Doutor Algodãozinho que cheirava a cerveja choca. Até hoje não posso nem ver cerveja (...)” (Telles, 2009, p. 40). A associação entre o dentista e o trauma é direta, uma vez que, até o momento presente, a menina não é capaz de ver ou sentir o cheiro que lhe remete a ele. Ao ser lembrado, esse homem não tem a atribuição do seu nome de fato, mas de um apelido, que Ana Clara deve ter criado na sua infância e que carrega até a sua juventude. O nome, enquanto uma das primeiras características de outro indivíduo a qual temos acesso, seria, então, tão repugnante quanto o cheiro da cerveja. São menções que iriam lhe causar dor.

Dessa forma, por intermédio do discurso, criam-se mecanismos e estratégias de distanciamento e esquecimento. Enquanto Júlia sonha e lembra um homem já não mais nomeado, Ana Clara diminui a sua repulsa pelas suas memórias misturando e alternando nomes, criando novas realidades para si mesma. Em relação ao que foi mencionado anteriormente, acerca das limitações discursivas das personagens, refira-se o pensamento de Birgit Neumann (2016):

Nas ficções da memória, o processo de lembrança é evocado através daquilo a que os críticos literários chamaram “mimese da memória” (Neumann 2005). Esta expressão refere-se ao conjunto de formas narrativas e técnicas estéticas através das quais os textos literários encenam e reflectem os modos de funcionamento da memória. (p. 269)

Nesse sentido, a autora supracitada investiga a relação entre memória e literatura e aponta que há, nas narrativas, formas técnicas e estéticas a partir das quais a memória (e os procedimentos de memória) podem ser representados. É perceptível como, em *As Meninas* (2009) e *Os Armários Vazios* (1966), os procedimentos de memória são representados, no caso das personagens Ana Clara e Júlia, por meio dos procedimentos discursivos e linguísticos.

Tanto o discurso desordenado e a confusão linguística gerada a partir da fala e dos pensamentos de ambas personagens ao rememorem o passado quanto o ato de não nomear aqueles que não podem ser lembrados são formas de marcar na superfície e na textualidade dos romances os procedimentos de memória pelos quais passam as duas personagens. Isso quer dizer que nos dois romances há a presença da representação de procedimentos de memória: a desordem das lembranças, a impossibilidade de narrar o trauma e a tentativa do esquecimento, por exemplo. No caso de Ana Clara e Júlia, essa representação é marcada e demonstrada a partir do discurso.

Ademais, de acordo com Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002), “Acts of memory are thus acts of performance, representation, and interpretation. They require agents and specific contexts. They can be conscious and deliberate; at the same time, and this is certainly true in the case of trauma, they can be involuntary, repetitious, obsessive” (p. 6). Essa ideia se relaciona diretamente com as duas personagens analisadas neste tópico. A impossibilidade de esquecer os traumas vivenciados faz com que ambas as personagens acabem (re)vivenciando tais acontecimentos repetidas vezes, em um movimento repetitivo e obsessivo.

Além disso, em relação às regulações de gênero, as duas personagens parecem estar alheias a elas, ao mesmo passo em que as seguem, de certa forma. Júlia não é uma mulher vaidosa e parece aceitar a sua idade, assim como o avanço dela, de forma tranquila e passiva. Diferentemente da irmã, não pinta o cabelo. Entretanto, os seus devaneios estão voltados sempre à sua vida passada, ao amor romântico e ao casamento, esferas que são constantemente atribuídas às mulheres.

Por outro lado, Ana Clara apresenta o mesmo movimento diante da narrativa de *As Meninas* (2009). A sua aproximação com os entorpecentes e o seu namorado traficante fazem com que ela fuja, em partes, do modelo de gênero feminino (recatado, cuidadora do lar e mãe) imposto em sua época. Contudo, a personagem sonha acordada e cria para si um futuro melhor: iria casar-se com um homem rico e encontraria a sua salvação por meio desse casamento. Essa configuração da fuga a partir do matrimônio é perceptível nas duas personagens. Porém, Júlia alcança essa instância rememorando o seu passado, enquanto Ana Clara precisa projetar essa idealização em seu futuro.

Ademais, embora as duas personagens rememorem, nos exemplos citados, as suas memórias de experiências vivenciadas individualmente, as suas vozes representam a coletividade de sua época. Ana Clara descreve, ao representar e narrar as suas memórias do passado, vestígios de uma infância marcada por violência de gênero, a qual a sua mãe também sofreu e que havia lhe deixado profundas cicatrizes psicológicas. Essa realidade é vivenciada por diversas mulheres, tanto no Brasil quanto em Portugal, e é representada a partir da narração das lembranças dessa personagem. O mesmo fato pode se estender à interpretação da personagem Júlia, do romance *Os Armários Vazios* (1966), uma vez que as suas memórias estão ligadas a sentimentos de perda e luto. Assim como no caso de Ana Clara, no caso de Júlia também há a presença insistente das memórias do passado afetando o presente.

Por estarem inseridas em cenários repressivos, as personagens estudadas neste tópico rememoram os seus passados de forma a representar, também, a vida social a qual pertenciam. Tanto Ana Clara quanto Júlia não fazem menções políticas acerca do regime instaurado em seus respectivos países, uma vez que o mundo em que estão inseridas é o mundo da memória, do passado e do devaneio, estabelecendo uma distância entre elas próprias e a realidade vivenciada por todos na época em que os fatos presentes eram narrados. Entretanto, ainda é possível perceber como a repressão social afeta a vida de ambas as personagens, mesmo que estejam alheias à própria realidade.

Além disso, em ambos os casos, é estabelecido um ciclo de rememorações, já que, por meio de ferramentas externas (como o uso de medicamentos), é feita a tentativa de esquecer o próprio passado para evitar a existência de dores e mágoas no presente. Uma vez que não é possível apagar o passado e as experiências já vivenciadas, as personagens rendem-se aos vestígios das próprias memórias, constituídas a partir de fragmentos e recortes.

Assim, é possível perceber alguns cruzamentos e encontros entre as duas personagens dos diferentes romances. Ambas criam para si novas realidades, para lidar com os fantasmas do passado, que surgem no presente por meio das rememorações. As duas também, por mais alheias que sejam acerca do mundo exterior e das questões de seus tempos, acabam caindo nas regras e nos padrões de gênero já pré-definidos ao buscarem, por meio do casamento, por exemplo, a sua realização pessoal, seja no passado (Júlia) ou no futuro (Ana Clara).

3.2 Novas possibilidades de ser mulher: Lia e Lisa

As personagens Lia e Lisa são as que mais se destacam, no sentido de estarem destoantes, nos respectivos romances dos quais fazem parte. Em *As Meninas* (2009), Lia é uma militante política em meio às amigas que são distraídas e desinteressadas das questões sociais da época, enquanto que em *Os Armários Vazios* (1966), Lisa é a mais nova da família e já vê a sociedade e, principalmente, o papel da mulher com outros olhos.

Essas personagens, assim como as demais, recebem as mesmas imposições em relação ao seu gênero, porém possuem uma outra forma de enxergar-se na sociedade e de ver o mundo. Isso pode ocorrer por diversos motivos, os quais não são do nosso interesse investigar, pelo pouco conteúdo sobre isso nos respectivos romances. O foco nesta seção é perceber os cruzamentos e as possíveis ligações entre ambas as personagens, diante das perspectivas de gênero e de memória.

Como já apontado, Lia é uma personagem considerada subversiva. Isso se deve a diversos fatores, como o fato de ser engajada politicamente, mesmo sendo uma mulher, e ao fato de não se encaixar em padrões heteronormativos. Enquanto isso, Lisa também pensa diferente das demais mulheres do romance:

Desde que a cama onde dormia fosse confortável e tivesse no inverno um fogão de aquecimento, porque era friorenta, tudo estava bem para ela. Lisa, porém, conhecia as casas das amigas, interessava-se pelos velhos nobres em decadência armazenados no *Museu*, e tinha vergonha da casa onde vivia. Fora, pois, necessário fazer-lhe a vontade. (Carvalho, 1966, p. 42)

No trecho acima, podemos notar um distanciamento entre a forma de pensar e viver de Dora Rosário e sua filha Lisa. Dora, enquanto uma mulher presa no passado e fechada em si mesma, está ligada à ideia de contentamento. Enquanto isso, Lisa recebeu, desde a infância, contato com uma boa educação e uma mentalidade mais aberta, uma vez que cresceu desejando conhecer outros lugares e ir embora. Dessa forma, diferentemente das demais mulheres do romance de Maria Judite de Carvalho, Lisa apresenta uma ideia de ambição.

Além disso, Lisa diz que:

Não vou nisso. Você não conhece as raparigas de hoje, é como a minha mãe. No vosso tempo elas ficavam à espera, mas nós sabemos que são muito vagas as hipóteses de amor e dinheiro: ou uma coisa ou outra. É preciso trabalhar, mas escolher um trabalho agradável. Eu detesto estar sempre no mesmo sítio. Olhe, se me obrigassem a passar os meus dias no *Museu*, como a mãe, creio que fugia, mas antes disso partia

toda aquela caqueirada ilustre. Pensei em fazer jornalismo, mas haverá jornalismo, cá? Descobri a minha vocação ao ouvir a tia Júlia contar os seus sonhos de ficção científica. (Carvalho, 1966, p. 133)

No discurso de Lisa, nota-se que há um contraste entre as concepções de “mulher” entre o antes e o agora. Isso pode ser percebido a partir de trechos como “Você não conhece as raparigas de **hoje**” (Carvalho, 1966, p. 133, grifo meu) e “**No vosso tempo** elas ficavam à espera, mas **nós** sabemos que são muito vagas as hipóteses de amor e dinheiro: ou uma coisa ou outra” (Carvalho, 1966, p. 133, grifo meu). Esse discurso é carregado por uma dose de racionalidade, em que a personagem expressa a relação entre carreira e profissão.

Como Dora Rosária já mencionou em um dos trechos destacados desse romance, há um abismo entre a sua vida antes e após o casamento com Duarte. Antes de conhecê-lo, interessava-se por artes, sair e conhecer novas coisas. Após a sua chegada, o único interesse de Dora Rosário tornou-se o marido, Duarte. Mesmo sem conviver muito tempo com os pais, em decorrência da morte de Duarte, Lisa percebe que, muitas vezes, o casamento torna-se uma prisão silenciosa para as mulheres e que as mulheres de seu tempo estão mais atentas a isso.

No fim da narrativa, Lisa, que julgava as mulheres mais velhas do romance, como a sua própria mãe e tia Júlia, acaba tendo um futuro diferente daquele que planejava, mas ainda escolhido por si. A menina sonhava viajar e Dora tinha garantido que tivesse uma boa educação e uma boa base, para que realizasse esses sonhos e tivesse uma vida diferente, com maiores oportunidades.

Lisa sempre falava sobre finalizar os estudos e começar a trabalhar, sabia falar alemão e era uma menina bem instruída. Tinha uma visão crítica sobre casamento e mulheres mais velhas. Entretanto, no decorrer da narrativa, o seu caminho sofre um desvio: ao invés de finalizar os estudos e iniciar a sua carreira profissional, o que imaginava ser o caminho para alcançar os seus sonhos, acaba por casar-se com Ernesto, um homem mais velho e rico, que esperava ter um filho com ela.

As opiniões de Lisa sobre a maternidade nunca ficaram explícitas, mas percebe-se que não era um foco em sua vida. De repente, percebeu que havia uma forma, talvez mais rápida e fácil, de alcançar os seus objetivos, que seria seguindo as expectativas que a sociedade tinha para ela: o casamento e a maternidade. Lisa, então, configura-se como uma personagem subversiva, que usa do próprio sistema opressor para buscar benefícios para si.

Acerca da dualidade constantemente imposta às mulheres entre estudar/focar na carreira e casar/ter filhos, em um trecho do romance de Lygia Fagundes Telles, Lia está a conversar com o motorista da família de Lorena e pergunta sobre a sua filha:

— A filha também lhe dá alegria?

Ele demora na resposta. Vejo sua boca se entortar.

— Essa moda que vocês têm, essa de liberdade. Cismou de andar solta demais e não topo isso. Agora inventou de estudar de novo. Entrou num curso de madureza.

— E isso não é bom?

— Só sei que antes de fechar os olhos quero ver a garota casada, é só o que peço a Deus. Ver ela casada.

— Garantida, o senhor quer dizer. Mas ela pode estudar, ter uma profissão e se casar também, não é mais garantido assim? Se casar errado, fica desempregada. Mais velha, com mais filhos, entende? (...)

— Loreninha também fala assim, mas vocês são de família rica, podem ter esses luxos. Minha filha é moça pobre e lugar de moça pobre é em casa, com o marido, com os filhos. Estudar só serve pra atrapalhar a cabeça dela quando estiver lavando roupa no tanque. (Telles, 2009, p. 219)

No trecho supracitado, tem-se uma representação de uma opinião masculina e externa à vida das meninas, em que se percebe, claramente, a opinião geral da sociedade, em relação ao papel e ao comportamento da mulher. Além disso, há também um marcador de classe, para além da questão do gênero. Como já demonstrado, a escrita e o acesso aos estudos chegaram primeiro às mulheres de boas condições financeiras, enquanto as demais deveriam atuar em trabalhos exploradores ou ficar em casa, cuidando do esposo e dos filhos.

Para além do que já foi mencionado, a personagem Lia, de *As Meninas* (2009), é considerada subversiva, principalmente devido à sua militância política. Acerca da luta das mulheres durante a ditadura militar brasileira, sabe-se que:

Nessa reviravolta, 1975 é considerado um ano ímpar das discussões sobre mulheres e feminismo, sendo muito influenciado pela decretação deste como o Ano Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas (ONU). Tal qual Virginia Woolf disse em um discurso proferido em 1931 e publicado no livro “Profissões para Mulheres”, as mulheres começaram o processo de matar o seu “anjo do lar”, isto é, o fantasma feminino e de feminilidade que cada mulher carrega consigo. As mulheres militantes não fizeram muito diferente ao se insurgirem enquanto agentes políticos numa época em que a política ainda era majoritariamente, se não exclusivamente, vinculada aos homens. (Norek, 2020, p. 31)

Ainda acerca da divisão entre homem/público e mulher/privado, a pesquisadora aponta que:

Essa decisão de ultrapassar os muros da casa e adentrar a vida política, masculina por natureza, fez com que estas mulheres fossem acusadas paralelamente de “terroristas” e “mulheres” pelos agentes da Ditadura Militar. “Mulheres” passou a ser uma acusação justamente porque o ideal de mulher, socialmente construído e culturalmente definido, seguido pelo regime militar, era descumprido pelas mulheres que eles passaram a combater. (Norek, 2020, p. 31)

De acordo com as ideias de Ayssa Yamaguti Norek (2020), até mesmo a ideia de “mulher” passa a ser algo pejorativo, à medida em que as mulheres ocupam os espaços públicos, uma vez que a sociedade da época, controlada por um regime autoritário, define normas implícitas para as mulheres seguirem. Tais normas estariam associadas, então, à maternidade e ao casamento, ou seja, ao ambiente público.

Isso também é algo relevante ao pensarmos na sociedade e na organização política de Portugal nos anos de 1960 e na década de 1970 no Brasil. Ambas as sociedades enclausuravam as suas mulheres e as restringiam ao ambiente privado, tornando-as donas do lar e distanciando-as das opiniões políticas, das discussões públicas e da vida social como um todo. Dessa forma, percebe-se como a personagem Lia de Melo Schutz também se apresenta como uma figura subversiva, uma vez que escapa desse ambiente privado e adentra nas esferas públicas, ao participar de reuniões políticas e ao colocar-se como uma opositora do regime, tanto em conversas com a Madre Allix, uma das freiras do convento, quanto em conversas com as demais amigas, Lorena e Ana Clara.

De acordo com Ayssa Yamaguti Norek (2020),

Por outro lado, é importante lembrar que na militância a especificidade feminina era diluída diante de uma ideia universal de “militante”, palavra que só pode ser diferenciada pelo artigo que a precede. O que acontecia, na maior parte dos casos, era a mulher militante se “negar enquanto mulher” (COLLING, 1997, p. 68) para que assim pudesse ocupar espaços nas organizações que eram historicamente relegados aos homens. Ainda assim, foram poucos os casos em que mulheres se tornaram as chefes das organizações de esquerda, ainda mais de luta armada. (p. 35)

Assim, a pesquisadora estabelece uma relação direta entre o “ser mulher” e a militância, que nem mesmo, linguisticamente, possui uma especificidade para designar os membros do gênero feminino que se encontram nessa categoria. Isso, assim como a ideia de “negar o gênero”, faz-nos pensar que, para muitos membros da sociedade, ser mulher e ser militante

eram categorias mutuamente excludentes. Ao identificar-se em ambas essas categorias, Lia de Melo Schutz caminha em um “não-lugar”, uma vez que, pela sociedade em que está inserida, não seria considerada completamente mulher, tampouco completamente militante. É possível perceber também essa esfera diante da personagem Lisa, de *Os Armários Vazios* (1966), mas de formas diferentes. Lisa também permeia dois lugares diferentes sem identificar-se com nenhum deles, durante grande parte da narrativa. Enquanto julga os costumes da mãe e da tia, que são mulheres viúvas, recatadas e imersas em si próprias, sem muita interação com a vida pública e com o mundo exterior, acaba tendo um destino semelhante àquele que outrora julgava e se afastava.

Diante disso, pode-se citar o pensamento da pesquisadora Regina Dalcastagnè (1996), em seu livro *O Espaço da Dor*, em que está discorrendo acerca do romance de Lygia Fagundes Telles e do livro *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado:

Aqui quem faz a história são mulheres comuns - indivíduos amedrontados que não só possuem outros problemas além daqueles enfrentados num regime autoritário como os explicitam continuamente. A violência nas ruas, a repressão, a censura só fazem agravar existências já conturbadas, trazendo à tona dúvidas e angústias, ou, pelo contrário, escondendo sentimentos que deveriam estar a descoberto. Se parte desses problemas pode ser entendida como peculiar à existência humana, a maioria deles ainda é específica do gênero feminino, que pode estar longe de ser a minoria, mas continua sendo marginalizado dentro da sociedade. Por isso mesmo, entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva. (Dalcastagnè, 1996, p. 116)

Dessa forma, em coadunação com o pensamento da pesquisadora, as mulheres protagonistas de ambos os romances aqui analisados também podem se encaixar nessa descrição de Regina Dalcastagnè (1996). Todas elas possuem as suas esferas privadas, os seus traumas individuais e as suas memórias turbulentas, para além do vivenciado de forma coletiva, no centro da sociedade autoritária em que estão inseridas. Além disso, acerca da representação do passado nessas duas personagens, destaca-se o pensamento da investigadora Birgit Neumann (2016):

Porém, a nível textual, os romances criam novos modelos de memória. Eles configuram representações da memória, porque seleccionam e editam elementos de um determinado discurso cultural: combinam o real e o imaginário, o recordado e o esquecido e, por meio de mecanismos narrativos, exploram de forma

imaginativa os modos de funcionamento da memória, oferecendo assim novas perspectivas sobre o passado. Este tipo de explorações imaginativas pode influenciar a compreensão que os leitores fazem do passado e, logo, reconfigurar versões culturalmente preexistentes da memória. Portanto, a literatura não é nunca um simples reflexo de discursos culturais preexistentes; contribui antes, e proativamente, para a negociação da memória cultural. (p. 269)

Percebe-se, então, que a representação de tais épocas nos romances é uma nova forma de explorar o passado e a lembrança do passado, criando um novo modelo de memória. Além disso, a autora aponta que a literatura contribui ativamente para a negociação da memória cultural, demonstrando como um povo irá lembrar de um determinado acontecimento. Isso pode ser percebido na personagem Lia, por exemplo, ao se colocar enquanto uma testemunha da Ditadura Militar brasileira, uma vez que aponta fatos históricos e documentos verdadeiros, mas a autora também inclui ficção em sua história e em sua narrativa. Essa mescla de ficção e realidade é um mecanismo narrativo que oferta novas formas de interpretar e visualizar o passado histórico. Algo semelhante acontece em *Os Armários Vazios* (1966), uma vez que a autora Maria Judite de Carvalho baseia-se na condição feminina de sua época para construir as suas personagens fictícias e, a partir delas, constituir uma ficção de memória.

As suas vidas, assim como os seus desejos e os seus anseios, estão sempre fundindo-se à esfera política e pública, uma vez que a existência específica do gênero feminino, como apontado pela pesquisadora, estava relacionada à marginalização social. Diante disso, percebe-se que a importância dessas mulheres rememorarem tanto os seus traumas passados quanto as vivências durante esse período é uma forma de reescrever a história numa nova perspectiva.

Em relação à esfera memorialística, pode-se perceber que tanto Lia quanto Lisa são conhecedoras da história das mulheres e do passado coletivo da própria sociedade. Tal ideia remete ao pensamento de Sylvia Schraut e Sylvia Paletschek (2008) que apontam a necessidade de se conhecer a história das mulheres, para que cada uma possa individualmente construir a sua própria história. Tal memória é perpassada pelas gerações por meio da tradição oral, da educação formal e dos textos escritos, por exemplo, o que faz com que Lia e Lisa tenham apropriação sobre a história, de forma geral.

Assim, é possível perceber a ação da memória coletiva e a sua relação com a própria memória individual das personagens. Nesse sentido, no caso em que Lia relata, por exemplo, uma experiência amorosa que teve com outra mulher (chamando a si mesma de “Richard”, para encenar os papéis heteronormativos), percebe-se como as regulações de gênero, propagadas

coletivamente e instauradas na memória coletiva das sociedades, está presente em seu relato individual. A mesma situação é vista diante dos julgamentos das demais personagens de *Os Armários Vazios* (1966) em relação à condição de Júlia, que desenvolveu problemas psicológicos diante do trauma. Quando Lisa comenta que: “As mulheres sozinhas, quando chegam a certa idade, são tão... assustadoras. Secam, não é? Olha, gosto da tia Júlia porque não secou, sonha com discos voadores” (Carvalho, 1966, p. 112), está relacionando a forma como Júlia representa as próprias memórias com as concepções de gênero já estabelecidas.

Conclui-se que, para além do que já foi analisado neste tópico, essas duas personagens, em seus respectivos romances, também representam uma nova forma de ser mulher e de performar o gênero feminino. À medida em que olham para o passado, essas duas personagens também lançam olhares para o futuro e para as novas possibilidades de vivência enquanto mulheres. Dessa forma, configuram-se como testemunhas de um recorte temporal e social dos seus respectivos países, Brasil e Portugal.

3.3 A memória, a viuvez e a solidão feminina: Dora e mãe de Lorena

Em seu trabalho intitulado “Maria Judite de Carvalho e a memória dos esquecidos” (2022), Lélia Parreira Duarte aponta para uma característica comum à maior parte da obra da autora Maria Judite de Carvalho:

Solidão, desespero, angústia e melancolia são sentimentos comuns às personagens de Maria Judite. Essencialmente mulheres, mas também homens e crianças; esquecidos, de vidas encolhidas e nulificadas, que vivem em uma exclusão inclusiva, sem autonomia e sem forças para buscar soluções ou alívios, constituindo, assim, reiterados exemplos que se multiplicam na nua vida da modernidade. (Duarte, 2022, p. 219)

Essa “solidão inclusiva” e a vida “nulificada”, sem autonomia ou força, podem ser percebidas, essencialmente, na figura de Dora Rosário, como já analisado anteriormente. Porém, essa característica também se estende a outra personagem da narrativa, como Ana, mãe de Duarte, e para uma personagem do romance *As Meninas* (2009): a mãe de Lorena.

Inicialmente, essas personagens compartilham entre si uma idade próxima, a viuvez e a maternidade. Em *As Meninas* (2009), o enredo foca na vida de três jovens, enquanto as únicas personagens mais velhas que recebem um foco são a mãe de Lorena e algumas mães do

pensionato em que vivem. Já em *Os Armários Vazios* (1966), constrói-se um retrato de três gerações de mulheres de uma família, o que faz com que a questão da idade seja mais destacada.

Em *As Meninas* (2009), a mãe da personagem Lorena Vaz Leme surge, primeiramente, por meio das memórias da menina ou de menções diretas. Porém, em determinada altura, a personagem Lia de Melo Schultz vai até a sua casa para pegar algumas roupas emprestadas para a sua viagem à Argélia. É nesse momento em que conhecemos e temos um acesso mais amplo à sua figura. Ao chegar na casa da mulher, é escoltada por diversos funcionários: primeiro o motorista e depois um recepcionista. Os dois fazem a mesma pergunta: “A Lorena não vem?”, indicando que era por ela que a mãe esperava. Além disso, a primeira informação que temos sobre o estado da mulher é a seguinte: “A pobre chora sem parar, o olho já está inchado assim...” (Telles, 2009, p. 224).

Esse choro era decorrente da morte de outra pessoa que estava ao seu redor, o seu psiquiatra, o doutor Francis. Percebe-se, desde o primeiro momento, que essa mulher vive uma vida solitária, sempre cercada por funcionários (seja o seu motorista, o seu recepcionista ou o seu médico) e sempre à espera de uma visita da filha mais nova. Isso também é confirmado quando Lia sugere voltar em outro momento e recebe como resposta do homem que a recepcionou: “Você entra um pouco, ela vai se distrair com você” (Telles, 2009, p. 224).

Ao vê-la em um retrato, ainda esperando encontrá-la, a primeira reação de Lia foi compará-la, mentalmente, com um vampiro:

Aproximou-se do retrato a óleo dominando todo um lado da parede. A mãezinha remoçada e revivida com o sangue de alguma jugular recente. Lorena adora fitas de vampiro, pois ali estava a mãe num esgazeante vestido-camisola, a cara branquíssima, os olhos-sepulcros. Até os cabelos eram densos como dois coágulos negros apertando a testa alta. Condessa Drácula. (Telles, 2009, p. 224)

Essa primeira descrição, não da mulher em si, mas de uma representação visual sua, expressa o seu estado psíquico e mental. Ao caracterizá-la como “vampiro”, Lia a afasta tanto da esfera “humana” quanto da marcação de “mulher”. Além disso, é interessante perceber o termo “os olhos-sepulcros”, como uma forma de caracterizá-la. Já para caracterizar a sua mãe, Lisa, em *Os Armários Vazios* (1966), recorre aos termos: “olhos sem solução” e “corpo de mulher” (Carvalho, 1966, p. 46). Enquanto Lisa menciona que Dora tem os olhos sem solução “e corpo de mulher”, Lia, em *As Meninas* (2009), afasta a mãe de Lorena dessa esfera de gênero.

A segunda descrição que Lia faz ao leitor é do quarto e da organização da casa da mãe de Lorena:

Corredores e salas até o túnel ir se apertando mais secreto, mais escuro. O vestíbulo dava para um quarto trevoso. Quarto? Pela primeira vez entrava numa verdadeira alcova onde não vi janelas, mas cortinas e panejamentos de um dossel lânguido, sustentado por quatro colunetas (...). Meio sumida entre os lençóis e bordados, ela descansava sobre os travesseiros altos, dois tampões de algodão nos olhos. A luz do abajur de cabeceira estava acesa. O sol explodia lá fora, mas ali era noite. (Telles, 2009, p. 225)

Percebe-se, a partir da descrição de Lia, que esse é um espaço fechado. Assim como a filha, Lorena, a mãe também é alguém descrita como isolada dentro do seu próprio cômodo. Essa introspecção e solidão, assim como o fator do isolamento, ficam ainda mais evidentes com o contraste criado no último período: “O sol explodia lá fora, mas ali era noite” (Telles, 2009, p. 225). Esse trecho indica que aquela mulher já não segue as convenções sociais, tampouco as determinações naturais. O seu quarto, cômodo no qual ela se isolava do mundo e criava barreiras as quais serviam para separá-las dos demais, servia como uma fortaleza com regras próprias.

Isso também pode ser percebido no romance de Maria Judite de Carvalho, em relação à personagem Dora Rosário, que, como já mencionado anteriormente, também se fecha em si mesma após a morte do esposo. Os seguintes trechos comprovam tal ideia: “E fechava-se mais em si própria, na filha e na recordação do marido” (Carvalho, 1966, p. 15) e “Havia ela e Lisa de um lado, havia os outros do lado contrário. *Os outros* eram o inimigo de onde nenhum bem era possível vir e todo o mal era provável que viesse” (Carvalho, 1966, p. 11).

Nos trechos de *Os Armários Vazios* (1966) é possível notar que há, também, uma proposta de contraste entre Dora Rosário e o mundo ao seu redor, uma vez que todos aqueles que não eram ela e a sua filha eram considerados os “Outros”. Além disso, também é marcado que os “Outros” estavam do lado contrário ao ambiente em que ela havia se fechado junto à filha.

Em outro trecho, Manuela, a narradora, aponta que diversas amigas de Dora haviam feito esforços para romper as suas “barreiras”, termo esse que, a partir do uso metafórico, concretiza solidamente um distanciamento entre a personagem e o mundo exterior. Em *As Meninas* (2009), na descrição que Lia faz do espaço em que a mãe de Lorena vive, esse contraste físico também é presente, para além da comparação entre sol/noite: “Corredores e salas até o túnel ir se apertando mais secreto, mais escuro” (Telles, 2009, p. 225). Esse trecho exprime e representa a inacessibilidade do local em que a mulher vive, quase como um labirinto em que ninguém seria capaz de acessar a não ser que ela permitisse.

No caso da mãe de Lorena, até mesmo a presença de tantos funcionários seus no caminho de Lia para encontrá-la demonstra a sua inacessibilidade e o seu distanciamento do mundo exterior. Assim como a própria Lorena, a sua mãe havia criado a sua própria “concha”. Já nas primeiras marcas de diálogo entre Lia e a mãe de Lorena, refiram-se as suas seguintes falas: “Gosto tanto que me chame assim de mãezinha. É que estou perdendo tudo, as pessoas todas morrendo, sumindo. E você chega e diz *mãezinha*” (Telles, 2009, p. 226) e “Estou de novo sozinha. Completamente sozinha” (Telles, 2009, p. 226).

Tais trechos atestam a manutenção da solidão feminina, durante a fase do envelhecimento e pós o falecimento do esposo de ambas as personagens. Como apontado na análise acerca de Dora Rosário, que muda tudo em si para se adaptar ao marido e focar apenas nele, há uma perda da própria identidade. Além disso, tanto Dora quanto a mãe de Lorena são personagens que precisam assistir as filhas indo embora, deixando-as para trás. Todos esses fatores misturados com a vida moderna, em que todos estão com pressa, caminhando para algum lugar e sempre com algum compromisso em mente, essas mulheres vivenciam a mais profunda solidão. Para Dora, uma forma de livrar-se da solidão presente era apegar-se à imagem de Duarte, já para a mãe de Lorena, seria, também, a lembrança. É como se a cicatriz que a morte de seus companheiros deixou fizesse com que o esquecimento fosse impossível.

Para além do que já foi mencionado, sabe-se também que ambas as personagens, durante as narrativas experimentam um novo amor (ou apenas uma nova experiência sexual) com outro homem, após as mortes de seus respectivos maridos. Enquanto Dora encontra Ernesto, o que resulta em seu acidente, a mãe de Lorena casa-se novamente (o que também gera cicatrizes metafóricas).

Acerca do casamento, pela segunda vez, Lisa, em *Os Armários Vazios* (1966), aponta que: “No fundo creio que até gostava que te casasses. As mulheres sozinhas, quando chegam a certa idade, são tão... assustadoras. Secam, não é? Olha, gosto da tia Júlia porque não secou, sonha com discos voadores” (Carvalho, 1966, p. 112). Uma ideia semelhante é dita pela mãe da Lorena, quando pensa no ato de casar-se novamente após o falecimento do esposo: “Mulher sem homem acaba tão complexada, tão infeliz” (Telles, 2009, p. 238). Essa ideia expressada pelas duas personagens, de ambos os romances, é considerada, por vezes, um senso comum, de que as mulheres ficam “frias/insensíveis/secas” ao não casar novamente (ou a optar por não serem mães). Nos dois romances, as duas mulheres voltam a relacionar-se com outros homens, em diferentes níveis.

No caso da mãe de Lorena, ela aponta que o ato de se casar novamente foi uma loucura: “Quando fiz essa loucura de me casar outra vez, quando me apaixonei por esse homem que me

tem feito chorar lágrimas de sangue, perguntei a ela, qual é sua opinião, minha filhinha?” (Telles, 2009, p. 229). Esse trecho destaca a preocupação da mulher com a atitude de ter um novo marido. Isso também é evidente na narrativa de Dora Rosário, uma vez que a personagem é descrita como “Era uma mulher preocupada com o que os outros podiam pensar, sobretudo com o que eu podia pensar” (Carvalho, 1966, p. 11). Isso indica que a regulação do gênero, apontada por Butler cria uma autorregulação. Essas mulheres, ao invés de seguirem os seus desejos e as suas vontades, são dominadas pela preocupação e pela antecipação das opiniões alheias. Ademais, tanto para a mãe de Lorena quanto para Dora Rosário esses novos romances não foram experiências positivas. No caso de Dora, Ernesto a substitui por sua filha. Enquanto isso, no caso da mãe de Lorena, ela aponta:

Nenhum ressentimento por Mieux, que fique com suas traições, suas mesquinhas, não era melhor nos despedirmos simplesmente como duas pessoas educadas cuja convivência se tornou impossível? Apenas isso. Nenhum rancor, nenhuma mágoa, não é melhor assim? É mais moço, que procure alguém da sua idade, o que já fez antes de vivermos juntos. Pois que prossiga e me deixe só, estou me preparando para a solidão. (Telles, 2009, p. 230)

Me obrigava a sair quase todas as noites, festas, festas. Você não quer ir? Então vou sozinho. Eu não queria ir mas ia, mais vestidos, mais cabeleireiros, desde cedo me enfiava no cabeleireiro, andava com o couro cabeludo ardendo de tanta tintura, tanto penteado, descansi um pouco quando comprei cinco perucas, era mudar a peruca, pintar a cara e sair correndo atrás dele, boates, jantares, coquetéis, vernissages, cismou de investir em quadros, nunca teve a menor cultura mas se achava o máximo, esteve a ponto de abrir uma galeria. (Telles, 2009, p. 230)

Esses dois trechos destacam que a mãe de Lorena acabava por fazer ações que nem mesmo queria para agradar ao companheiro, Mieux. Também pode ser associado à ação de Dora Rosário de mudar a sua personalidade e adaptar-se às opiniões e às falas de Duarte, ao ponto de que a sua mãe, Ana, consegue reconhecer a personalidade de Duarte nas falas de Dora.

Por fim, as duas personagens compartilham também a questão do trauma e da memória. Dora tem o trauma da morte do esposo, a quem ela era extremamente ligada e dependente. Já a mãe de Lorena, além da morte do esposo, há o falecimento precoce do filho. Quando Lia vai visitá-la, percebe que a sua versão é bem diferente da versão que a amiga lhe contou.

Ao invés de dizer, assim como Lorena, que a morte do bebê decorreu em função de um acidente entre as duas crianças (Rômulo e Remo), a mãe de Lorena aponta que ele faleceu ainda bebê, com uma doença. Lia levanta algumas suspeitas e se questiona quem entre as duas poderia estar mentindo, além de levantar algumas hipóteses para esse desencontro de informações:

E se estiver mentindo? E se a versão verdadeira for a de Lorena? Pois não disse? Nem os médicos nem o marido, ninguém deu maior importância ao caso. Por que não deram? Porque a doente era ela, a doente era a mãe escamoteando a tragédia por defesa, muito mais fácil imaginar que o filho morreu bebê, devolvê-lo ao limbo, não tinha viabilidade. (Telles, 2009, p. 241)

É importante destacar que, ao pensar na possibilidade de a mãe estar a mentir, Lia levanta a possibilidade de que isso esteja ocorrendo em função da dificuldade daquela mulher em compreender e aceitar a morte do filho, tão trágica e inesperada: “(...) a doente era a mãe escamoteando a tragédia **por defesa**, muito mais fácil imaginar que o filho morreu bebê, devolvê-lo ao limbo” (Telles, 2009, p. 241, grifo meu). Dessa forma, tem-se a ideia de autodefesa, por parte da personagem, ao manipular, provavelmente, as suas memórias e as versões factuais de um acontecimento traumático.

Assim como Dora Rosário, que também desenvolve o seu próprio mecanismo para lidar com a partida do esposo (fechar-se ao mundo e não desapegar da sua imagem, mesmo que irreal), a mãe da Lorena, sob a perspectiva de Lia, também faz a mesma coisa, da sua própria maneira. São mulheres que estão enfrentando os processos de solidão e de envelhecimento, em um mundo moderno em que seu gênero sofre regulações e em que as pessoas estão cada vez mais distantes umas das outras.

Tais memórias individuais também se relacionam com a coletividade. Há uma dualidade na sociedade acerca da viuvez e do casamento. Enquanto Lisa, de *Os Armários Vazios* (1966) aponta que as mulheres que permanecem sozinhas até uma certa idade, tornam-se assustadoras e secam, há o discurso moralista voltado à ideia de que tais mulheres deveriam se preservar. Questões como essas são levantadas quando a mãe de Lorena passa a se relacionar com Mieux, um homem mais novo, e quando Dora Rosário sai com Ernesto. Esses questionamentos surgem tanto individualmente das próprias personagens, como também da sociedade de forma geral.

A memória coletiva, nesse contexto, faz com que as personagens viviam constantemente se reprimindo e se regulando, além de estarem em constante apego à memória do passado, rememorando o casamento que construíram e que, agora, constitui-se como um trauma em suas vidas. Para além do que foi mencionado, as ideias de “vestígio” e “cicatriz”

também são presentes na realidade dessas duas personagens, uma vez que Dora Rosário, no final da trajetória que é narrada no romance, sofre um acidente e ganha uma marca física, o que concretiza a marca psicológica que já existia dentro de si. Enquanto isso, a mãe de Lorena é descrita como alguém muito frágil, tanto fisicamente quanto emocionalmente, devido às cicatrizes permanentes em seu interior.

Dessa forma, as duas personagens possuem uma necessidade de manter viva a memória dos que já se foram e também de quem elas próprias já foram um dia. Diante disso, Pierre Nora (2012) argumenta que a sociedade atual, de forma geral, é apegada às memórias, de modo que construímos monumentos e museus com o intuito de evitar o esquecimento. Ainda de acordo com Pierre Nora, “Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória” (Nora, 2012, p. 18).

Assim, percebe-se que, diante dos traumas vividos em isolamento e em ambientes claustrofóbicos, as duas personagens se tornam “mulheres-memória”, uma vez que, mesmo com a presença dos “lugares de memória” que trazem as lembranças de volta, elas próprias (e os seus corpos) tornam-se espaços de rememoração.

3.4 A representação do discurso memorialístico: Lorena e Manuela

No tópico anterior, acerca da relação entre Dora Rosário e a mãe de Lorena, foi apresentada a ideia de deturpação de uma memória, além de alteração da realidade factual por meio da rememoração. Isso pode acontecer em função de traumas, por exemplo, como foi o caso das duas personagens em destaque na seção anterior.

Entretanto, essa não é a única forma de percebermos a inconfiabilidade do discurso memorialístico. Para Pierre Nora (2012),

Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe qual tribunal da história. (p. 15)

A ideia do autor é que, de certa forma, a nossa sociedade é apegada às formas de manter viva a memória coletiva. Isso acontece tanto pelo acúmulo dos vestígios, testemunhos e

documentos como ele aponta, como pela criação dos “lugares de memória”, termo trabalhado pelo autor: “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (Nora, 2012, p. 13).

Para além da memória cultural, expressada por instituições e transformada em lugares de memória, como apontado pelo autor, há a memória oral. Nesse caso, em *Os Armários Vazios* (1966), a narradora Manuela, que é uma amiga de Dora Rosário, conta a partir do ponto de vista de quem ouviu dizer. Diante dessa perspectiva, a própria narradora alerta o leitor: “Tanto pior se a minha imaginação e a minha má memória falsearem a realidade. Tudo podia, no entanto, ter sido assim. É mesmo natural que o tenha sido” (Carvalho, 1966, p. 68). Nota-se que a memória, então, pode ser manipulada e, como apontado por Manuela, falseada.

Isso é uma consequência da ação do tempo e da própria fragilidade da memória, como Manuela não narra acerca de situações que estão acontecendo no tempo presente, diante dos seus olhos, pode cair nas armadilhas da memória e confundir-se, naturalmente. Por isso, é importante salientar que Manuela conta sobre momentos passados e, muitas vezes, momentos nos quais ela não esteve presente.

Sendo a Dora Rosário a protagonista desse enredo, Manuela funciona quase como uma “sombra” do corpo de Dora que a acompanha em sua casa e em seus diálogos com as demais personagens. Lemos a história sob o olhar de Manuela, que é extremamente próximo de situações nas quais ela não esteve corporalmente presente. Esse fato afeta diretamente a confiabilidade dessa narrativa, uma vez que não há meios de comprovar que tudo aconteceu exatamente como Manuela narra. Dessa forma, o leitor faz uma espécie de pacto silencioso com a narradora, de confiar em suas memórias, mesmo que sejam inconfiáveis.

De acordo com Pierre Nora (2012), “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos” (p. 12). Essa ideia pode ser relacionada com a própria memória de Manuela, que precisa vasculhar nos vestígios das suas lembranças, falas, situações e aparições de Dora Rosário. Esse movimento de busca e investigação que ela faz em relação ao seu próprio passado e ao passado de Dora é a forma da narradora conectar-se com o leitor.

Isso pode ser relacionado com o mesmo aspecto memorialístico no livro *As Meninas* (2009), embora a narrativa seja feita diretamente pelas meninas, há uma certa confusão na expressão e na representação de suas memórias. O exemplo mais relevante disso é a confusão que Lorena faz ao contar, diversas vezes, a história da morte do seu irmão mais novo.

Para além do fato de sua mãe dar à Lia uma versão completamente da sua, em diversos momentos da narrativa, Lorena reconta a história alterando alguns detalhes. Nesse caso, isso é associado ao trauma e ao desejo de esquecimento, assim como a repressão de tais sentimentos. É também importante destacar a perspectiva de Birgit Neumann (2016), que, ao falar sobre a relação entre memória e literatura, aponta que: “as nossas memórias são altamente selectivas e que o acto de contar memórias diz potencialmente mais acerca do presente de quem recorda, dos seus desejos e negações, do que acerca de acontecimentos passados verdadeiros” (2016, p. 267). Esse pensamento pode ser relacionado diretamente com a construção das duas personagens analisadas neste tópico: Lorena e Manuela. Ambas as personagens representam esse carácter seletivo da memória, uma vez que a narração que estabelecem de suas memórias estaria mais relacionada com as suas subjetividades do tempo presente do que com o passado factual.

Além do que já foi apontado acerca da documentação de memórias estabelecida pelas duas personagens, é relevante recapitular a ideia de Heleith Safioti (1991) acerca da História Oficial e da História. Ambas as personagens acabam por documentar as suas histórias, assim como as histórias de outras mulheres, fazendo um esforço de inscrever na memória coletiva tais narrativas.

Por fim, é interessante também perceber como as duas personagens, que narram de forma inconfiável, são descritas como imaginativas. Lorena está sempre a sonhar acordada com um homem pelo qual é apaixonada, mas que não recebe nenhum sinal dele de um possível interesse recíproco. Isso não a impede de jogar-se sozinha nessa paixão que acredita existir. Enquanto isso, Manuela é uma escrita de ofício, o que a relaciona ao âmbito da ficção e da imaginação, menosprezando toda a veracidade da sua narração.

Considerações finais

Para finalizar, retomo a citação de Pierre Nora: “Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória” (2012, p. 18), como uma síntese da pesquisa desenvolvida nesta dissertação. O objetivo de propor uma intersecção entre os Estudos de Gênero e os Estudos de Memória parte da percepção de que as personagens femininas das obras estudadas se configuram, em determinado ponto de suas narrativas, mulheres-memória.

Além disso, tanto Lygia Fagundes Telles quanto Maria Judite de Carvalho tornam-se, por meio de suas narrativas e, principalmente, de suas personagens femininas, testemunhas do

recorte temporal e social em que estavam inseridas. Isso pode ser percebido à medida que as duas autoras, de forma indireta e direta, acabam por denunciar as condições de vida das épocas em que viviam e escreviam, marcadas por censura, autoritarismo e repressão. Tal fato está relacionado com a ideia de “história real” (em oposição à “história oficial”), de Heleith Saffioti (1991).

Pode-se perceber, também, dessa forma, a importância de ambas as autoras nas tradições literárias em que estão inseridas, uma vez que para além da preocupação meramente estética, destacam, em suas obras, uma preocupação social e política. Isso pode ser notado já que temas como solidão, envelhecimento feminino, luto, censura, tortura, vida política e viuvez são debatidos e colocados no centro das duas narrativas.

A partir da comparação, por meio da aproximação de uma personagem de cada romance, fica evidente que, em ambos os romances, há uma relação intrínseca entre o gênero feminino e o ato de lembrar. As mulheres lembram-se de seus passados, traumáticos e dolorosos, e ficam em um limiar entre a rememoração necessária e o esquecimento desejado. Para além disso, há também as personagens que se aproximam a partir desses temas. Como é o caso de Dora Rosário e mãe de Lorena, da Ana Clara e da tia Júlia, da Lia e Lisa. Essas aproximações são possíveis pois as duas autoras escrevem a partir de contextos sociais, políticos, econômicos e culturais semelhantes. Como já apontado em tópicos anteriores, tanto o Brasil quanto Portugal estavam vivenciando um período de Ditadura, em que os direitos civis da população estavam em risco.

Em relação aos distanciamentos, percebe-se que a obra de Lygia Fagundes Telles pretende denunciar tais mazelas de seu tempo por meio de uma abordagem mais explícita, que é encoberta pela escolha do fluxo de consciência como opção narrativa e estética. As críticas estão escancaradas, embora um pouco disfarçadas pela linguagem e pela estrutura do romance. Enquanto isso, Maria Judite de Carvalho utiliza-se de uma linguagem mais ordenada e logicamente estruturada, além de tecer críticas à sua sociedade de forma mais implícita e indireta. Desse modo, percebe-se uma diferença e um distanciamento nos estilos de escrita das autoras, que apresentam os mesmos temas, de formas diferentes.

Nesta investigação comparatista, foi possível perceber aspectos acerca das duas obras que foram enriquecidos diante da comparação. Tais aspectos poderiam ter sido notados e compreendidos de forma isolada, mas a comparação permitiu uma terceira interpretação, criando, assim, uma nova perspectiva e um novo ponto de vista acerca dos romances estudados.

Ademais, o título desta dissertação coloca em destaque dois termos: “vestígios” e “cicatrices”. Foi investigado como as cicatrizes corporais e físicas, além também das

metafóricas, podem influenciar a relação das personagens femininas dos romances com o próprio corpo feminino e com as suas memórias. Além disso, a ideia de “vestígio” relaciona-se com as memórias que estão sempre em torno das personagens, por mais que desejem esquecer e por mais que não se lembrem completamente de algum evento passado. Assim, a categoria de “memória genderizada” passou a ser o foco da análise proposta neste trabalho, o que se configura como forma de estudar os temas propostos.

Dessa forma, nota-se que tanto Lygia Fagundes Telles quanto Maria Judite de Carvalho, além de expressarem uma escrita comprometida socialmente e politicamente, também fazem isso com um foco específico: os sentimentos e as vivências femininas. São as mulheres as forças-motoras desses romances, as personagens principais, que vivenciam a cidade, a vida social e as mudanças culturais a partir de uma perspectiva de gênero.

Finalmente, por que não, então, pensar na hipótese levantada no início do trabalho: a memória (enquanto processo e arquivo: a forma como lembramos e relembramos, assim como a forma como representamos as situações lembradas) também possui alguns recortes, sendo o gênero um deles. É possível perceber isso nos romances *As Meninas* (2009) e *Os Armários Vazios* (1966), em que as personagens vivenciam os seus passados, em forma de vestígios de lembranças, como cicatrizes fincadas em suas peles, diante do aspecto de gênero.

Essa relação está ligada à cultura e aos ensinamentos direcionados aos indivíduos a partir de seu gênero. Como apontado por Judith Butler (2015), os gêneros masculino e feminino representam ou encenam culturalmente diferentes papéis sociais. Isso implica na forma como a História Oficial (Saffioti, 1991) é escrita e lembrada, uma vez que o papel social da mulher não estaria atrelado à vida pública. Sendo assim, tal grupo estaria constantemente excluído das lembranças oficiais e políticas.

Para além do que já foi mencionado, há exemplos, nos dois romances, de como o gênero afeta a lembrança e a representação das memórias. No caso de *As Meninas* (2009), tem-se a personagem Lia, que, ao contar uma experiência amorosa que teve com outra mulher, o faz de forma rápida e pontual. Relata o caso como uma memória distante, a qual já não pode mais lembrar. Na obra *Os Armários Vazios* (1966), a personagem Dora Rosário faz o oposto com as suas memórias. Transforma as lembranças do seu casamento, que já não existe mais, em uma parte real da sua vida. Esses dois fatos podem estar relacionados com a sociedade em que as duas personagens estão inseridas: Lia não seria incentivada a guardar as memórias de um caso considerado “incorreto” aos olhos da sociedade, enquanto Dora Rosário, após tornar-se viúva, seria incentivada, de forma indireta, seja por grupos sociais ou seja por grupos religiosos, a agarrar-se aos últimos vestígios do seu casamento com Duarte.

Dessa forma, nos dois romances, é possível perceber como as mulheres criam estratégias e ferramentas para se incluírem na esfera da História Oficial (Saffioti, 1991). Em *As Meninas* (2009), Lia subverte as expectativas da sociedade indo em reuniões políticas, Lorena cria uma realidade só sua dentro de sua concha e Ana Clara, ao fazer uso de entorpecentes, foge da própria realidade e busca o escapismo em relação ao passado. Em *Os Armários Vazios* (1966), Dora Rosário se apegua à memória, de forma a torná-las em presente, Lisa demonstra o contraponto e os contrastes entre “ser mulher” em diferentes épocas, Júlia vive a memória a partir do sonho e da alucinação e Manuela narra não só a sua, mas também a história de outras mulheres, a partir das suas memórias.

Cada personagem contribui para esse emaranhado de memórias genderizadas proposto neste trabalho da sua forma, demonstrando que apesar de discorrerem sobre os mesmos temas, Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho o fazem por meio das suas próprias vozes literárias, únicas e singulares.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, M. P., SILVA, I. P., & SANTOS, D. dos R. (2013). *Ditadura militar e democracia no Brasil: História, imagem e testemunho*. Ponteio.

AGOSTINHO. (2014). *Confissões* (27ª ed.). Vozes; Editoria Universitária São Francisco.

ANASTÁCIO, V. (2022). Onde estão as mulheres? Um percurso didático pela história da literatura portuguesa. *Convergência Lusíada*, 33(48), 12–38. <https://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a513>.

ASSMANN, A. (2011). *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural*. (Trad. Paulo Soethe). Unicamp.

ASSMANN, J. (2016). Memória comunicativa e memória cultural. (Trad. Revista História Oral). *Revista História Oral*, 19(1), 115–127. <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>.

ARISTÓTELES. (2006). *Metafísica*. (Trad. Edson Bini). Edipro.

BEAUVOIR, S. (2009). *O segundo sexo – volume único*. (Trad. Sérgio Milliet). Nova Fronteira.

BENJAMIN, W. (1987). O narrador. In *Magia e técnica, arte e política* (pp. 211–221). (Trad. Sergio Paulo Rouanet). Editora Brasiliense.

BOHLEBER, W. (2007). Recordação, trauma e memória coletiva: A luta pela recordação em psicanálise. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 4(1), 154–175. https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000100015.

BUTLER, J. (2018). *Problemas de gênero* (6ª ed.). (Trad. Renato Aguiar). Civilização Brasileira.

BUTLER, J. (2014). Regulações de gênero. (Trad. Cecília Holtemann). *Cadernos Pagu*, 42, 249-274. <https://www.scielo.br/j/cpa/a/Tp6y8yyyGcpfdbzYmrc4cZs/?format=pdf&lang=pt>.

CARVALHO, M. J. (1966). *Os armários vazios*. Portugália Editora.

CABRAL, F., DIAZ, M. (1998). Relações de gênero. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE: FUNDAÇÃO ODEBRECHT. *Cadernos de afetividade e sexualidade na educação: um novo olhar*. Gráfica e Editora Rona Ltda, p. 142–150.

COELHO, M. G. (2018). *Gêneros desviantes: o conceito de gênero em Judith Butler*. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional da UFSC.

COLLING, A. M. (2017). As mulheres e a ditadura militar no Brasil. *História Em Revista*, 10(10). <https://doi.org/10.15210/hr.v10i10.11605>.

COUTINHO, E. F. & CARVALHAL, T. F. (1994). *Literatura comparada*. Rocco.

DALCASTAGNÈ, R. (1996). *O espaço da dor*. Editora Universidade de Brasília, 1996.

DUARTE, C. L. (2003). Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados* 17(49). 151–172. <https://www.scielo.br/j/ea/a/6fB3CFy89Kx6wLpwCwKnqfS/?format=pdf&lang=pt>.

DUARTE, L. P. (2022). Maria Judite de Carvalho e a justiça dos esquecidos. *Revista do NEPA/UFF*, 14(28), 217–230. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v14i28.52484>.

ERLL, A., & NÜNNING, A. (2016). Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto memória cultural. In ALVES, F. M., SOARES, L. A., & RODRIGUES, C. V. (Orgs.), *Estudos de memória: Teoria e análise cultural* (pp. 267–278). Húmus.

FACINA, A., & SOIHET, R. (2004). Gênero e memória: Algumas reflexões. *Revista Gênero*, 5(1), 9–19. <https://doi.org/10.22409/rg.v5i1.218>.

FRANCO, R. G., & BERNARDES, K. S. (2021). Narrativas de um real em ruínas: Dois momentos da literatura portuguesa pós-25 de abril. *Matraga*, 28(54), 540–552. <https://doi.org/10.12957/matraga.2021.58843>.

GAGNEBIN, J. M. (2018). *Lembrar escrever esquecer*. Editora 34.

GAMA, M. (2009). *Da censura à autocensura no Estado Novo*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM). <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/28548/4/CENSURA-Colóq.Out-07%5bdef.%5d.pdf>.

HABERT, N. (1996). *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. (3. ed.). Ática.

HALBWACHS, M. (1990). *A memória coletiva* (Trad. L. L. Schaffter). Editora Vértice.

HIRSCH, M., & SMITH, V. (2002). Feminism and cultural memory: An introduction. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(1), 1–19. <https://doi.org/10.1086/340890>.

HOOKS, B. (2019) *Teoria feminista: da margem ao centro*. (Trad. Rainer Patriota). Editoria Perspectiva.

LE GOFF, J. (1996). *Enciclopédia Einaudi. Memória-História*. (Trad. Bernardo Leitão e Irene Ferreira). Imprensa Nacional; Casa da Moeda.

LISBOA, M. M. (1996). No mother's daughter or the importance of being Ernesto: Identity and separation in Maria Judite de Carvalho. *Portuguese Studies*, 12, 106–132. <https://www.jstor.org/stable/41105751>.

MELLO, E. (2020). Literatura, feminismo e ditadura: Possíveis caminhos da crítica literária para uma leitura de obras escritas por mulheres no período do Regime Militar brasileiro. *Itinerários*, 50, 37-55. <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/13324>.

NEUBAUER, J., & GEYER-RYAN, H. (2000). Introduction: Gender, memory, literature. In J. NEUBAUER & H. GEYER-RYAN (Eds.), *Gendered Memories* (pp. 5–8). Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789004334085>.

NEUMANN, B. (2016). A representação literária da memória. In ALVES, F. M., SOARES, L. A., & RODRIGUES, C. V. (Orgs.), *Estudos de memória: Teoria e análise cultural* (pp. 267–278). Húmus.

NORA, P. (2012). Entre memória e história: A problemática dos lugares. (Trad. Yara Aun Khoury). *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>.

NOREK, A. Y. (2020). “Mulheres do Brasil” ou terroristas? As muitas representações da mulher durante a Ditadura Militar (1964-1985). *Revista em Perspectiva*, 6(1), 26–40. <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53203>.

NUNES, V. F. (2024). A memória na perspectiva dos múltiplos Platão, Aristóteles, Agostinho e Tomás de Aquino. *Lumen et Virtus*, 15(39), 3528–3539. <https://doi.org/10.56238/levv15n39-150>.

PASSERINI, L. (1992). A memory for women’s history: Problems of method and interpretation. *Social Science History*, 16(4), 669–692. <https://doi.org/10.1017/S0145553200016692>.

PLATÃO. (2001). *Teeteto/Crático*. (Trad. Carlos Alberto Nunes). UFPA.

TELLES, L. F. (2009). *As Meninas*. Companhia das Letras.

TELLES, L. F. (2007). *Conspiração de nuvens*. Rocco.

TELLES, L. F. (2008). Lygia Fagundes Telles: Entrevista. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 42(4). https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000400003.

TORGAL, L. R. (1997). “Estado Novo” em Portugal: Ensaio de reflexão sobre o seu significado. *Estudos Ibero-Americanos*, 13(1), 5–32. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.1997.1.28428>.

RAMOS, D. C. M. P. (2011). Memória e literatura: Contribuições para um estudo dialógico. *Linguagem em (Re)vista*, 6(11/12), 92–104. www.filologia.org.br/linguagememrevista/11/07.pdf.

RODRIGUES, I. C. (2020). Maria Judite de Carvalho. In A. M. Feijó, J. R. Figueiredo, & M. Tamen (Orgs.), *O cânone*. Fundação Cupertino de Miranda & Tinta da China.

SABINO, R. L. (2024). “Olhos sem solução e um corpo de mulher”: A subversão falhada em *Os armários vazios*, de Maria Judite de Carvalho. *Léngua & Meia, Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, 15(1), 99-113. <http://dx.doi.org/10.13102/lm.v15i1.11222>.

SAFFIOTI, H. (1991). *O poder do macho*. Editora Moderna.

SARDENBERG, C. M. B. (2004). *Estudos Feministas: Esboço crítico*. NEGIF/UFC e REDOR.

SANTOS, F. R. G. (2017). *Memória e tempo segundo Agostinho de Hipona*. Universidade Estadual da Paraíba.

SANTOS, L. B. (2008). Sobre a memória em Freud: Uma introdução. *Língua, Literatura e Ensino*, 3, 491-497.

SANTIAGO, S. (1988). *Prosa literária atual no Brasil*, In: Nas malhas da letra. Companhia das Letras.

SERRA, J. P. (2003). A teia de Penélope. In *As teias que as mulheres tecem* (pp. 17-26). Edições Colibri.

SOARES, L. A. (2016). *O Dever da Memória*. Editora Húmus.

SOARES, L. A. (2024). Estudos sobre as Mulheres, Estudos Feministas e Estudos de Género: Confluências e Dissidências. In SILVA, C. G. (Org.) *Mulheres*, Edições Colibri.

PALETSCHEK, S. SCHRAUT, S. (2008). *Gender and memory culture in Europe: Female representations in historical perspective*. In: *The gender of memory: cultures of remembrance in nineteenth and twentieth century Europe*. Campus.

SCHRAUT, S., & PALETSCHEK, S. (2008). *Remembrance and gender: Making gender visible and inscribing women into memory culture*. In S. Paletschek & S. Schraut (Eds.), *The gender of memory: Cultures of remembrance in nineteenth- and twentieth-century Europe* (pp. 267–287). Frankfurt a.M.: Campus Verlag.

QUADROS, E. M., & FONSECA-SILVA, M. da C. (2016). Platão, Aristóteles e a questão da memória: Uma leitura ricoeuriana. *Revista Memória em Rede*, 8(15), 63–86. <https://doi.org/10.15210/rmr.v8i15.8843>.

WEBER, R., PEREIRA, E. M. (2010). Halbwachs e a memória: contribuições à história cultural. *Revista Territórios e Fronteiras*, 3(1).

WOODWARD, K. (2009). *Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual*. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva). Vozes.

WOOLF, V. (1985). *Um teto todo seu*. (Trad. Vera Ribeiro). Nova Fronteira.