

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

Lisa Galvão Elisei

***AS HORAS NUAS E NAS TUAS MÃOS: MEMÓRIAS DE MULHERES
ENTRE O ESPAÇO INTIMISTA E A VIVÊNCIA POLÍTICA***

Belo Horizonte

2024

Lisa Galvão Elisei

AS HORAS NUAS E NAS TUAS MÃOS: MEMÓRIAS DE MULHERES
ENTRE O ESPAÇO INTIMISTA E A VIVÊNCIA POLÍTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^a Dr^a Roberta Guimarães Franco Faria de Assis

Belo Horizonte
2024

T274h.Ye Elisei, Lisa Galvão.
As horas nuas e Nas tuas mãos [manuscrito] : memórias de mulheres entre o espaço intimista e a vivência política / Lisa Galvão Elisei. – 2024.
1 recurso online (129 f.: il., fots., color.) : pdf.
Orientadora: Roberta Guimarães Franco Faria de Assis.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 125-127.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Telles, Lygia Fagundes, 1923- – Horas nuas – Crítica e interpretação – Teses. 2. Pedrosa, Inês, 1962- – Nas tuas mãos – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e portuguesa – Teses. 4. Literatura comparada – Portuguesa e brasileira – Teses. 5. Memória na literatura – Teses. 6. Relações de gênero – Teses. 7. Mulheres e literatura – Teses. I. Assis, Roberta Guimarães Franco Faria de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341



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

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE LISA GALVÃO ELISEI

Número de registro: 2023653708. Às 14 horas do dia 3 (três) do mês de dezembro de 2024, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* em 11/11/2024 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 13/11/2024, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *AS HORAS NUAS E NAS TUAS MÃOS: MEMÓRIAS DE MULHERES ENTRE O ESPAÇO INTIMISTA E A VIVÊNCIA POLÍTICA*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis - UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim - UERJ - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 3 de dezembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Roberta Guimaraes Franco Faria de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 04/12/2024, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior**, em 04/12/2024, às 19:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Maria de Souza Amorim, Usuária Externa**, em 04/12/2024, às 22:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orcao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3744722** e o código CRC **D266B5B3**.

AGRADECIMENTOS:

À professora e orientadora Roberta Franco, pela atenção, confiança, disposição e incentivos, que já acompanham minha carreira acadêmica desde o início da minha graduação na UFLA. E também pela companhia e carinho desprendidos para além da academia.

Aos professores Claudia Maria de Souza Amorim e Daniel Reizinger Bonomo, agradeço pela leitura do trabalho e pelas contribuições.

Ao meu pai, Rubem Elisei, minha mãe, Adriene Galvão Elisei e meu irmão Otto, por todo suporte, amor e incentivo durante todo esse processo. Obrigada por terem tornado esse mestrado mais tranquilo, por sempre acreditarem em mim em todos os momentos e por me lembrarem diariamente daquilo que é realmente importante.

Ao meu namorado, Rafael Pedreschi, por ser um companheiro para todas as horas e dias e ter estado sempre disposto a fazer o possível para realizar meus sonhos. Obrigada por me acompanhar e me mostrar, todos os dias, de que posso chegar a qualquer lugar tendo a certeza de que sou amada.

À minha avó Zulma, cuja positividade, orações e presença certamente foram essenciais para minha escrita. À toda a minha família estendida, pelo apoio e carinho.

À Lorena Barbosa e Maria Fernanda Martinez, obrigada por terem me acolhido na Universidade e na vida.

À Mayumi Saito, Guilherme Melo, Cecília Moreira e Laura Fiorentini, por terem permanecido leais e presentes.

À Alice Barbosa e Leonardo Vitor, por terem compartilhado essa e tantas fases importantes das nossas vidas, e por terem me apoiado em todas elas.

À Karol Bernardes, companheira de tantos anos na vida acadêmica, obrigada por ter compartilhado tantas alegrias, angústias e realizações em relação ao mestrado, que humanizaram esse processo e o tornaram muito mais leve e produtivo.

À Amanda Pedreschi, por ter muitas vezes aberto as portas da sua casa e feito tantos convites que aos poucos descortinaram uma cidade que valia a pena ser conhecida.

O pessoal é político.

RESUMO

O presente trabalho objetiva realizar uma análise comparada entre as obras literárias *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, e *Nas tuas mãos* (1997), de Inês Pedrosa, sob a luz dos estudos de gênero, além das interfaces com a história e a noção de testemunho. Para a análise, consideramos os contextos históricos de cada publicação, isto é, o período pós-ditadura militar no Brasil e pós-Estado Novo em Portugal. Partiremos dos estudos de gênero, trauma e testemunho e buscaremos compreender como as narrativas femininas, por meio da intimidade e do espaço doméstico, servem como testemunho e resistência silenciosa em tempos de exceção. Para a realização e embasamento teórico dessa análise, utilizamos as pesquisas de teóricos como Virginia Woolf (1929), Primo Levi (1988), Judith Herman (1992), Michelle Perrot (1995), Jeanne-Marie Gagnebin (2006), Márcio Selligman-Silva (2008), Aleida Assman (2011), Pierre Bourdieu (2013), Georges Didi-Huberman (2013) e Beatriz Sarlo (2021), além de outros autores que exploram questões de gênero, classe e raça em suas obras. Por fim, a dissertação analisa as relações familiares, afetivas e espaciais das personagens protagonistas, destacando a relevância da casa como lugar de construção e *performance* de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Testemunho. Memória. Lygia Fagundes Telles. Inês Pedrosa.

ABSTRACT

This work aims to conduct a comparative analysis of the literary works *As horas nuas* (1989), by Lygia Fagundes Telles, and *Nas tuas mãos* (1997), by Inês Pedrosa, through the lens of gender studies, history, and testimony. The analysis takes into account the historical contexts of each publication, namely, the post-military dictatorship period in Brazil and the post-Estado Novo period in Portugal, both marked by authoritarianism, violence, and practices of persecution and coercion. The study draws from gender studies, with a focus on trauma and collective memory, seeking to understand how female narratives, through intimacy and domestic spaces, serve as testimony and silent resistance in times of exception. For the theoretical foundation of this analysis, we utilize the research of thinkers such as Virginia Woolf (1929), Primo Levi (1988), Judith Herman (1992), Michelle Perrot (1995), Jeanne-Marie Gagnebin (2006), Márcio Selligman-Silva (2008), Aleida Assman (2011), Pierre Bourdieu (2013), Georges Didi-Huberman (2013), and Beatriz Sarlo (2021), as well as other authors who explore gender, class, and race issues in their works. Finally, the dissertation examines the familial, affective, and spatial relationships of the protagonists, highlighting the relevance of the home as a place for gender construction and *performance*.

KEYWORDS: Gender. Testimony. Memory. Lygia Fagundes Telles. Inês Pedrosa.

Lista de figuras:

Figura 1 - <i>Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto</i> . Almeida Júnior (1891)	17
Figura 2: <i>Idyllic Family Scene with Newborn</i> , Eugenio Zampighi	18

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. INTIMISMO, SOBREVIVÊNCIA E REMEMORAÇÃO: ASPECTOS DA ESCRITA FEMININA EM CONTEXTOS PÓS-DITADURA	15
2.1 O esmaecer de uma rosa: <i>As horas nuas</i> , de Lygia Fagundes Telles.....	31
2.2 Um tríptico de memórias em <i>Nas tuas mãos</i> , de Inês Pedrosa.....	41
2.3 A sobrevivência das imagens: os regimes ditatoriais e a escrita de mulheres	51
3. A LITERATURA COMO VIA: POSSIBILIDADES DE NARRAR O TRAUMA.....	56
3.1 Gregório, uma vítima tardia	70
3.2 Camila, uma sobrevivente.....	76
3.3 O rememorar das mulheres: testemunhas de seu tempo.....	82
4. AS CASAS E SUAS PAREDES INCOMUNICÁVEIS: A DESARMONIA NAS RELAÇÕES FAMILIARES	89
4.1 A casa nas narrativas femininas: proteção ou prisão?	90
4.2 Da ausência paterna ao contumaz conflito materno.....	99
4.3 As vivências do (des)amor: inconformidades afetivas.....	112
5. Considerações finais	122
6. Referências bibliográficas	125

1. INTRODUÇÃO

Dois contextos ditatoriais marcam o século XX em Portugal e no Brasil: o Estado Novo, de 1933 a 1974, e a Ditadura Militar, de 1964 a 1985, respectivamente. Nesses momentos de crise, a produção artística foi fortemente influenciada pela política, tendo como resultado uma série de produções literárias, musicais, cinematográficas e teatrais que tratavam, muitas vezes em forma de protesto, do período ditatorial e suas problemáticas e violências. Muitas dessas obras foram censuradas e perseguidas, demonstrando a força e a coerção dos regimes autoritários em sufocar vozes divergentes. Mesmo após a restauração da democracia, os temas da ditadura continuaram a aparecer em diversas produções, impedindo que a memória daqueles que foram perseguidos fosse silenciada definitivamente, além de tratar dos traumas deixados por esses períodos, tanto em um nível individual quanto coletivo.

Nesse contexto, nos interessamos principalmente em analisar obras literárias escritas por mulheres, que se voltassem para temas e interesses tipificados como femininos, e a partir disso, observar como as ditaduras tiveram impacto específico na vivência de mulheres. Para a realização dessa análise, o caminho natural foi buscar autoras que escreveram durante ou após esses períodos, trazendo em suas obras a ficcionalização de mulheres que vivenciaram esses momentos e como elas foram impactadas por eles, principalmente no plano do individual e pessoal. Para esse trabalho, o foco de análise incidiu sobre os efeitos posteriores de situações de autoritarismo por meio da ficcionalização de memórias e vivências do período ditatorial, sempre à luz dos estudos de gênero.

No século XX, muitas obras que valorizavam o feminino foram publicadas, tendo como importantes expoentes autoras como Clarice Lispector, Hilda Hilst, Adélia Prado, Rachel de Queirós e Lygia Fagundes Telles, no Brasil; e Maria Teresa Horta, Lídia Jorge, Inês Pedrosa, Maria Archer e Sophia de Mello Breyner Andresen, em Portugal. Muitas dessas autoras buscaram inserir em suas narrativas questões intimistas e consideradas específicas do feminino, além de estabelecer relações entre esses temas e o espaço político, ambientação historicamente negada às mulheres. Outra temática considerada polêmica e fora do campo de atuação feminino foram as escritas que priorizavam questões como o corpo e a sexualidade. Com isso, o exercício de escrita e narrativa dessas autoras trouxe uma importante contribuição para os estudos interdisciplinares de literatura e de gênero, que têm tido amplo desenvolvimento desde o último século.

Diante disso, o presente trabalho busca realizar uma análise comparada entre as obras

As horas nuas (1989), de Lygia Fagundes Telles¹ e *Nas tuas mãos* (1997), de Inês Pedrosa². Nas narrativas, o trauma da Ditadura e do Estado Novo pairam sobre o passado e o presente das personagens, ocasionando traumas e fissuras entre as relações familiares das personagens e em suas próprias noções de autopercepção. Ambas as obras possuem três narradores cada, que se apresentam em diversos gêneros literários ficcionalizados, como carta, diário, memórias e um narrador observador. Existem ainda, semelhanças entre personagens que foram perseguidas pela ditadura, relacionamentos amorosos violentos ou conflituosos, problemáticas familiares e questões de raça, classe e gênero.

Dessa forma, Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa trazem a memória e o trauma causados pelo governo totalitário a partir da experiência cotidiana e intimista de mulheres. Nesse sentido, *As horas nuas* nos apresenta um panorama dessa recente e ainda frágil democracia, de maneira mais discreta, principalmente se comparado ao romance anterior de Lygia Fagundes Telles, *As meninas* (1973). Esse romance, ambientado no auge da ditadura, contém um relato real de uma sessão de tortura, além de ter uma personagem militante como uma das narradoras, o que reforça a especificidade da questão de gênero dentro da obra da autora de forma geral.

Inês Pedrosa também se dedica a construir personagens femininas diante de contextos políticos opressores ou em contextos de pós ditaduras e guerras, como no livro de contos *Fica*

¹ Lygia Fagundes Telles (1918 - 2022) é uma das autoras brasileiras de maior destaque, tendo uma produção longa e variada, incluindo quatro romances, vinte livros de contos, crônicas e participações em coletâneas. As obras da autora foram amplamente traduzidas e adaptadas para o cinema, o teatro e a televisão. Seu primeiro livro foi publicado em 1938, *Porão e Sobrado*, e o último em 2012, *Um coração ardente*. A autora sempre privilegiou, em sua obra, personagens e representações femininas, elegendo protagonistas de diversas idades, profissões e posições sociais. Durante a Ditadura militar, Lygia Fagundes Telles ousou escrever sobre temáticas políticas, além de perpassar tópicos polêmicos, como a violência, o aborto, a tortura, a sexualidade e o uso de drogas, em especial no romance *As meninas* (1973). É conhecida como “A Dama da Literatura Brasileira” e ganhou inúmeros prêmios literários, nacionais e internacionais, desde sua estreia como escritora. Teve contato e foi elogiada por autores como Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, José Saramago, Caio Fernando de Abreu, Clarice Lispector e Hilda Hilst, essas últimas suas amigas pessoais. De 1987 até sua morte, ocupou a cadeira número 16 na Academia Brasileira de Letras (ABL).

² Inês Margarida Pereira Pedrosa (1962 - presente) é uma escritora e jornalista portuguesa, que tem se destacado na produção de romances, contos, obras infantis, peças de teatro, novelas fotográficas e textos jornalísticos. É autora, até o momento, de 25 livros, e destacam-se, entre esses, os romances *A instrução dos amantes* (1992) e *Nas tuas mãos* (1997), esse último que lhe rendeu o Prêmio Máximo da Literatura, no mesmo ano em que foi publicado. Inês Pedrosa prioriza a escolha por protagonistas e narradoras femininas em sua ficção, entrelaçando questões de ordem íntima e pessoal, com posicionamentos políticos e alusões históricas, em especial nos séculos XX e XXI. Os temas da autora passam muitas vezes por questões polêmicas no contexto português, como a tentativa de resgatar a memória da Guerra Colonial e do Estado Novo, ficcionalizando a violência, a tortura e o preconceito que imperavam por um longo período. Além disso, nas temáticas da autora também encontram-se em questões como o erotismo, a sexualidade, a homossexualidade e a liberdade feminina. Em sua vida pessoal, Inês Pedrosa posicionou-se a favor do casamento entre pessoas do mesmo sexo e da descriminalização do aborto em Portugal.

comigo essa noite (2003), em que a intimidade das personagens é entremeada pelas referências históricas e políticas. No conto que inicia a obra, *Só sexo*, a narradora relembra os dias que passa em uma casa clandestina, escondida devido à sua participação em reuniões da oposição do regime salazarista. Apesar do contexto, a narradora rememora apenas o relacionamento intenso que vive com o camarada de casa, e que a acompanha no corpo e na memória durante toda a sua vida.

Além disso, considera-se que a obra de Inês Pedrosa é fortemente influenciada pelas emblemáticas *Cartas Portuguesas* (1669), de Mariana Alcoforado, e pelas *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. A variedade de gêneros, a vasta experiência intimista feminina e o próprio caráter epistolar da obra sugerem essa aproximação, além de suas escolhas por temáticas antes consideradas polêmicas, como o prazer sexual da mulher e sua insubmissão a regimes totalitários. Ainda sobre essa questão, é interessante lembrar como esses gêneros silenciosos e intimistas, como as cartas, eram ligados inicialmente à escrita de mulheres, como aponta Virginia Woolf (1929).

Diante desta nítida aproximação de temas relacionados ao feminino em ambas as obras, buscamos realizar a análise comparativa apoiadas, principalmente, no campo dos estudos de gênero, que teve uma significativa expansão no século XX, em especial após a publicação de *O segundo sexo* (1959), de Simone de Beauvoir (1908 - 1986). Sendo ainda hoje uma das maiores referências das teorias de gênero, a obra da filósofa francesa revolucionou os estudos sobre a condição da mulher na sociedade, descrevendo detalhadamente a história da humanidade com um olhar voltado para a condição biológica, histórica e social da mulher. Diante de uma sociedade patriarcal e masculina, a mulher sofreu silenciamentos por séculos, e isso estende-se também para o gênero feminino enquanto objeto de estudos. Sobre essa questão, Michelle Perrot também se dedicou aos estudos de gênero e história. A historiadora francesa publicou uma série de obras nas quais se debruça sobre a condição do feminino na história, como *Mulheres públicas* (1998), *Mulheres ou os silêncios da história* (2005) e *Minha história das mulheres* (2006).

Já no final do século XX e início do século XXI, Judith Butler revoluciona novamente o campo dos estudos de gênero com as teorias *queer*. O campo proposto pela pesquisadora questiona o binarismo dos gêneros, defendendo que, se o gênero é performativo, sua importância para a construção dos sujeitos deve ser relativizada. Butler tem extensa obra, que transita entre os estudos de gênero, o estruturalismo, os estudos culturais e as teorias *queer*, sendo algumas de suas mais conhecidas publicações os textos *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (2003) e *Regulações de gênero* (2014).

No Brasil, as pesquisadoras Luzia Margareth Rago e Heloísa Buarque de Hollanda têm

pesquisado intensamente os estudos de gênero e as teorias feministas, em especial segundo as especificidades do país. Rago tem diversas publicações de livros e em periódicos de estudos feministas, como *A mulher brasileira nos espaços público e privado* (2004) e *Feminismo e anarquismo no Brasil: audácia de sonhar* (2007). Já Heloisa Buarque de Hollanda organizou os livros *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019) e *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (2019), obras extensamente lidas e estudadas. Além dos estudos realizados por filósofas, ensaístas e historiadoras, o campo dos estudos de gênero também inclui muito intimamente os estudos literários.

A pesquisadora brasileira Constância Lima Duarte, importante referência nesses estudos interdisciplinares de gênero e literatura, traz em seus textos *Feminismo e Literatura no Brasil* (2003) e *Feminismo e literatura: discurso e história* (2004), a enorme lacuna de escritoras publicadas no Brasil, em especial da literatura que se dedicava a pensar nos direitos da mulher. A pesquisadora Eurídice Figueiredo também realiza estudos relevantes no campo do gênero no Brasil, com as obras *Mulheres ao Espelho: Autobiografia, Ficção, Autoficção* (2013) e *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020). A autora também produz pesquisa relacionada à ditadura militar, com a obra *A literatura como arquivo da ditadura* (2017), entre outras temáticas.

Diante disso, objetivamos, no primeiro capítulo, realizar uma introdução da história da literatura escrita por mulheres, apoiada principalmente nas teorias de Virgínia Woolf (1929), Michelle Perrot (1995) e Pierre Bourdieu (2013), adaptando-as para as demandas e especificidades do período e das obras escolhidas. Segundo Woolf, a ausência de “um teto todo seu” e das necessidades financeiras impostas às mulheres moldou, em um primeiro momento, a ideia que temos de uma “escrita feminina”, marcada quase sempre por gêneros intimistas e memorialísticos, ambientados em espaços domésticos e reclusos. Essa especificidade teve, porém, uma consequência positiva, ainda que não planejada: por meio dessas narrativas, conseguimos ter acesso a certos aspectos de uma vida íntima rodeada - e modificada - pelo período histórico em que foi ambientada.

No caso de períodos de exceção, essas narrativas podem integrar espaços antes abandonados ou silenciados, e permitem, também, uma forma de testemunho. Em seguida, partimos para uma apresentação das obras e também do contexto histórico de cada uma, considerando especialmente aspectos de gênero e moralidade em cada período ditatorial. Ainda nesse capítulo, tratamos do conceito de *sobrevivência das imagens*, proposto por Georges Didi-Huberman (2013), para defender como a escrita de mulheres pode significar uma forma de

resistência silenciosa e duradoura em períodos de exceção.

No segundo capítulo, realizaremos uma análise centrada nos conceitos de trauma e testemunho, sustentada pelos estudos de Primo Levi (1988), Judith Herman (1992), Jeanne-Marie Gagnebin (2006), Márcio Selligman-Silva (2008), Aleida Assman (2011) e Beatriz Sarlo (2021). A necessidade de um olhar atento a essa questão surge, principalmente, devido a existência de duas personagens nas obras que sofreram diretamente com a perseguição do regime ditatorial, sendo presas e torturadas. Essas ocasiões, resguardadas as especificidades de cada contexto, geraram um trauma individual em cada uma, mas também familiar, e ainda coletivo, uma vez que as sociedades portuguesa e brasileira ainda estão sujeitas aos traumas das ditaduras como um todo.

Como defendem os autores mencionados, um dos principais efeitos do trauma é a impossibilidade de narrá-lo, que resulta em uma imensa dificuldade de superação, tanto por parte do sobrevivente como da sociedade em que está inserido. Dessa forma, defendemos que a ficcionalização pode ser uma forma de realizar o testemunho das vítimas do regime por meio da literatura. Em seguida, partimos para uma análise dos conceitos em confluência com os estudos de gênero, destacando diferenças entre o testemunhar de homens e mulheres, seguindo, evidentemente, uma lógica imposta pelo patriarcado e das definições restritivas dos conceitos de masculino e feminino, e não um aspecto biológico de sexo.

No terceiro capítulo, nos dedicaremos a realizar uma análise mais detalhada das obras, partindo de uma observação minuciosa da relação da casa de cada uma das protagonistas com suas vivências, considerando que, historicamente, o local de ocupação e permanência das mulheres foi o espaço doméstico. Em ambos os romances, temos uma ambientação burguesa, com aspectos que se aproximam, como a figura das empregadas domésticas e dos animais de estimação (ambos mais aprofundados na obra de Lygia Fagundes Telles). Esses elementos auxiliam na construção desses ambientes e da condição econômica das personagens, além de funcionarem como uma espécie de “observatório” dessas famílias, por estarem em um entrelugar, dividindo-se entre uma convivência íntima e um afastamento da condição familiar em si.

Nesse contexto, optamos por um *close-reading* dos cenários domésticos e da relação das protagonistas com cada cômodo da casa, observando como a permanência ou saída deles funciona como metáfora para suas vidas e de seus relacionamentos familiares, muitas vezes marcados por quebras e conflitos diversos, que vão desde questões externas (como a

perseguição política) até traumas geracionais. Também observaremos as especificidades das relações românticas e matrimoniais, muitas vezes atravessadas por problemáticas como lutos, silenciamentos e violências. Apesar de ser um capítulo voltado para a análise literária, a teoria de gênero deve sustentar questões que acreditamos serem relevantes para analisar esses aspectos por uma lógica de gênero.

Diante dessa apresentação, a pesquisa busca elucidar a interseção entre literatura e gênero em contextos ditatoriais e pós-ditatoriais, por meio da perspectiva de autoras que exploram o impacto da repressão e do trauma sobre a vida das mulheres e suas relações familiares e amorosas. A análise comparada entre *As horas nuas* e *Nas tuas mãos* sustenta como a narrativa literária pode funcionar como um espaço de resistência e memória que desafia o silenciamento e o apagamento históricos. Os aspectos domésticos e as relações familiares e sociais das protagonistas, quando postos em diálogo com as teorias de gênero, trauma e testemunho, evidenciam a importância da ficcionalização para a preservação dessas vozes silenciadas, e permitem a exploração das complexas nuances do feminino em tempos de opressão.

2. INTIMISMO, SOBREVIVÊNCIA E REMEMORAÇÃO: ASPECTOS DA ESCRITA FEMININA EM CONTEXTOS PÓS-DITADURA

Tranque suas bibliotecas, se quiser, mas não há portão, nem fechadura, nem trinco que você consiga colocar na liberdade de minha mente.

Virginia Woolf

Por séculos, a literatura foi considerada um ofício essencialmente masculino, apesar da inegável existência de mulheres escritoras desde a Antiguidade. A elas, foi negada a possibilidade de escrever qualquer gênero textual, em especial a ficção, já que a norma social previa que as mulheres deveriam permanecer circunscritas a outras atividades, ocupadas com a manutenção de um lugar definido e limitado para o feminino. Virginia Woolf, nos célebres ensaios que compõem a obra *Um teto todo seu* (1929), discorre sobre as limitações que as mulheres tinham para escrever, principalmente as relacionadas às questões materiais e aos empecilhos sociais.

As questões materiais estavam vinculadas sobretudo à falta de apoio financeiro - Virginia Woolf (1929) e Simone de Beauvoir (1949) discutiram longamente sobre a pobreza feminina - e à falta de um espaço físico, um quarto ou sala, onde elas pudessem escrever livremente, sem que as demandas cotidianas e domésticas as interrompessem ou mesmo impedissem essa escrita: “A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos.” (Woolf, 1990, p. 131)

Além disso, esperava-se também que um bom escritor tivesse *vivência de mundo*, isso é, que viajasse, conhecesse pessoas e lugares e pudesse transpor suas experiências para a ficção. O que, naturalmente, exigia da função um certo investimento monetário e também a liberdade de se deslocar, o que era praticamente impossível para aquelas mulheres que desejavam escrever, novamente por motivos financeiros, mas também sociais: uma mulher não “poderia” viajar sozinha. Além dessas problemáticas impostas às mulheres, a escrita era barrada pelos afazeres domésticos, pela maternidade, pela negação do acesso à educação e ao mundo do trabalho e pelas leis que beneficiavam os homens em detrimento das mulheres.

Além desses empecilhos, havia também as barreiras abstratas, como a crítica sobre as mulheres que tentassem equiparar-se aos homens na escrita, o que, para Woolf, certamente

desanimou muitas potenciais escritoras. Por fim, a autora dissertou sobre a ausência de uma tradição de escrita feminina a qual as novas autoras pudessem recorrer, e afirma que a tradição masculina até poderia ser adaptada, mas não serviria, perfeitamente, ao propósito desejado.

Apesar de tantas dificuldades, é certo que algumas mulheres escreveram, e a partir de suas obras, Woolf pôde constatar algumas questões. Ela observa que parece existir, entre mulheres escritoras, uma tendência para narrativa íntima, confessional e pessoal, como cartas e diários íntimos. Isso acontece porque a escrita das mulheres era muitas vezes reduzida a um espaço furtivo e doméstico, não necessariamente escolhido e desejado por elas, mas por ser o único ambiente de conhecimento, acesso e familiaridade; os espaços públicos eram massivamente ocupados pelos homens.

Diante dessa restrição, que mantinha as mulheres nesses ambientes domésticos, os temas sobre os quais elas escreviam também permaneciam em torno desse espaço, como a casa, os estabelecimentos comerciais diurnos e o próprio corpo, protagonista de tantas narrativas de mulheres. Esses temas, para a crítica patriarcal, eram vistos como “menores” ou inferiores. Existia - e ainda existe - uma significativa *diferença de valores* nos temas geralmente escolhidos por homens e mulheres na literatura e na crítica literária, como aponta a pesquisadora Constância Lima Duarte (2017):

Afinal, o escritor, o crítico e o leitor - todos do sexo masculino - seriam os responsáveis pela formação de cânones literários que excluíam e marginalizam a mulher como produtora de cultura. O horizonte específico de percepções e expectativas da mulher em relação à experiência literária demorou a ser aceito e a ser considerado como representante de sua posição no mundo real. Na recuperação de escritoras esquecidas e de textos praticamente desconhecidos e/ou considerados perdidos, estaria a intenção de se encontrar e de construir a tradição literária das mulheres. (Duarte, 2017, p. 128)

Para Pierre Bourdieu, na obra *A dominação masculina* (1998), essa distinção dos ambientes da escrita é apenas um dos aspectos de uma sociedade sexualmente estratificada, isto é, que se divide e se define a partir do conceito de gênero. A divisão sexual da sociedade se dá, principalmente, pela oposição entre construções sociais do que seria o “feminino” e o “masculino”. Essas construções são rígidas e totalizantes, passando por divisões sociais e de gênero para os comportamentos, o trabalho, a aparência, as vestimentas e as atividades. O filósofo afirma que, para além da diferença de valores e ambientes apontados por Woolf, a própria *aparência* dos espaços ocupados por homens e mulheres também precisa seguir um padrão que procura se diferenciar - o espaço masculino precisa demonstrar uma imagem que

corresponda à virilidade tão intensamente buscada pelos seus ocupantes; de forma proporcional, as mulheres frequentam - e assim são representadas nas artes e na mídia - espaços reclusos, que, além de serem efetivamente privados, também precisam *transmitir* a construção da feminilidade, realizada a partir de elementos e objetos que remetem à fragilidade e à pureza:

Elas estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública (ou a rua, lugar de todos os perigos) e a casa (já foi inúmeras vezes observado que, na publicidade ou nos desenhos humorísticos, as mulheres estão, na maior parte do tempo, inseridas no espaço doméstico, à diferença dos homens, que raramente se vêem associados à casa e são quase sempre representados em lugares exóticos), entre os lugares destinados sobretudo aos homens, como os bares e os clubes do universo anglo-saxão, que, com seus couros, seus móveis pesados, angulosos e de cor escura, remetem a uma imagem de dureza e de rudeza viril, e os espaços ditos "femininos", cujas cores suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam de fragilidade e de frivolidade. (Bourdieu, 2012, p. 72)

Figura 1 - *Cena de Família* de Adolfo Augusto Pinto. Almeida Júnior (1891)



Figura 2: *Idyllic Family Scene with Newborn*, Eugenio Zampighi



Diante da imposição realizada pela sociedade patriarcal, é válido encarar que a escrita de mulheres foi ligada, historicamente, a uma escrita intimista. Entretanto, é importante ressaltar que essa correlação entre escrita “feminina” e questões como o intimismo, a atenção aos detalhes e a introspecção estão muito mais relacionadas ao espaço social e político destinado às mulheres do que a uma questão própria, *essencial*, do feminino. A própria ideia da existência de uma “escrita feminina” está associada a esses fatores; a identidade masculina é tomada como regra, colocando todas as atividades e feitos realizados por mulheres em um espaço de outridade: “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção; a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la.” (Bourdieu, 2012, p. 18)

Apesar do espaço do intimismo e da reclusão ter sido, de certa forma, imposto às escritoras, ele também é relevante para compor as inúmeras lacunas deixadas pelas narrativas que correspondem aos “valores maiores”, isto é, pela escrita dita masculina. Muitas vezes,

espaços como a vivência política das mulheres em períodos históricos de guerra ou repressão só podem ser revisitados por meio desse tipo de narrativa, uma vez que a História Oficial priorizava, quase exclusivamente, questões políticas e econômicas, que possuíam maior impacto público. Por “História Oficial”, referimo-nos à uma noção tradicional e anterior ao século XX dos estudos historiográficos, em que a História se dedicava quase exclusivamente aos “grandes feitos dos grandes homens”, nos termos de Peter Burke (1992). A expressão “grandes homens” é literal e não no sentido de humanidade, considerando que a existência e atividade de mulheres e de outros grupos só passam a “participar” da história escrita e levada adiante após o século XX e o advento da Nova História, demonstrando que a história tradicional é uma movida pela dominação masculina.

No entanto, após a virada do século e o início da Nova História, historiadores passaram a se interessar por outras questões e rever o que era considerado relevante, como as vivências de grupos marginalizados e socialmente excluídos. Esse ponto de virada, de uma “história vista de baixo”, foi significativo, dentre outros aspectos, para a construção de campos de estudos específicos, como uma história das mulheres e dos estudos de gênero, somada aos movimentos sufragistas e feministas que surgiram no período. Para Michelle Perrot (1995), escrever uma história das mulheres foi um projeto tardio historicamente, uma vez que as mulheres não eram vistas como sujeitos históricos e agentes de transformação, mas como mães e esposas, invisíveis e silenciosas; ou então, em outro pólo, as mulheres eram reconhecidas por sua distinção; pela beleza, coragem, bondade ou crueldade. Independentemente do fator preponderante ser positivo ou negativo, as mulheres sempre apareciam nesse espaço de exceção.

Esse silêncio e exclusão impostos às mulheres estava ligado principalmente ao fato de que a história tradicional considerava relevante e digno de inscrição aquilo que acontecia nas esferas políticas, administrativas e nas guerras - ambientes historicamente dominados por homens. Logo, apenas esses espaços eram documentados e arquivados, o que fazia com que rapidamente as mulheres fossem esquecidas e excluídas dos processos históricos, como aponta Michelle Perrot:

[...] o relato histórico se organiza em torno dos acontecimentos públicos. Já que a política interior e exterior dos Estados (a diplomacia, as guerras) torna-se essencial, pesquisa-se principalmente os documentos administrativos (crônica do poder). As mulheres, que estão a maior parte do tempo ausentes desses lugares, desaparecem conseqüentemente do relato histórico. Há, nessa história, uma espécie de encobrimento do âmbito privado e do cotidiano. (Perrot, 1995, p. 14)

Mesmo com o avanço da Nova História e o claro aumento da representação e participação das mulheres na história e na política, é fato que elas ainda permanecem muitas vezes sendo tratadas como coadjuvantes, principalmente em assuntos específicos, como a política e as guerras, cenários dominados por representações masculinas. Esse aspecto se torna ainda mais evidente em períodos de exceção que servem a uma noção de história patriarcal, como ditaduras militares e fascistas, como nos contextos históricos nos quais se situam os objetos aqui analisados. Para a pesquisadora Margareth Rago (1998), trata-se também de incluir os “mundos femininos” sob a perspectiva das mulheres, trazendo questões recusadas, e antes nunca imaginadas, por uma história que privilegia a ótica masculina sobre todos os aspectos, inclusive a própria vivência do feminino. Para isso, a pesquisadora fala na construção de uma nova linguagem e mesmo um contradiscurso:

As mulheres reivindicam a construção de uma nova linguagem, que revele a marca específica do olhar e da experiência cultural e historicamente constituída de si mesmas. Mais do que a inclusão das mulheres no discurso histórico, trata-se, então, de encontrar as categorias adequadas para conhecer os mundos femininos, para falar das práticas das mulheres no passado e no presente e para propor novas possíveis interpretações inimagináveis na ótica masculina. (Rago, 1998, p. 92)

Diante disso, podemos considerar as obras literárias escritas por mulheres como parte dessa nova linguagem, que privilegia ângulos femininos sobre situações históricas e descortina novas perspectivas, que provavelmente não seriam consideradas em uma lógica patriarcal, principalmente quando falamos de situações de exceção. Nesse sentido, as obras *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, e *Nas tuas mãos* (1997), de Inês Pedrosa, são ambientadas em contextos ditatoriais e pós-ditatoriais, da Ditadura Militar brasileira (1964-1985) e da ditadura e do Estado Novo português (1933-1974). As obras trazem, simultaneamente, a reflexão sobre a vivência política e pessoal de mulheres e as suas estratégias de elaboração do passado e de abordagem do presente, por meio de uma escrita intimista. Nesses momentos, mesmo que estivessem inseridos temporalmente em uma noção de Nova História, a narrativa das mulheres pode sofrer silenciamentos consideráveis.

Diante disso, é possível associar a literatura escrita por mulheres a um espaço no qual permanecem questões que são propositalmente “esquecidas” ou desvalorizadas por uma sociedade patriarcal e outros ambientes autoritários e sexistas. Tal conservação pode resguardar elementos importantes dos contextos em que as obras foram escritas, o que faz com que a literatura escrita por mulheres seja, também, um espaço de *sobrevivência* de certos

contextos.

O contexto de publicação da obra *As horas nuas* (1989) é a novíssima democracia brasileira. No Brasil, a Ditadura Militar teve início por meio de um golpe de estado realizado em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart. O golpe foi concretizado com o apoio de militares e civis conservadores, além de apoio e financiamento internacional. O período militar durou 21 anos, até 1985, passando por quatro ditadores (Humberto Castello Branco, Marechal Costa e Silva, General Emílio Médici, João Batista Figueiredo e General Ernesto Geisel).

Durante a ditadura, foram realizadas perseguições de cunho político a opositores do regime, como líderes de sindicatos, trabalhadores das ligas camponesas, professores e estudantes ligados a partidos de esquerda. Por um viés moral e ideológico, foram perseguidos homossexuais, indígenas, artistas, pessoas em situação de rua e travestis. Atualmente, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) reconhece 434 mortes e desaparecimentos de opositores políticos, 8.350 mortes de indígenas e cerca de 1,5 mil pessoas LGBT presas e torturadas³.

A ditadura terminou oficialmente em 1985; apesar disso, a redemocratização concluiu-se apenas em 1988 com a nova Constituição, fruto de um longo processo de enfraquecimento da ditadura e fortalecimento da democracia. Nesse momento, muitos dos crimes militares vieram à tona, finda a censura quanto aos métodos de preservação do regime. Com a redemocratização, veio também a anistia, cuja lei⁴ foi sancionada em 1979, ainda durante a ditadura. De acordo com o pesquisador Daniel Aarão Reis (2010), a anistia não deveria absolver os torturadores, sendo inclusive o crime de tortura imprescritível, na seara dos crimes contra a humanidade. Entretanto, na prática, nenhum dos torturadores foi preso, mesmo após acusações e denúncias:

E, assim, os torturadores foram deixados em paz. E a tortura, empurrada para baixo do grosso tapete. Tratava-se, ao menos temporariamente, de esquecer o passado. Curto-circuito da memória? A confirmar o conhecido bordão de que povo brasileiro não a tem? Nada disso. Apenas a proposta de se desvencilhar de um passado que se queria recusar, mas a propósito do qual não havia ainda uma análise bem concatenada ou uma narrativa clara e consensual, social e politicamente aceitável. (Reis, 2010, p. 173)

Desse modo, a obra de Lygia Fagundes Telles é escrita e publicada ainda no “fervor”

³ Ver Relatório da Comissão Nacional da Verdade, disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. A CNV foi criada 29 anos após o final da ditadura, em 2014.

⁴ A Lei da Anistia, nome popular da Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, foi sancionada pelo então presidente João Batista Figueiredo.

do fim do regime autoritário. Ainda que esse tenha sido um período de euforia, em especial para a classe artística, os efeitos e traumas causados pela repressão ainda estavam abertos, ou melhor, escancarados. Mesmo com as referências muito nítidas ao período ditatorial, *As horas nuas* não menciona claramente o momento de sua narração, e grande parte da narrativa abarca o passado das personagens. As exceções são uma referência à Segunda Guerra Mundial, na infância e início da adolescência da protagonista, e uma à década de 70, quando o marido dessa personagem é preso. A partir dessas referências e de outros aspectos, entende-se que a obra é narrada próximo ao momento de redemocratização nacional.

O romance anterior de Lygia Fagundes Telles, *As meninas* (1973), foi escrito nos chamados *anos de chumbo* - período de maior tensão do regime - e tratou abertamente de questões políticas, denunciando os abusos e perseguições militares, mas sempre por meio de uma ótica que priorizava questões intimistas das personagens. Já no delicado contexto de reconstrução da democracia, *As horas nuas* retoma o tema da ditadura, desta vez focalizando menos o regime em si, e mais a reflexão sobre as consequências dele. A obra discorre sobre os traumas deixados pela repressão em uma família burguesa, em especial a incomunicabilidade e a impossibilidade de narrar as memórias, o que tornou as relações dessa família frágeis e corrompidas; e as sequelas físicas e psicológicas sofridas pelo personagem Gregório, vítima de tortura. Além disso, o romance trata de outras questões de cunho pessoal e de gênero, como as relações da protagonista com os familiares, a carreira, os amantes e o envelhecimento do próprio corpo. No romance, também são feitas referências a eventos marcantes dos anos 80 na sociedade brasileira, como a epidemia de Aids e a emancipação sexual feminina.

Já a obra *Nas tuas mãos* (1997), de Inês Pedrosa, é publicada em um contexto de democracia mais estável, mas com a memória do Estado Novo português (1933-1974) ainda muito viva. O Estado Novo durou 41 anos ininterruptos, a mais longa das ditaduras europeias, e também é conhecido como salazarismo, em referência ao ditador António de Oliveira Salazar, que governou de 1933 até 1968, quando um acidente doméstico o impediu de continuar⁵. Os anos finais, de 1968 a 1974, foram geridos por Marcello Caetano.

O Estado Novo foi um regime autoritário, nacionalista e fascista que manteve

⁵ Salazar teria sofrido um acidente doméstico após cair de uma cadeira, resultado ou causa de um AVC (acidente vascular cerebral) que o colocou em coma. O ditador teve sua morte decretada, mas, alguns dias depois, recobrou a consciência, apesar dos danos irreversíveis causados pelo trauma físico. No entanto, seus assessores, temendo contar-lhe que havia sido substituído por Marcello Caetano, armaram uma grande farsa, fazendo-o acreditar que continuava sendo ditador de Portugal. Foram promovidas falsas reuniões do Conselho, entrevistas e até mesmo uma versão totalmente simulada dos jornais que costumava ler. A armação durou dois anos, quando Salazar enfim morreu, em 3 de agosto de 1970, apenas quatro anos antes do final definitivo do regime e da Revolução dos Cravos.

estratégias de censura e perseguição de opositores em toda sua duração. Segundo Fernando Rosas, o período tem um número impreciso de prisões políticas, mas que certamente supera 30 mil detidos por “delito de opinião” ou “crime contra a segurança do Estado”, em que os perseguidos eram comumente submetidos a brutalidades e tortura. Além disso, entre 1961 e 1974, ocorreu a Guerra Colonial, entre Portugal e as colônias africanas (Moçambique, Cabo Verde, Angola, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe). O conflito teve como resultado, em 1975, a independência dos países e a retirada das tropas militares portuguesas. Muitos dos portugueses que lá viviam ou haviam nascido também se retiraram das colônias, na condição de retornados⁶.

A derrota contra as colônias, a insatisfação da população com as baixas de soldados portugueses e muitos outros problemas políticos e econômicos, internos e externos, desgastaram irreversivelmente o regime salazarista. Essas questões culminaram na Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, que findou o Estado Novo e também marcou a libertação das colônias africanas. A Revolução dos Cravos - eternizada com a imagem de flores nos canos das armas - trouxe para a sociedade portuguesa uma sensação de euforia e alívio, acompanhada também, para um grupo específico, do sentimento de quebra com paradigmas e ideologias que marcaram os quase cinquenta anos de ditadura, simbolizando o abandono da repressão e a abertura para novos ideais de liberdade e democracia. Entretanto, para outros, essa fissura não foi total: muitos comemoravam o fim do fascismo, mas acreditavam que a existência de colônias era fundamental para a manutenção da sociedade portuguesa, podendo-se ser, simultaneamente, antifascista e colonialista, segundo o historiador Eduardo Lourenço (2009):

[...] a Revolução de Abril não eclode com o propósito consciente de pôr um termo absoluto à imagem de Portugal colonizador exemplar mas para dentro dela encontrar uma solução à portuguesa, igualmente exemplar, de descolonização. Essa perspectiva ilusória não fazia parte apenas da política que o nome de Spínola tentou encarnar, mas de gente como Mário Soares e sobretudo como Almeida Santos, este último convencido, ao que parece, que um Portugal democrático era conciliável com permanência branca consistente em África. (Lourenço, 2009, p. 17)

Nesse sentido, após algumas décadas de perspectiva, percebeu-se que o 25 de Abril não pôde livrar completamente Portugal dos fantasmas do salazarismo e do colonialismo, que continuaram e continuam reverberando nessa sociedade. Para José Gil, a principal causa dessa

⁶ O retorno dos portugueses que moravam em África se deu entre a Revolução dos Cravos (1974) e 1976. Os retornados, como eram chamados, voltaram para Portugal de forma furtiva, abandonando imóveis e objetos, temendo retaliação da parte vencedora, afinal muitos foram presos e mortos. Os retornados enfrentaram grandes dificuldades em Portugal, desde questões práticas, como falta de empregos, moradia e vagas nas escolas, até o preconceito e isolamento.

permanência pós 25 de abril foi a ausência de *inscrição*, isto é, do não reconhecimento dos fatos ocorridos no período. Assim como ocorreu no Brasil, esse comportamento resultou em não punir os perpetradores, não lembrar as vítimas e “relevar” os acontecimentos bárbaros ocorridos no regime:

O 25 de Abril recusou-se, de um modo completamente diferente, a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. Como se a exaltação afirmativa da «Revolução» pudesse varrer, de uma penada, esse passado negro. Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes, a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. (Gil, 2005, p. 9)

Assim como ocorreu no Brasil pós-ditadura militar, a sociedade portuguesa pós-Revolução dos Cravos foi branda em relação aos antigos salazaristas. A falta de responsabilização pelos crimes cometidos na ditadura e na guerra faz com que haja uma insensibilização geral diante dos acontecimentos do período. Segundo José Gil, o salazarismo tornou os portugueses “infantilizados” e incapazes de se responsabilizar, o que fez com que, coletivamente, o trauma do salazarismo - e do colonialismo - não tenha sido devidamente encarado.

Em Portugal, foram utilizadas diversas estratégias para evitar a punição e a culpa, por parte dos salazaristas: tentativas de forçar o esquecimento dos mortos e perseguidos, relativização do regime por comparação (com ditaduras mais endurecidas, como de Hitler, Mussolini e Franco) e tentativa de descredibilizar as vítimas. No entanto, o descaso da sociedade com as vítimas do fascismo português não foi suficiente para enterrá-las completamente; sem o devido encerramento dos fatos, os mortos permanecem assombrando os vivos. Assim, apesar da evidente relevância da Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa, essa não foi suficiente para transpor completamente a mentalidade colonialista de seu povo, como discute Roberta Guimarães Franco (2024):

O sentimento de impunidade, diante de sentenças brandas, que não passaram de um ano de prisão (em alguns casos cumprido em liberdade), favorece um movimento que cresce na surdina até eclodir na significativa eleição de parlamentares de extrema-direita, nos casos de racismo, xenofobia, nas variadas formas de violência doméstica etc. [...] Para além da impunidade, um elemento chama a atenção nas duas abordagens: a ideia de que a descolonização, entre 1974 e 1975, foi um processo distante do povo português. Consequentemente, a memória sobre a Guerra Colonial, tão escondida pelo Estado Novo apesar de tantas mortes, e sobre o colonialismo de forma ampla, com toda a gama de crueldades, foi se dissipando ao invés de ser efetivamente encarado, questionado, expurgando da sociedade portuguesa os laivos de racismo. (Franco, 2024, p. 13)

Diante dessa ausência de responsabilização e punição para os crimes cometidos não apenas durante o Estado Novo, mas em todo o período colonial, é natural que pairam sobre a sociedade portuguesa uma série de traumas relacionados ao Estado Novo e à Guerra colonial, temas que vem sendo recorrentemente resgatados pela literatura. Esses traumas, somados a uma série de outras questões são amplamente revisitados pelo romance *Nas tuas mãos*. Por meio da escrita e narrativa da vida íntima e doméstica, Inês Pedrosa reflete sobre a vivência de mulheres em meio a sessenta anos de grande turbulência política. Esse cálculo é viabilizado por uma temporalidade quase sempre precisa, afinal, muitos dos capítulos são iniciados com datas e indicações geográficas. Por meio da narrativa de três gerações, o romance vai abarcar desde os primórdios do Estado Novo, nos anos 30, passando de forma tangencial pela Segunda Guerra Mundial e de forma direta pelos momentos mais agudos do regime, com a Guerra Colonial, a perseguição aos opositores do salazarismo e a Revolução dos Cravos. A obra estende-se até o Portugal mais contemporâneo, no período conhecido como pós-74, trazendo também uma reflexão sobre gênero e política no final do século XX.

Entre os muitos aspectos que aproximam as características das ditaduras militares brasileira e portuguesa, é importante mencionar que, além das estratégias políticas utilizadas, como censura, tortura e prisões arbitrárias, havia também o objetivo de defender um certo tipo de *moralidade*. Considerando a herança fortemente cristã a qual estavam submetidas ambas as sociedades, havia uma “base” moral comum, muito anterior à instalação dos regimes autoritários. Esse aspecto religioso, somado a um perfil extremamente nacionalista de governo, incentivava a repressão de expressões corporais e ideológicas que fossem contrárias aos valores do regime, que estavam relacionados à valorização da religião católica, da família nuclear e da submissão feminina.

Toda a sociedade estava submetida a essas normas, ainda que de maneira desigual. Para as mulheres, por exemplo, o comportamento esperado deveria corresponder ao ideal patriarcal. Longe de cenários políticos, intelectuais ou trabalhistas, as mulheres deveriam portar-se com modéstia, recato e silêncio, interpretando unicamente os papéis de esposa, mãe e serviçal. Essa idealização do feminino, juntamente com a determinação dos espaços ocupados por mulheres, já fazia parte das sociedades brasileira e portuguesa, e naturalmente não é fruto exclusivo da sociedade ditatorial. No entanto, assim como diversas outras questões morais, foi largamente incentivada e intensificada pelos regimes, uma vez servia para a sua manutenção e fortalecimento.

Governos autoritários, quase como via de regra, apresentam-se como defensores de

uma moral, normalmente conservadora, já consolidada. O autoritarismo age em um sentido de conservar e recuperar os comportamentos e vivências consideradas “adequadas”. Além desse processo de retorno a um ideário reacionário, os governos autoritários trabalham na construção de *mitos*, personificações dessa moral inabalável que, além de reforçar o moralismo “correto”, buscam exterminar outras formas de pensamento, que são consideradas inimigas.

Um exemplo claro desse movimento de recuperação de ideais conservadores, em Portugal, foi a realização de uma eficaz propaganda que almejava, entre outros valores, a *restauração* do homem português, que havia se “perdido” desde a proclamação da República, em 1910. Os valores consistiam em construir o *Homem Novo*, que deveria comportar-se e obedecer aos princípios expostos nos jargões do regime: “Deus, pátria e família” e “Tudo pela nação, nada contra a nação”. Para Fernando Rosas (2001), o próprio conceito do Homem Novo era ainda guiado por um forte misticismo, que deveria recuperar a “verdadeira essência” do povo português: “o salazarismo neste período da sua história, assente numa certa ideia mítica de nação e de interesse nacional, tentou, também ele, «resgatar as almas» dos portugueses, integrá-los, sob a orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica” (Rosas, 2001, p. 2). Nesse sentido, o mito do “Homem novo” foi um dos principais alicerces morais e ideológicos do salazarismo.

As estratégias de organização e manutenção moral do Estado Novo objetivavam conservar um modo de vida agrário, uma conduta cristã - preferencialmente católica - e uma organização familiar estratificada e hierarquizada, repudiando, por exemplo, os ideais feministas e comunistas. Esse projeto propagandístico foi bem-sucedido, e recaiu amplamente sobre a sociedade portuguesa, atingindo diferentes classes sociais de acordo com suas especificidades. Toda a sociedade portuguesa vivia sob uma repressão contínua de comportamentos e pensamentos, que era frequentemente reforçada pelas estratégias de tortura e prisão, como sustenta a pesquisadora Isabel do Carmo (2008): “Com este panorama social, a polícia política prendia e torturava o necessário para trazer o país oprimido. Pior do que a repressão exercida sobre os militantes era o clima de opressão exercido sobre toda a população, que tinha medo mesmo de pensar.” (Carmo, 2008, p. 218)

Organizações de defesa e manutenção do regime faziam parte do cotidiano do país, como a PIDE (Política Internacional e de Defesa do Estado), isso é, a polícia política responsável pela censura e perseguição de opositores; a Legião Portuguesa, organização paramilitar de voluntários nacionalistas e anticomunistas; e a Mocidade Portuguesa, instituição obrigatória voltada aos jovens e crianças, na qual recomenda-se o nacionalismo extremo e o

hábito da delação de “inimigos da nação”. Mesmo as mulheres, consideradas cidadãs inferiores, deveriam frequentar instituições como a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) e a Ordem das Mães pela Educação Nacional (OMED), nas quais aprendiam e reforçavam os ideais do regime reservados a elas.

No Brasil, imperava uma publicidade do regime militar, na qual o nacionalismo e o militarismo eram cultivados como regra, traduzidos nos mais populares lemas do regime: “Brasil: ame-o ou deixe-o” e “Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”. Esses bordões eram largamente utilizados em discursos e colocados em automóveis e caminhões. Esses e outros ideais foram transformados em uma disciplina em 1969, a Educação Moral e Cívica, obrigatória em todo o período escolar. O objetivo era doutrinar os estudantes acerca dos preceitos comportamentais e ideológicos do regime. Além das organizações oficiais, existia uma extensa cultura de vigilância informal. Recomendava-se, como boa prática para a nação, a denúncia de colegas de trabalho, vizinhos e até mesmo familiares que apresentassem qualquer forma de oposição.

Além disso, existiam diversas organizações subordinadas ao exército e com o objetivo de realizar a “proteção” do regime militar, como o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), a SNI (Serviço Nacional de Informações), que se subdividia em agências regionais, como a DSI (Divisões de Segurança e Informações), presentes em cada ministério civil, e a ASI (Assessorias de Segurança e Informação), presentes nos órgãos públicos e na autarquia federal, e a OBAN (Operação Bandeirantes). Essas organizações eram responsáveis pela coleta de informações, espionagem, perseguição, tortura e execução de opositores do regime, como líderes sindicais e de movimentos sociais e estudantis⁷.

É importante mencionar que o regime militar brasileiro teve um escalonamento da repressão, em especial com a implementação do Ato Institucional nº5, (AI5), que reduziu significativamente as liberdades políticas e individuais, aumentando prisões, exílios e censuras. Apesar desse claro endurecimento, o moralismo vivenciado no Brasil da ditadura foi uma extensão de uma tradição já muito reconhecida, segundo a pesquisadora Adrianna Setemy (2017):

uma cultura da vigilância à liberdade de expressão, já inscrita na tradição paternalista da política brasileira, segundo a qual compete ao Estado, por meio do seu poder de polícia, a missão de controlar a sociedade, garantir a paz, a segurança, a ordem e a preservação dos modos de vida da coletividade, em

⁷ Ver “Órgãos de informação e repressão da ditadura”, por Heloisa Starling, disponível em: <https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/2-orgaos-de-informacao-e-repressao-da-ditadura/>.

defesa do bem comum. A censura de temas morais na imprensa consistiu em um dos instrumentos desse poder de polícia do Estado e deveria ser aplicado, dentro de limitações estabelecidas por normas legais, no intuito de conter a “onda de pornografia e subversão” que ameaçava invadir o Brasil [...] (Setemy, 2017, p. 175).

Apesar dessa intensificação de uma moralidade conservadora, é preciso apontar que, em ambas as sociedades, coexistiam vários posicionamentos e ideologias. Em especial a partir da década de 60, surge uma onda de movimentos que questionavam a moralidade vigente, principalmente após o Maio de 68 na França⁸ e a segunda onda do feminismo. A contracultura, os movimentos *hippie*, *punk* e as lutas feministas pregavam ideais de libertação e contrariavam imposições sociais, lutando pelo fim das guerras (a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, principalmente), das opressões sociais de classe, raça e gênero e também pela libertação sexual.

O auge desses movimentos se deu na Europa e nos Estados Unidos, mas alastrou-se de forma significativa por vários países. No Brasil e em Portugal, apesar da censura realizada tanto pelo Estado Novo como pela Ditadura Militar, a chegada desses novos valores foi inevitável. Os ideais revolucionários foram importantes, principalmente para fomentar protestos contra os regimes autoritários, e influenciaram também uma série de produções artísticas - músicas, peças de teatro, obras literárias - que iam diretamente contra a moralidade dos regimes e muitas vezes foram censuradas ou sofreram perseguições⁹.

Considerando os contextos mencionados, é possível dizer que as ditaduras limitaram a liberdade de expressão e de imprensa e cercearam, de maneira particular, a vida e a expressão das mulheres, o que torna as produções literárias analisadas ainda mais significativas. No caso dos romances de Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa, as narradoras reconstróem um passado que muitas vezes é sufocado, abrindo espaço para novos apontamentos que partem, principalmente, do espaço cotidiano e doméstico. Essa ótica contribui efetivamente para a

⁸ Maio de 68 foi um movimento social e político marcado por greves gerais, ocupações estudantis e muitos protestos, na França. Essas movimentações se iniciaram com um protesto contra a divisão entre dormitórios masculinos e femininos na Universidade de Nanterre. Com o conflito, outros estudantes e grupos passaram a se manifestar por mais direitos civis, pelo fim de uma cultura conservadora e por outros problemas da sociedade francesa. Os protestos se amplificaram e passaram a pedir a renúncia de Charles Gaulle, presidente de postura conservadora. Com ampla cobertura televisiva e apoio de milhares de estudantes, o mês de maio de 1968 se tornou um marco na luta por uma sociedade mais libertária e livre.

⁹ Em Portugal, a obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972) de autoria conjunta de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa foi censurada e as autoras, processadas. A perseguição se deu exclusivamente devido ao teor fortemente erótico e sexual da obra, que foi considerada imoral. As obras *Casa sem pão* (1947), de Maria Archer, e *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965), de organização de Natália Correia, também foram censuradas pelo Estado Novo. No Brasil, as obras literárias *O casamento* (1965) de Nelson Rodrigues e *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca e a peça de teatro *A prova de fogo* (1968) de Consuelo de Castro, também foram censuradas com a justificativa moral, de “ameaça aos bons costumes”, por abordarem questões como a homossexualidade, o sexo e a violência.

ampliação dos conhecimentos acerca de períodos históricos extremos, como guerras, ditaduras e governos fascistas. No caso dos romances analisados, as autoras utilizam diversos recursos que permitem revisitar o passado por meio da ficção, como os conceitos de *imagens sobreviventes* (Didi-Huberman, 2013) e de *rememoração* (Gagnebin, 2006; Assman, 2011).

Em períodos politicamente conturbados, a escrita tem a capacidade de fazer com que textos literários ficcionais tornem-se espaços de preservação, e mesmo de *sobrevivência*, de um passado traumático que intenta ser esquecido. Para reconhecer a literatura enquanto esse espaço político de sobrevivência, é possível utilizar o conceito de *sobrevivência das imagens*, proposto por Didi-Huberman (2013). O autor discorre sobre as imagens sobreviventes a partir da palavra alemã *Nachleben*, proposta inicialmente por Aby Warburg. Os autores apontam que as imagens sobreviventes são aquelas que superam o esquecimento e a própria morte, revisitando o presente de forma constante. Essa presença das imagens, no entanto, não é estática, mas fantasmagórica e pontual. As imagens podem aparecer e reaparecer na História de forma imprevisível, mas nunca *desaparecem* de fato:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomas e fantasmas, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”. (Didi-Huberman, 2013, p. 55)

Para tornar esse conceito um pouco menos abstrato, Didi-Huberman realiza a aproximação do *Nachleben* à aparição dos vagalumes - inclusive dedicando uma obra completa para essa associação, *A sobrevivência dos vagalumes* (2011). O voo desses pequenos insetos provoca uma luminescência delicada, porém inconfundível, que se assemelha à ideia da imagem sobrevivente: em uma noite completamente escura, pode-se observar o lampejo de um vagalume, essa pequena iluminação errática e repentina que ilumina muito brevemente a escuridão. A partir dessa analogia, é possível apontar para a construção de *imagens* literárias como forma de representação eficaz de um período histórico, demonstrando inclusive as suas contradições. A imagem, para Didi-Huberman, tem a capacidade de reunir em si própria uma condensação de aspectos significativos para uma sociedade, correspondendo a um modo típico de ação, pensamento e crença:

Para Walburg, de fato, a imagem constituía um “fenômeno antropológico total”, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma cultura [*Kultur*] num momento de sua história. [...] Em suma, a imagem não devia ser dissociada do *agir* global dos membros de uma sociedade. Nem do *saber* próprio de uma época. Tampouco, é claro, do *crer*... (Didi-Huberman, 2013, p. 40)

Portanto, a criação de espaços de sobrevivência por meio da literatura é também uma maneira de trazer posicionamentos e ações diante do presente, por exemplo, ao utilizar os recursos da memória e da recordação de momentos autoritários para reforçar a necessidade de preservação da democracia. E, dessa forma, não permitir que a barbárie que atravessa esses períodos seja, como desejam os perpetradores, totalmente esquecida pela sociedade.

A literatura que mergulha em memórias de mulheres é um dos meios pelos quais esses espaços resistem, não sendo completamente silenciados. Além disso, algumas dessas lacunas podem ser ocupadas pela escrita, em especial a de mulheres, que muitas vezes vai de encontro a um discurso que ressalta questões unicamente políticas e econômicas - ainda hoje o “milagre brasileiro”¹⁰, por exemplo, é utilizado como argumento na defesa da ditadura - e rememora os métodos bárbaros aplicados para a manutenção do poder, que ameaçam as sociedades democráticas de forma perigosamente negativa.

Nesse sentido, as imagens que remontam a espaços domésticos - no caso de *As horas nuas* e *Nas tuas mãos*, o apartamento e a casa de famílias burguesas - são lugares onde se pode realizar uma reconstrução imagética na qual é possível observar como as ideologias autoritárias impregnam-se nas paredes das casas, e como essas intromissões políticas se dão na vida pessoal das personagens, afetando consideravelmente relacionamentos amorosos e familiares.

Além do uso das imagens evocadas pela escrita como recurso de sobrevivência, outros recursos narrativos são utilizados para a criação desse espaço complexo e multifacetado. Um dos mais proeminentes é a ideia de *rememoração*, que aparece nos romances como um dos principais componentes da escrita. Para Jeanne Marie Gagnebin (2006), a 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 recalçado, 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, 2006, p. 55)

Em *As horas nuas*, a rememoração se dá através de um exercício das próprias personagens, em narrativas turbulentas que buscam recuperar memórias profundas, que não puderam ser elaboradas por meio do diálogo. A narrativa, então, segue um fluxo de recordações

¹⁰ O “milagre econômico brasileiro” foi um grande aumento nos índices da economia, provocados principalmente pela intervenção estatal e os investimentos públicos na indústria, entre os anos 1969 e 1973. No entanto, as medidas que levaram ao “milagre” aumentaram consideravelmente a desigualdade social e as dívidas externas.

que não respeita tempo cronológico, sendo constantemente interrompida por outras lembranças. Já em *Nas tuas mãos*, a rememoração se dá enquanto tempo de uma escrita, uma vez que a narrativa passa por sessenta anos e três gerações.

Dessa maneira, observamos que as narradoras dos romances realizam o exercício da rememoração não apenas para narrar, sinteticamente, acontecimentos do passado, mas para revisitar as recordações com finalidades e objetivos, sejam eles específicos ou não, no sentido proposto por Gagnebin, de “uma memória ativa que transforma o presente” (Gagnebin, 2006, p. 59). Jenny, a primeira narradora de *Nas tuas mãos*, rememora e descreve suas experiências com o objetivo de concretizar uma comunicação com a filha, uma vez que o diálogo entre as duas nunca foi satisfatório. Já Rosa, protagonista de *As horas nuas*, exercita a rememoração de maneira incessante, retomando ocasiões passadas e tentando elaborar suas escolhas da juventude e também os seus relacionamentos presentes. Outras personagens das obras, como Camila, Natália e Rahul, realizam a rememoração com grande potencial de transformar as memórias em materiais que permitam a preservação do passado, e principalmente, a ação sobre o presente.

É interessante mencionar que ambas as obras possuem mais de um narrador, o que permite que observemos diferentes percursos da memória. Isso é possível, segundo Aleida Assman (2011), devido ao grande potencial de *elaboração* presente no exercício da recordação: “Em lugar da arte da memória, que se dedica a registrar e entesourar, impõe-se a força da recordação, que elabora com grande liberdade o material presente na memória” (Assman, 2011, p. 104-105). Diante disso, passemos para a apresentação detalhada dos dois romances, que será entremeada pelos conceitos teóricos apresentados.

2.1 O esmaecer de uma rosa: *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles

As horas nuas, quarto e último romance de Lygia Fagundes Telles, é narrado simultaneamente pela protagonista Rosa Ambrósio, por Rahul, seu gato antropomórfico, e por um narrador em terceira pessoa. O livro, tripartido, traz no plano principal a história de uma famosa atriz de teatro, seu sucesso nos palcos, sua desastrosa vida amorosa e seus fantasmas do passado. A narrativa ocorre na velhice de Rosa, quando ela se encontra afastada involuntariamente dos trabalhos, o que a faz mergulhar em solidão e melancolia:

Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança, já nem sei que cabo é esse, era a mamãe que falava nisso mas deve ter alguma relação com a velhice, Ô!

meu Pai, que palavra desprezível. Prefiro falar em madureza. Idade da madureza. Enfim, não tem importância, cumpri minha vocação, fiz o que pude. (Telles, 1990, p. 16)

Com a passagem do tempo, a carreira de Rosa decai progressivamente, o que gera o desprezo dos colegas de profissão e da mídia. No mesmo período, Rosa lida com diversas formas de luto, partidas de pessoas próximas e o próprio envelhecimento, que causa grande infelicidade na personagem. Com isso, Rosa engendra-se no alcoolismo e volta-se para seu passado, relembando os tempos de glória e fama, e rememorando, entre os devaneios, os relacionamentos amorosos que mais marcaram sua vida.

Na juventude, ela tem uma relação com o primo Miguel, que morre de overdose ainda muito jovem. Logo em seguida, conhece Gregório, que vem a ser seu esposo e pai de sua filha, Cordélia. Professor universitário e politicamente engajado, ele se suicida devido aos traumas causados pela perseguição e tortura durante a Ditadura militar. E, por fim, Rosa rememora os bons e maus momentos na companhia de Diogo, secretário e amante mais jovem com quem vive um relacionamento turbulento. Toda a narrativa é marcada por esse rememorar constante, em especial sobre esses três relacionamentos. Para a pesquisadora Maria do Rosário Pereira, a vivência e narrativa trespassadas pela memória são típicas das personagens de Lygia Fagundes Telles:

Rememorar, para as personagens lygianas, pode adquirir diversas dimensões: pode significar dor e rejeição, culpa, ou mesmo alívio momentâneo para as dores morais. As personagens, quase sempre desintegradas/corrompidas por relações familiares desgastantes ou pela própria sociedade, vêm-se às voltas com lembranças as quais queriam esquecer, com suas vivências fragmentadas, um passado que atormenta, um rememorar que não cessa. (Pereira, 2008, p. 12)

Ainda no processo de elaboração das memórias, a personagem principal lamenta a relação distante que tem com a filha. Cordélia, cujo nome coincide com o da filha de Rei Lear, de Shakespeare, é o contrário do modelo de amor filial expresso na peça, como observado pelo gato Rahul: “[...] Cordélia, o avesso do modelo da filha que vem para acrescentar e não para diminuir” (Telles, 1990, p. 30). A personagem vive de uma forma que a mãe desaprova, relacionando-se com homens muito mais velhos e não se dedicando a nenhuma carreira. Isso causa seu afastamento da casa da mãe, em especial após a morte do pai, o que reforça a melancolia e solidão de Rosa.

Diante da morte do marido, do abandono do amante e do afastamento da filha, Rosa divide o luxuoso apartamento apenas com a governanta Dionísia - sempre presente em uma postura serviçal - e o gato Rahul, animal antropomórfico que apresenta consciência e

criticidade. A obra é narrada através de um olhar intimista, o que é também uma constante na obra de Lygia Fagundes Telles. A autora lida com vivências ordinárias e cotidianas, especialmente da vida das mulheres, segundo Constância Lima Duarte:

Em Lygia Fagundes Telles, que também usa e abusa do tom confessional e da primeira pessoa, temos mais uma voz a testemunhar a condição feminina em um mundo que se transforma. Autora de contos e romances especialmente densos e dramáticos, com personagens que ilustram em seus textos o cotidiano feminino, e tratam da angústia do envelhecimento, do desajuste familiar, da insegurança afetiva. (Duarte, 2009, p. 34)

A divisão da narrativa não é regular e nem cronológica, sendo que a maior parte dos capítulos é preenchida pelos monólogos de Rosa, que, diante da solidão em que se encontra, decide registrar suas memórias em um gravador de áudio. Essa decisão, no entanto, é uma versão flagelada de um projeto anterior, que seria a escrita de um livro de memórias: “Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... *As Horas Nuas*, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor.” (Telles, 1990, p. 38).

Nesse sentido, o uso do gravador remete a ideia de uma rememoração que servirá para a escrita futura do livro de memórias, caso a protagonista consiga concluir o projeto. O fato do suposto livro ter o mesmo título do romance é provocativo, uma vez que aponta para a ideia de metanarrativa, ou seja, para a ideia de que *As horas nuas* - livro de memórias de Rosa Ambrósio, encontra-se incluso em *As horas nuas* - romance de Lygia Fagundes Telles. A coincidência de título dá-se também com o filme italiano *Le ore nude* (1964)¹¹, de Marco Vicario, semelhança para a qual Cordélia chama a atenção da mãe: “As Horas Nuas. Palavras claras, horas claras. Cordélia avisou que não posso usar esse nome porque é de uma fita italiana lá dos anos 50, descobriu isso numa das revistas de cinema que lê aos montes [...]” (Telles, 1990, p. 41).

A ideia de escrever um livro de memórias é também uma forma de recomeçar a carreira, e provar para os críticos e colegas que ela ainda era uma grande artista, tanto que afirma que só colocará nessa pretensa obra suas vitórias: “Vou trabalhar, o palco, adoro o palco com os invejosos mordendo o rabo feito escorpião, bem feito! Escrevo essa bosta de livro, memórias deslumbrantes, não o avesso mas só o direito das coisas, uma *winner!*” (Telles, 1990, p. 40). Entretanto, Rosa não encontra forças suficientes para realizar o projeto do livro, e recorre ao gravador de voz. Nesses momentos, a narrativa assume um tom um tanto oralizado, marcado

¹¹ *Le ore nude*, 1964, de Marco Vicario, é um filme italiano que trata da experiência sexual de um casal, Aldo e Carla, em que o marido compartilha com a esposa sua tendência em fazer sexo grupal.

por repetições e devaneios fragmentados: “Então liguei este gravador e resolvi ir falando o que me der vontade de falar e este será um capítulo das memórias que estou começando agora, atenção, Carpe Diem!” (Telles, 1990, p. 142).

Nesse ponto, as memórias gravadas diferem do objetivo inicial do livro de memórias, afinal, ao contrário do que se propõe a realizar, Rosa grava apenas as suas mazelas, dores e traumas, que retoma de forma persistente. Isso pode estar relacionado ao que Nietzsche, citado por Assman (2011), define como “memória marcada a fogo”, isso é, a ideia de que o requisito para que algo se torne memória, na mente humana, é que esse acontecimento tenha ocasionado dor:

Sua tese sobre a “dor como o acessório mais poderoso da mnemotécnica”, Nietzsche a desenvolveu em uma retórica simples de pergunta e resposta. Sua pergunta: “Como se cria uma memória para o animal humano? Como se entalha nesse entendimento de natureza instantânea, em parte embotado, em parte confuso, nesse esquecimento encarnado, alguma coisa de modo que ela permaneça ali?” E a resposta: “Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, o que dói, fica na memória” (Assman, 2011, p. 264)

Outra questão que fica evidente nas gravações é que, sem o rigor e a disciplina necessários para uma narrativa restrita ao gênero *memórias*, Rosa mistura diferentes gêneros textuais. O fato de suas gravações serem regadas a vinho e melancolia faz com que a construção das memórias, bem como as ideias de progressão e cronologia, seja partida, desmantelada. Quando rememora os relacionamentos que viveu, Rosa clama por Gregório e Diogo, utilizando vocativos, como se houvesse a expectativa de criar uma interlocução com essas personagens. Essa expectativa, no entanto, só pode ser realizada no campo da ilusão ou da própria rememoração, uma vez que Gregório já havia morrido, e Diogo recusava as comunicações propostas pela personagem.

Dessa forma, o gênero textual da narrativa de Rosa se torna fluido, transitando entre o objetivo de narrar memórias pessoais e estabelecer interlocuções. Essa fluidez, naturalmente, perpassa todo o romance, que apresenta ainda mais dois narradores, cada um com sua especificidade, tornando a obra um conjunto de diversos gêneros textuais. Esse processo de escrita, segundo Bakhtin (2002), é típico do romance:

A originalidade estilística do gênero romanescos está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilingues) na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de “línguas”. Cada elemento isolado da linguagem do romance é definido diretamente por aquela unidade estilística subordinada na qual ele se integra diretamente: o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por

uma narração familiar do narrador, por uma carta etc. [...] O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. (Bakhtin, 2002, p. 74-75)

Além do monólogo de Rosa, temos a narrativa do gato Rahul, que alterna seu foco entre a observação precisa da vida das personagens no apartamento, as lembranças de Gregório e lampejos de memória do que parecem ter sido as suas vidas passadas: “Como inventei esta alma transmissível e transmigrante, vírus que habitou três corpos até chegar a este atual.” (Telles, 1990, p. 53). Rahul rememora uma vivência enquanto um rapaz romano, que vive com um amante, e uma criança que vive em uma casa cheia de mulheres, ambos em períodos históricos muito anteriores. Sua narração é irônica, descrevendo a decadência de Rosa com uma sinceridade dolorosa, e também sofrida, em especial quando lamenta a perda de Gregório.

A figura do gato, tão doméstica e presente, permite um mergulho na vida pessoal e íntima dos moradores do apartamento, possibilitando narrativas de momentos em que as personagens estavam sós e, portanto, vulneráveis, a não ser pela presença do animal de estimação. Entretanto, a narrativa ganha novos contornos e camadas, uma vez que Rahul é dotado de consciência e personalidade, mas é lido, naturalmente, como irracional. Uma das cenas que melhor descreve esse paradoxo é quando Rosa, no banheiro, pinta os pêlos pubianos, maldizendo a velhice e o envelhecimento do corpo. Esse momento, extremamente íntimo, dificilmente seria realizado diante de outro ser humano por constrangimento, mas, devido a condição animal e não verbal, é acompanhado e descrito por Rahul:

Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa nem a si mesma não iria agora poupar um gato. Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tintura do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pêlos do púbis. (Telles, 1990, p. 29)

Essa busca por juventude, que se dá nos mínimos e mais privados detalhes, está associada a um trabalho de Sísifo, que jamais alcança seus objetivos. A busca por um corpo perfeito é inalcançável, ainda que pequenas estratégias de rejuvenescimento sejam vendidas como “combate” ao envelhecimento. A infinitude dessa busca serve a um sistema capitalista que lucra com as inseguranças, principalmente femininas, em relação à aparência. Essa questão está associada à teoria proposta por Bourdieu (2012), de que o corpo feminino é sempre visto - e guiado - por um olhar externo e masculino, que cria padrões impossíveis e impõe validações. Ainda hoje, como defende Eurídice Figueiredo (2020),

Apesar dos avanços, o corpo da mulher hoje continua sofrendo o escrutínio do ponto de vista masculino, o que gera mal-estar, vergonha do próprio corpo quando ele não corresponde ao paradigma.[...] Como elas existem para o olhar dos homens que vão avaliá-las, tentam atrair sua atenção, agradá-los, seduzi-los. A ausência de autonomia na sua autoavaliação cria a necessidade do outro para se construir, cavando uma distância entre corpo real e corpo ideal. (Figueiredo, 2020, p. 21)

Apenas no quinto capítulo surge um narrador onipresente e em terceira pessoa, que narra minuciosamente a vida de Ananta, a analista e vizinha de Rosa. Personagem misteriosa e discreta, Ananta é obcecada por um suposto vizinho que ouve a noite, metamorfoseando-se na figura de um cavalo. As “aparições” do vizinho levam Ananta a um pensamento frenético sobre a situação, e por fim, ela desaparece sem deixar muitos rastros. A personagem mantém uma rotina equilibrada, exceto pelas intromissões noturnas do vizinho, e anota constantemente em um diário. É interessante, também, a forma como o narrador descreve o diário de Ananta, dessa vez um gênero claramente colocado, com datas e finalidade aparentemente única, a de registro pessoal: “No diário vinham agora algumas páginas em branco, as últimas desse mês de abril. No dia 30 ela recomeçou com sua letrinha verde: Ele sabe que eu sei. Ontem, a tempestade com trovões, raios.” (Telles, 1990, p. 73)

Por meio desses três narradores, *As horas nuas* trata de questões consideradas tabus em uma sociedade que permanecia patriarcal e impunha às mulheres uma série de opressões, como a manutenção da beleza física e da juventude. O envelhecimento feminino é uma marca na narrativa, o que, para Regina Dalcastagné (2021), constitui uma exceção no romance brasileiro. Segundo a pesquisadora, pouquíssimas obras elegem personagens, protagonistas e narradoras idosas, o que reflete uma sociedade que valoriza, essencialmente, o que é jovem.

Rosa, uma bela atriz de teatro, considera a aparência a sua maior virtude, como consequência das exigências do mercado midiático em que está inserida. Deste modo, ela se recusa a aceitar o envelhecimento de seu corpo e as marcas do tempo, como os cabelos brancos e as rugas: “É a outra quer que me vista, me enfeite, mas por que enfeitar este corpo que agora detesto?” (Telles, 1990, p. 50) Em vários momentos, Rosa rivaliza com o corpo que tem, demonstrando que se sente traída. No geral, a personagem trata o envelhecimento como “a pior das doenças” e os velhos, como desgraçados ou infelizes, em um pensamento que em nada se aproxima de uma noção de sabedoria ou experiência atrelada à essa fase:

Não sei o que essa pobre jovem pode fazer por mim. Nem ela nem um analista velho que os velhos já estão surdos, exauridos, tantos teoremas. Sem falar nas hemorróidas, nos enfisemas, nos gases. Afundados até as orelhas no próprio

pântano, quem quer saber? Eu poderia gastar todo o cuspe do mundo explicando e não explicava, o que interessa está escondido. (Telles, 1990, p. 50)

O corpo feminino, para Bourdieu, é constantemente colocado em um lugar de outridade, de diferença; dessa forma, a percepção de mulheres sobre si mesmas sempre é enviesada por um olhar externo, que pode ser de familiares, cônjuges, ou, no caso de Rosa, todo um espaço de trabalho que volta o seu olhar para o que deveria ser um corpo feminino ideal. Essa posição de sempre olhar-se com um olhar fabricado, externo, masculinizado, torna a experiência de se afastar do padrão de beleza - como o processo natural do envelhecimento - uma experiência de ódio e resistência ao corpo:

Tudo, na gênese do habitus feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. A relação com o próprio corpo não se reduz a uma "imagem do corpo", isto é, à representação subjetiva (selfimage ou looking-glass self), associada a um determinado grau de self-esteem, que um agente tem de seus efeitos sociais (de sua sedução, de seu charme etc.) e que se constitui essencialmente a partir da representação objetiva do corpo, feedback reenviado pelos outros (pais e pares etc). [...] A probabilidade de vivenciar com desagrado o próprio corpo (forma característica da experiência do "corpo alienado"), o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e as reações dos outros (Bourdieu, 2012, p. 79-81)

Nesse sentido, é interessante ressaltar que, o momento da velhice de Rosa coincide com o fim dos anos 80, momento em que o Brasil se liberta da Ditadura Militar, abrindo, ainda que timidamente, as portas para ideais como o amor livre, o prazer feminino, os movimentos feministas e antirracistas. Esses conceitos, nascidos principalmente na Europa e nos Estados Unidos, já vinham fazendo parte do pensamento nacional, em especial da juventude, desde os anos 70¹², porém, eram fortemente reprimidos pelo regime. Após a redemocratização, ganharam mais força, mas dividiram espaço com uma intensificação da pressão estética e do padrão de beleza ocidental, no qual a juventude é a regra máxima.

Desse período até os dias de hoje, tivemos um grande fortalecimento dos movimentos

¹² A década de 70 no Brasil foi marcada pela influência dos movimentos *hippie* e *punk* nos costumes, moda, ideologias e outras formas de arte, como teatro, música, pintura e literatura. O país também foi fortemente influenciado pelo movimento Tropicália, como foco musical, que se destacou pela valorização do nacional e também pela oposição ao regime militar, tendo como grandes expoentes Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Chico Buarque e Os Mutantes.

feministas e de aceitação, que vão diretamente contra a pressão estética direcionada sobretudo para as mulheres. No entanto, com o avanço das redes sociais e outros espaços de difusão de informações, somado ao exponencial aumento da tecnologia e popularização dos procedimentos estéticos e cirurgias, o padrão de beleza feminino no Brasil continua em uma crescente fortalecida.

Diante de uma sociedade já adoecida e de um meio especialmente cruel com as mulheres velhas, a mídia, Rosa mergulha em um espiral de baixa autoestima e ódio pela velhice e por seu corpo envelhecido, que ela já não mais considera atraente ou “útil”, em especial no trabalho e nas relações amorosas. Muitas vezes, como aponta Simone de Beauvoir (1959), o corpo feminino somente é valorizado pela capacidade de reprodução, de realizar trabalhos domésticos e de fornecer prazer aos homens:

Entretanto, aí está a primeira mentira, a primeira traição da mulher: a da própria vida que, embora assumindo as formas mais atraentes, é sempre habitada pelos fermentos da velhice e da morte. O próprio uso que o homem faz dela destrói suas virtudes mais preciosas: gasta pelas maternidades, ela perde sua atração erótica; mesmo estéril, bastam os anos para alterar-lhe os encantos. Enferma, feia, velha, a mulher causa horror. Dela, como de uma planta, diz-se que seca, murcha. Sem dúvida, a decrepitude também atemoriza no homem; mas o homem normal não sente os outros homens como carne, só tem com esses corpos autônomos e alheios uma solidariedade abstrata. É no corpo da mulher, esse corpo que lhe é destinado, que o homem experimenta sensivelmente a decadência da carne. [...] A mulher velha, a mulher feia não são somente objetos sem encantos: suscitam um ódio impregnado de medo. (Beauvoir, 1959, p. 202)

Além disso, a obra trata de outros temas, como as relações intergeracionais. A própria Rosa relaciona-se com seu secretário Diogo, um jovem negro, bonito e talentoso com quem tem uma relação que se inicia ainda durante seu casamento com Gregório. Em especial após a morte do marido, Rosa torna-se excessivamente dependente do amante, que não corresponde aos seus anseios, mantendo outros relacionamentos e tendo, com Rosa, uma relação conturbada que beira a violência.

A relação do casal apresenta grande desequilíbrio de poder e situações agressivas, com brigas constantes, nas quais Rosa usa um “argumento” racial para tentar diminuir Diogo: “— Sou branca pura, meu pequeno negróide. — Você disse pequeno?, ele espantou-se. Tenho quase dois metros, garota.” (Telles, 1990, p. 25). O amante, por sua vez, acusa recorrentemente o envelhecimento de Rosa e sua infidelidade com o esposo, fomentando os sentimentos de ódio e culpa da personagem. Apesar do potencial destrutivo da relação, Rosa procura manter o amante por perto, utilizando meios financeiros, como presentes, carros e um apartamento. Ainda assim, Diogo decide terminar a relação, e em meio aos seus delírios, a protagonista

espera ansiosamente por uma ligação dele.

Outra personagem que tem relacionamentos intergeracionais é Cordélia, filha de Rosa e Gregório. A jovem dedica-se quase exclusivamente a relacionamentos que mantém com homens muito mais velhos, além de não possuir nenhuma carreira ou emprego fixos. As escolhas da filha causam grande indignação em Rosa, que retoma seu desgosto praticamente em todos os momentos em que a personagem é mencionada. As relações de Cordélia são fugazes e múltiplas, muitas vezes com homens casados, o que a mãe considera uma forma de perversão.

Além disso, a maior parte dos amantes do Cordélia é pobre, o que contribui ainda mais para o desconsolo de Rosa; a protagonista não consegue aceitar que os relacionamentos da filha se dão exclusivamente por prazer sexual, sem nenhum interesse financeiro, o que, na visão de Rosa, seria um pouco mais aceitável. Apesar da ironia de ter sua própria relação com grande diferença de idade, Rosa justifica-se com base no gênero:

Espera, não é tão simples assim, a verdade é que eu queria apenas uma filha normal — será pedir muito? Podia ser livre, podia morar longe com sua tropa de amantes, aceito. Mas não precisava ser uma tropa de velhos. Diogo tem trinta e quatro anos presumíveis, Cordélia é mais moça. Faz diferença porque sou mulher, hem?!... (Telles, 1990, p. 20)

Além das questões muito íntimas de Rosa e sua família, temos, pairando assombrosamente na narrativa, o trauma da ditadura. Por meio das gravações de memórias fluidas e fragmentadas de Rosa, percebemos como a ditadura militar impactou sua vida pessoal e familiar. A protagonista era relativamente despolitizada, porém, sua proximidade com a arte faz com que ela se considerasse contrária à censura, por exemplo: “Aceito, nenhuma censura, longe de mim, hem?! Sou uma artista. Meu nome é Liberdade! bradei numa peça com a roupa da própria” (Telles, 1990, p. 17) Ainda que ela tenha passado tangencialmente pelo regime, seu casamento com Gregório, um professor universitário revolucionário, aproxima-a dos momentos mais agudos do regime: a prisão, o exílio e, principalmente, a tortura.

As ações de Gregório enquanto opositor do regime militar não são determinadas, uma vez que a ótica de Rosa ocupa a maior parte da narrativa e o casal não conseguia se comunicar ativamente. O desconhecimento das atividades do marido causa em Rosa sentimentos distintos: a princípio, indiferença; antes da prisão, Rosa dedicava-se à sua carreira e às festas que frequentava; quando o marido é levado pelos militares e torturado, ela torna-se ansiosa e nota sintomas pós-traumáticos no marido, como *parkinson* e dores de cabeça. Ainda que o personagem tenha voltado dos porões dos militares vivo e se exilado por um período na França,

as sequelas causadas pela tortura foram para ele insuportáveis, levando-o a um quadro de depressão e apatia que resultou no suicídio: “Gregório se revoltou, partiu para o confronto e acabou cassado, depenurado, torturado. Sua linda cabeça pensante levando choque, porrada. Atingido no que tinha de mais precioso. Ferido para sempre.” (Telles, 1990, p. 15).

É interessante apontar a insistência de Rosa em mencionar a imagem da *cabeça* de Gregório, o que pode estar relacionada tanto com a parte intelectual, estudiosa - “pensante”, nos termos de Rosa - como também emocional, uma vez que a tortura leva o personagem a uma depressão aguda, e também física, já que Gregório tem dores intensas, provavelmente decorrentes de trauma físico na região da cabeça. Por fim, após a morte de Gregório, Rosa se sente culpada. Tanto em suas narrações quanto no consultório da analista, a personagem rememora insistentemente, desde questões associadas aos seus momentos de glória, até os sofrimentos mais dolorosos:

Rosa estendeu-se no divã e começou por dizer que as coisas na lembrança ficam tão mais belas. Viver infeliz na realidade e depois viver felicíssima na memória não seria a solução? perguntou. Para responder em seguida que isso podia acontecer com os outros mas na sua memória tudo era terrível. Um horror, acrescentou e virou a cara para a parede. (Telles, 1990, p. 75)

De acordo com os estudos de Aleida Assman (2011), a recordação pode simultaneamente trazer sentimentos de nostalgia em um sentido positivo, de tornar a recordação algo mais precioso e melhor do que a realidade, mas também ser o estopim de medo e culpa, como é o caso da personagem:

Por trás de toda magia embelezadora e tranquilizadora de recordação, está em ação um poder inabitual (*Unheimlich*), que pode saltar de repente como um predador em emboscada e liberar uma legião de fantasmas. Recordações originam-se de um núcleo onde reside o medo. Seu motor oculto é uma culpa que não se deixa remir. (Assman, 2011, p. 105)

O momento da morte de Gregório foi assistido por Rahul, que o descreve em uma narrativa sentimental e angustiante, uma vez que o animal estava em uma posição terrível: nada podia fazer pelo dono que tanto estimava, e era suficientemente dotado de memória e consciência para compreender que observava o seu derradeiro momento de vida. Assim, o suicídio de Gregório configurou um trauma na vida de todos os envolvidos, principalmente Rosa, que, não conseguindo ouvir seu testemunho, culpava-se pela morte do esposo.

Dessa forma, observamos que *As horas nuas* traz a intimidade e as memórias de uma família marcada simultaneamente por questões políticas, vítima do regime ditatorial, e por questões pessoais, com relações amorosas e familiares disfuncionais. O romance pode ser considerado um espaço de sobrevivência para os traumas da ditadura militar brasileira, ao

debruçar-se sobre as consequências da perseguição sobre o personagem Gregório, que é morto, ainda que indiretamente, pelo regime.

A rememoração é utilizada como estratégia para recuperar e tentar superar os traumas do período turbulento, e essa estratégia é realizada por um gênero instável e flexível na narrativa de Rosa, que transita principalmente entre o diário e as memórias. No caso do narrador observador da vida da personagem Ananta, o diário da personagem é o instrumento pelo qual ela anota freneticamente suas atividades e os acontecimentos dos seus dias, temendo que algo se perca. Além disso, Lygia Fagundes Telles concede sentimentos, opiniões e consciência a Rahul, que rememora não apenas os acontecimentos passados de sua vida de gato, como também de suas duas vidas anteriores, mesclando as próprias memórias com a observação da família que o escolhe como animal de estimação.

2.2 Um tríptico de memórias em *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa

A obra *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa, nos convida a conhecer três gerações de mulheres portuguesas no século XX, ambientadas na maior parte do tempo em Lisboa, com breves incursões à Moçambique. A obra é dividida em três partes, denominadas: “O diário de Jenny”, “O álbum de Camila” e “As cartas de Natália”. Cada uma das partes utiliza diferentes gêneros textuais para construir a história de Jenny, a avó, Camila, a mãe, e Natália, a filha. A escolha pelos gêneros diário e carta, é comum em representações de escrita de mulheres, ainda mais nos contextos de autoritarismo, uma vez que são formas silenciosas e íntimas de se expressar. O uso desses gêneros é também uma forma de testemunhar as vivências das personagens em cerca de sessenta anos emblemáticos da história de Portugal, desde a instalação do Estado Novo, passando pela Guerra colonial e pela Revolução dos Cravos, até uma jovem democracia, pelo olhar de três mulheres e a forma como se relacionam entre si e com o tempo e sociedade no qual estão inseridas, como demonstra Denise Almeida Silva (2013):

Em seu contexto sociocultural específico, cada uma delas terá que transitar entre o amor e sua negação, definir seu lugar enquanto mulher e amante, construir e reconstruir suas vidas entre o ser e o ter. Através do entrecruzamento de memórias, o leitor reconstrói, a partir de diferentes olhares, não somente a história vital de cada uma, mas também sessenta anos da história de Portugal. (Silva, 2013, p. 244)

Na primeira parte, temos a narrativa de Jennifer, ou Jenny, que vive sua juventude em pleno regime salazarista e, ainda que não fosse politizada e viesse de uma família burguesa - assim como Rosa de *As horas nuas* - vivia sob a égide de um governo e uma moral fascistas,

com a figura de Salazar pairando em diversos momentos de sua narrativa. A primeira aparição do ditador português se dá logo na descrição da infância de Jenny, e permanece “assombrando” as personagens até o fim do regime. Essa estreia de Salazar no romance se dá por meio de uma descrição de um galã, jovem e charmoso. Essas características foram construídas como parte da consolidação da propaganda salazarista, unidas ao fato de que o ditador nunca tenha se casado. Ser solteiro, de certa forma, reforçava um ideal de que ele seria “casado com Portugal” e o colocava em uma posição de desejo: “Creio que nunca me recompus dos risinhos da Vera no refeitório, antes do Pai Nosso da manhã, ‘sonhei que estava na cama com o Salazar, ai, meninas, acho que estou a precisar de me casar.’” (Pedrosa, 1997, p. 9-10).

Ainda muito jovem, Jenny apaixonou-se profundamente por António, que, apesar de tê-la em grande consideração e afeto, não corresponde romanticamente ao seu amor, pois já vivia um romance voraz com seu melhor amigo, Pedro. Essa relação homossexual, que por si só já era bastante escandalosa, jamais poderia firmar-se de maneira oficial, já que a norma social condenava qualquer forma de relação amorosa que não fosse heteronormativa e matrimonial. Diante da impossibilidade de viver com Pedro de forma pública, António decide se casar com Jenny, revelando a verdadeira relação que tinha com Pedro logo na noite de núpcias.

Mesmo diante dessa confissão, Jenny continua a amar António e opta por aceitar a situação, mantendo as aparências e a virgindade por toda a vida, assim como António mantém sua vida dupla - amante de Pedro, parceiro de Jenny - até a sua velhice e morte. Essa posição de Jenny, de acordo com Maria Lúcia Oliveira (2007) parte de dois princípios: um, de que a personagem era “talhada para a resignação típica das mulheres portuguesas dos anos 40” (Oliveira, 2007, p. 6), e aceita a condição por realmente não se animar em desfazer o casamento, mediante os estigmas do divórcio. A ideia de “perder” o esposo a tornaria fracasso diante das outras mulheres do seu convívio, e além disso, um divórcio seria um troféu para a mãe de Jenny, que sempre a subjugou. O outro princípio proposto por Oliveira é o de que o amor que Jenny nutre por António jamais esmaece; sua convicção em manter-se fiel ao marido era tamanha que, mesmo dada a situação dos dois, a personagem recusa-se a viver uma relação extraconjugal, apesar das oportunidades. A combinação entre esses dois princípios é o que norteia a personagem, tornando possível aquele delicado e inusitado arranjo sentimental, que sustenta durante toda a vida:

Nem por um segundo me ocorreu desfazer o nosso casamento. No entanto, preciso de te dizer que existiu mais do que pura paixão e livre entendimento na minha decisão de permanecer contigo para sempre. Houve também altivez, querido António. Não suportaria o desolado desprezo da minha mãe, nem o riso das zumbidoras. (Pedrosa, 1997, p. 12-13)

Diante dos acontecimentos atribulados de sua vida pessoal e amorosa, Jenny decide iniciar, na velhice, um projeto narrativo para contar à filha sobre suas escolhas e experiências. Apesar de ter definido esse projeto como um diário, nomeação que cria um pacto com o leitor, subverte a todo momento as regras do gênero textual escolhido. O texto é escrito no passado, mesmo que a escrita seja, aparentemente, diária. Além disso, a narradora não inclui as datas dos seus escritos, elementos fundamentais para a construção de um diário, segundo a definição de Philippe Lejeune (2014):

O que é um diário? A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: *uma série de vestígios datados*. [...] Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. (Lejeune, 2014, p. 299-300)

Além da ausência de datas e do tempo verbal passado, o diário de Jenny tem um aspecto ainda mais subversivo: a narradora escreve com o objetivo primeiro de que seus textos sejam encontrados pela filha, Camila¹³: “Nunca contei esta história a ninguém. [...] Comecei agora a escrevê-la sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue connosco.” (Pedrosa, 1997, p. 15) A ideia de uma comunicação direta com outra pessoa é totalmente contrária ao gênero, que tem como principal característica o fato de ser *íntimo*. O intimismo do diário, no entanto, não exclui os interlocutores, apenas os destinatários. Nesse sentido, a escrita de Jenny objetiva viabilizar a comunicação com a filha, uma vez que a relação entre as duas sempre foi distante.

Com esse texto “misto” como mediador, a narradora comunica à filha os acontecimentos da sua vida, suas percepções, vivências, e principalmente, a verdadeira relação entre António e Pedro, seu pai biológico. A escrita, nesse ponto, aparece como um facilitador desse contato, afinal, para Aleida Assman, “A escrita não destrói o diálogo, ela possibilita um diálogo interno que perpassa longos intervalos de tempo” (Assman, 2011, p. 205). Tanto essa questão é válida que o diário de Jenny é achado pela filha e pela neta após sua morte, permitindo que o diálogo fosse mantido - e em alguns aspectos, iniciado - através desse processo de escrita.

Além do objetivo de informar a filha, Jenny também utiliza seu diário para realizar um balanço de suas relações pessoais ao longo da vida, em especial com António, Camila e Natália, mas também com a própria mãe, Pedro e amigos próximos da família. Jenny inicia sua narrativa discorrendo sobre a relação conflituosa com sua mãe, que sempre buscou silenciá-la: “Nunca fui de falar muito. A minha mãe reforçava convenientemente a minha incomunicabilidade

¹³ Camila é filha biológica de Pedro e Danielle, que tem um breve relacionamento, mas é criada como filha de Jenny.

doutrinando-me na lei da poupança verbal: uma ideia, meia palavra.” (Pedrosa, 1997, p. 9). A relação entre Pedro e Jenny, que “dividiavam” o vértice António, não era necessariamente de rivalidade, ainda que houvesse ciúmes da parte de Jenny. Apesar de manter a virgindade e recusar amantes, Jenny exercia sua sexualidade ao observar o casal no quarto, em um ato de *voyeurismo*.

É apenas posteriormente à morte de Pedro e António que Jenny decide escrever o diário, já com 75 anos. A narradora então descreve sua velhice, com a qual parece relacionar-se de maneira realista: não romantiza em excesso a passagem do tempo, afirmando-se irredutivelmente sábia, mas também não sofre pelas perdas da jovialidade e da beleza. Ao contrário de Rosa, do romance de Lygia Fagundes Telles, a personagem parece encontrar certo conforto e liberdade na velhice:

Se calhar fui a única mulher do mundo a desejar envelhecer. Assustava-me a ideia de acordar todos os dias da vida com a mesma pele lisa de objecto sem passado. Amava as imperceptíveis corrosões do tempo; talvez por isso, diziam-me que parecia cada dia mais nova. Ganhei fama de bondosa por alheamento. (Pedrosa, 1997, p. 19)

Não penses que te estou a dizer que na velhice as pessoas ficam mais perto da essência da vida; não consigo encontrar uma solução para os problemas do Universo pelo facto de ser velha. [...] Eu era uma rapariga demasiado séria, e agora tornei-me uma velha leviana. (Pedrosa, 1997, p. 20-21).

No entanto, é preciso reforçar que o meio social de Rosa era muito mais exigente e público, devido à sua carreira e fama, do que o de Jenny, uma mulher reclusa, que segundo si mesma, fazia parte da “última geração de raparigas poupadas ao flagelo de ganhar a vida.” (Pedrosa, 1997, p. 16). Apesar de possuir muitos amigos e uma vida social agitada, Jenny era muito menos “vista” e cobrada por sua aparência; portanto, não era tão impactada pelo padrão de beleza. Outro aspecto que pode sustentar a boa relação da personagem com o envelhecimento é o fato de que ela não teve relações amorosas com homens, o que a livrou - pelo menos nesse espaço íntimo - da perspectiva do *outro*.

Como aponta Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1949), as mulheres se veem sob um olhar externo, masculino e inalcançável, como Rosa, que é cobrada no espaço público, pelos jornais e revistas, e também em suas relações pessoais, principalmente por Diogo, que constantemente a lembra da condição envelhecida do corpo: “Aqui, minha velha! Minha velha. Era brincadeira e não é brincadeira” (Telles, 1990, p. 13). Já Jenny, por outro lado, não é vítima do julgamento coletivo e nem das relações, uma vez que é vista apenas pelo olhar platônico de António, e principalmente, pela percepção do próprio corpo. Livrando-se dessa condição

devido à homossexualidade do marido, Jenny consegue ter uma visão de seu corpo segundo um olhar interiorizado, ao contrário da maioria das mulheres.

Além das sensações diante do próprio envelhecimento, a narradora descreve as mudanças que percebe na filha e na neta, em especial nas contradições de um tempo supostamente mais livre, no quesito de relações interpessoais, sexuais e comportamentais. Entretanto, assim como ocorre no Brasil, no contexto português, os padrões de beleza do fim do século são intensificados, criando modelos utópicos e novas formas de opressão. Jenny observa que a neta, Natália, tem discursos modernos de liberdade feminina, contrários à exaltação do amor romântico e aos clichês do casamento; e ao mesmo tempo, mantém-se refém de dietas e exercícios, tentando alcançar um corpo ideal que em nada se parece com seu biotipo:

E queria que ao menos ela me acreditasse quando lhe digo que, se levantasse os olhos das revistas que folheia com fúria, descobriria nos olhos dos homens a insubstituível beleza do seu corpo redondo e da sua pele cor de canela. Mas a minha independente Natália, nascida para libertar as mulheres como eu do terrível jugo masculino, só descansará em paz quando alcançar a magreza de ossos das adolescentes olheirentas que agora fazem as vezes das estrelas de cinema nas revistas. [...] E não sei se será sensato pôr as culpas todas nos homens, querida Natália, porque talvez faça falta à libertação total de que vocês andam a tratar essa capacidade de amar a celulite, as lágrimas, as rugas e as ancas largas de uma mulher que só os homens parecem, apesar das campanhas contrárias, teimosamente manter. (Pedrosa, 1997, p. 37)

A segunda parte do livro, “O álbum de Camila”, narra uma fotobiografia, em que a narradora descreve situações, ocasiões e especificidades de cada uma das suas mais importantes fotos da carreira de fotógrafa e fotojornalista. Camila nasce de um relacionamento entre Pedro e Danielle, uma judia francesa que viveu um período em Portugal, fugindo do nazismo. Membro ativo da Resistência, Danielle retorna à França, deixando Camila, antes Camille, sob os cuidados do pai. Diante dessas circunstâncias, António concorda em criar a menina como filha do seu casamento oficial, superando a traição de Pedro. Entretanto, na prática, Jenny e Camila são isoladas dos dois, uma vez que o casal vive de maneira boêmia e não se ocupa da criação da menina. Esse isolamento, que é tanto emocional quanto físico - as duas são “exiladas” para um quarto distante - cria mais uma delicada relação, dessa vez de mãe e filha, que nunca se aproximam de fato.

A narrativa de Camila é a mais intensamente marcada pela questão histórica, tanto pela militância e atividade política da personagem, quanto pela própria temporalidade; Camila vive o auge e também a decadência do Estado Novo ainda jovem, quando é pessoalmente vitimada pelo regime. A personagem, portanto, experencia momentos importantes da história de Portugal, como a Guerra Colonial e a Revolução dos Cravos. A narradora faz parte de uma

nova geração, de meados do século XX, com o Estado Novo plenamente instalado e atuante. Como muitos jovens, vivia o paradoxo entre os novos ideais progressistas - dentre eles o ideal de paz entre as nações, extensivamente defendido pelo movimento *hippie* - ao mesmo tempo que vivenciava a violenta Guerra Colonial. Posicionada politicamente contra o Estado Novo e a favor de uma nova moralidade, voltada principalmente para a questão feminista e a liberdade sexual, a personagem envolve-se cada vez mais com a oposição.

Ainda na adolescência, Camila é pega distribuindo panfletos considerados subversivos, o que resulta em sua prisão por um mês, período no qual foi interrogada até a exaustão, em um dos métodos mais utilizados pelo salazarismo, a privação de sono, através de interrogatórios intermináveis: “Nunca soube exactamente o que lhe fizeram nesse mês. Contou-me apenas que o Carlos Bonito a interrogara nas celas da António Maria Cardoso dias e noites a fio, até à inconsciência.” (Pedrosa, 1997, p. 57). Camila é enfim libertada devido a um favor político pedido por Jenny, mas, após a tortura, transforma-se e endurece-se. A relação entre mãe e filha se torna ainda mais distante, e Camila inicia um processo depressivo.

No mesmo período, um raio em alto-mar mata Eduardo, seu primeiro e até então único amor. Decepcionada e fora de foco após a tortura e a perda do namorado, Camila não consegue permanecer em Portugal - a impossibilidade de narrar o que lhe havia passado torna a permanência no espaço familiar impossível, assim como ocorre com o personagem Gregório, de *As horas nuas*. Entretanto, o que difere os dois personagens é que a fuga de Gregório é o suicídio, enquanto a de Camila, uma fuga geográfica. Como a vida em Portugal lhe parece insuportável, Camila parte para uma temporada em Moçambique, logo no início da Guerra, como correspondente de um jornal.

Já em África, Camila conhece Xavier, um guerrilheiro da FRELIMO¹⁴ com quem tem um breve relacionamento. Ao retornar a Portugal, descobre quase simultaneamente uma gravidez e a trágica morte do pai de sua filha: “Corria apaixonadamente atrás da morte, e encontrou-a de novo em Xavier, o guerrilheiro da Frelimo que lhe deixou no ventre a vida de Natália.” (Pedrosa, 1997, p. 61). No “Álbum de Camila”, tem-se também uma outra forte aparição de Salazar. A narradora, após seu retorno para Portugal e tendo conhecido os horrores da Guerra Colonial, tem a oportunidade de tirar uma foto que faria sua carreira decolar: Salazar em um ângulo perfeito, em lágrimas, falando sobre os jovens portugueses mortos na Guerra:

E quando um menino de dois anos, ao colo da viúva, sua mãe desfeita em lágrimas, recebe a condecoração do pai que já não tem, dois finos sulcos de

¹⁴ A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) foi um Movimento Nacionalista criado em 1962 com o objetivo de conseguir a independência moçambicana de Portugal.

água descem pelo rosto de Salazar. "Fotografa agora! É o Salazar a chorar, não vê?" Vejo o movimento da luz nas lágrimas e foco a mentira que nasce dessa ampliação da verdade. Vejo e sinto o dedo paralisado sobre esse instante em que o enquadramento da eternidade se decide. "Dispara, atraso de vida. Deixa-te de porras. (Pedrosa, 1997, p. 105)

Apesar da oportunidade, o orgulho e posicionamento de Camila sobrepõe-se à vaidade profissional, e a narradora intencionalmente perde a foto. É necessário chamar a atenção para a verdadeira importância dessa imagem, que certamente teria um impacto positivo na moral pública, afinal humanizava o ditador, que naquele momento se compadecia das vítimas - ironicamente, vitimadas pelo próprio salazarismo. Isso porque a ideia da fotografia revolucionou a história de forma irreversível, devido a sua rapidez e concretude. A criação e popularização da fotografia, como ressalta Walter Benjamin (1989), trouxe consequências no sentido de serem rápidas, precisas e circuláveis:

Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o 'click' do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. (Benjamin, 1989, p. 124)

A escolha por uma fotobiografia ser escrita justamente pela personagem mais politizada do romance, e também a que viveu mais duramente as penas do autoritarismo, remonta a uma capacidade visual da imagem que justifica sua análise como gênero textual. Em "O álbum de Camila", não temos, naturalmente, fotos propriamente ditas, uma vez que o texto é ficcional e não traz efetivamente as imagens, mas longas legendas para essas fotos que a narradora reúne, que descrevem não apenas a imagem captada mas também os pensamentos, vivências e recordações provocados por elas.

Para Aleida Assman, os conceitos de fotografia e escrita são intimamente aproximados, tanto no sentido prático quanto etimológico: "Falamos de 'foto-grafia', 'escrita de luz', e sugerimos com isso que também as imagens resultam de processos de escrita. (Assman, 2011, p. 169). No caso da narrativa de Camila, realiza-se um processo parecido, criando-se imagens a partir dos processos narrativos da personagem, que descreve ativamente seu álbum. Por meio dessa perspectiva, podemos ainda remeter a Walter Benjamin (1962), que aponta como a foto passa a ter uma dimensão fortemente política quando associada ao texto, por meio da legenda. Esse processo de "narrativizar" a imagem tem ainda um papel importante na memória, uma vez que, segundo Assman,

É nisto que a fotografia supera todos os demais media, da memória: por seu caráter indexador ela proporciona uma comprovação (justamente criminológica) da existência de determinado passado. Esse auxílio à recordação pode ter contornos de granulação fina e foco excelente, mas não fala. Eis por que a memória das fotografias, excelente e inesgotável, assume vida própria como recordação fantasmagórica, tão logo se suspenda o texto narrativo e comunicativo que as emoldura. Só esse texto logra retraduzir as imagens externas da memória em recordação viva. (Assman, 2011, p. 238)

Por fim, a narrativa passa para “As Cartas de Natália”, correspondência que a filha de Camila escreve à avó Jenny, ainda que nunca as envie de fato. Prova disso é que a personagem segue escrevendo mesmo quando Jenny perde a lucidez e, em seguida, a vida. Dessa maneira, assim como Jenny subverte a ideia inicial de diário, Natália também subverte o gênero carta, anulando o seu princípio básico, a comunicação. Como os textos de Natália jamais encontrarão sua destinatária, as cartas tornam-se uma reflexão silenciosa, íntima e testemunhal de sua vida, seus relacionamentos e percepções, aproximando-se, dessa forma, de um diário.

Philippe Lejeune, na crônica *A quem pertence uma carta?* anexada na obra *O pacto autobiográfico* (2014), discorre sobre a propriedade de uma carta, por meio de um pequeno roteiro ficcional entre dois amigos. O autor reflete sobre a noção de propriedade de uma carta, considerando que “por definição, a carta é compartilhada. Ela tem vários aspectos: é um objeto (que se troca), um ato (que põe em cena eu, ele e outros), um texto (que pode ser publicado)... E há sempre várias pessoas envolvidas.” (Lejeune, 2014, p. 292). No caso das cartas de Natália, entretanto, essa ideia de compartilhamento não se concretiza, pois a personagem nunca realiza o movimento que torna a carta pertencente também à sua destinatária.

Esse desencontro com a avó, no entanto, parece fazer parte da finalidade inicial da escrita da narradora. Logo na primeira página, afirma que duvida que aquela carta será enviada, devido à dificuldade de expressão sentimental de ambas as envolvidas: “Se calhar nem lhe vou dar esta carta, como a Jenny tenho pouco jeito para as grandes declarações de amor.” (Pedrosa, 1997, p. 139). E a partir disso, começa a narrativa de sua vida, sempre atada às histórias da mãe e da avó, bem como de seus outros relacionamentos com amigos e namorados. Natália é, diferente de Camila e Jenny, fruto de um período de democracia e liberdade, o que reflete em sua personalidade e vivências. A personagem tem foco nos amigos, nos estudos universitários e na carreira que escolhe, de arquitetura. A carreira é tão essencial na vida da personagem, que ela trata suas relações a partir dos pressupostos arquitetônicos, buscando solidez, racionalidade e clareza, ainda que a busca por essas características acaba sendo frustrada.

Apesar das semelhanças que as cartas de Natália encontram com as vidas da mãe e da avó, a personagem lida com uma questão que não é nem de longe experienciada pelas outras

mulheres de sua família: o racismo. O fato de ser filha de Xavier coloca Natália em situações em que constantemente é invalidada, silenciada ou agredida pela cor de sua pele, como no momento em que tenta alugar um apartamento, mas é impedida; a corretora não a considera, a princípio, digna do espaço. Ao descobrir sua posição social e profissão, no entanto, o tratamento é alterado: “Os olhos pequeninos rolavam muito depressa, ainda atarantados pela descoberta súbita de que uma mulata de jeans podia afinal ser uma senhora arquiteta.” (Pedrosa, 1997, p. 177).

O racismo sofrido por Natália aparece em diversas ocasiões, e é alimentado por uma sensação constante de invalidação em relação à mãe. Por ser magra e branca, representando um padrão de beleza europeu - ainda que Camila não seja descrita como bonita - a mãe de Natália representa para ela uma espécie de objetivo, em especial em relação ao corpo. Segue dietas e se inspira em modelos magérrimas, padrão corporal que não consegue alcançar.

Além disso, a personagem percebe um tom condescendente por parte da mãe e da avó, que buscam elogiá-la pela sua pele e corpo. Mas Natália não vê sinceridade nos elogios e torna-se esquivada a eles, mesmo quando eram feitos por Jenny, com quem tinha uma relação mais próxima: “Disse-lhe que o branco talvez lhe ficasse melhor, e ela ofendeu-se: ‘Porquê? Por ser preta?’ Sim, Natália, porque o branco presta homenagem à magnífica cor de café da tua pele, disse-lhe.” (Pedrosa, 1997, p. 51). É interessante ressaltar, porém, que essa relação de subalternidade em relação à mãe também é percebida por Camila, que rivaliza com a filha, por percebê-la melhor, em vários sentidos, do que si: “A verdade é que não gosto que Natália tenha crescido. É mais bonita do que eu, mais inteligente e, sobretudo, mais feliz. E insultuosamente jovem. É isso que eu não gosto de ver.” (Pedrosa, 1997, p. 129).

Natália tem, assim como Camila e Jenny, uma relação bastante conflituosa com a mãe. Percebe-se, na narrativa de ambas, essa grande competitividade e a dificuldade de comunicação franca e sincera. O momento em que essa competição atinge seu auge é quando Natália decide “roubar”, apenas por provocação, um homem que a princípio havia se interessado por Camila. Entretanto, o plano rapidamente foge do controle da personagem, que apesar de excessivamente racional, apaixona-se perdidamente por Álvaro, esse homem que se afastava de tudo que a personagem considerava ideal. Mesmo com a reciprocidade inicial da relação, as inconstâncias do amante e a dificuldade de comunicação a farão sofrer por boa parte da juventude. Natália decide então casar-se com o médico Rui, por conveniência e racionalismo, acreditando que poderia aplicar as regras da arquitetura em sua vida pessoal.

Entretanto, o casamento e a carreira não representam a satisfação e totalidade que a

personagem procura; após alguns anos, Natália admite que uma lacuna importante de sua vida precisa ser reparada: a identidade do pai, e por consequência a sua própria. Nesse sentido, uma nova trajetória a Moçambique é iniciada, desta vez em um contexto muito diferente do experienciado por Camila, cerca de trinta anos antes. Assim como a mãe, a personagem justifica a viagem com um objetivo profissional, mas, munida da única foto que tem do pai, procura suas raízes com os habitantes da vila onde seus pais haviam se encontrado. Após algum tempo de procura, a personagem enfim encontra um conhecido de seu pai, que lhe tranquiliza acerca de suas origens:

Acabei por descobrir restos queimados da própria memória do meu pai. Alguém me trouxe um velho engelhado, corpo rijo e magro como um espantalho, que olhou longamente, comovido, a fotografia. ‘Xavier. Xavier Sandramo, é.’ Tinha sido vizinho e, mais tarde, camarada de armas do meu pai. Ao contrário do que esperava, não chorei. Ele aproximou o meu rosto do seu e começou a inspeccionar os meus olhos pequenos, muito negros e redondos, o nariz arrebitado, as faces salientes - como se, uma vez mais, fizesse Xavier Sandramo. Era já noite quando nos despedimos. Ernesto abriu devagar os braços para que eu o abraçasse e disse-me: ‘Podes viver descansada, minina. Teu pai morreu grande. Grande. Como Moçambique.’ (Pedrosa, 1997, p. 203)

A visita a Moçambique, ainda que tenha causado um choque de realidade na personagem, contribui grandemente para o desenvolvimento de Natália, pois a breve incursão à terra do pai traz alívio e certo entendimento sobre suas origens. Após a viagem, Jenny morre, e Natália percebe que só encontrará a felicidade após seu divórcio, inspirada pela leitura do diário da avó.

A partir da comunicação póstuma realizada pela leitura do diário, Natália decide concluir o rito de passagem iniciado pela avó no casamento, que nunca foi realizado devido à natureza fraterna de sua relação com António. Assim, a neta reconstrói a ambientação que deveria, para Jenny, ter marcado “a sua entrada no universo do amor real”, e decide usar uma de suas frases para admitir seus sentimentos por Álvaro. O ato, realizado “contra toda a sensatez”, finaliza as cartas de Natália, dando a entender que, a partir da própria escrita e da elaboração das fotos da mãe e do diário da avó, a personagem final dessas três gerações tenha conseguido enfim concretizar uma relação amorosa que não fosse, como a de Jenny, latente, e nem como as de Camila, trágicas:

Vesti a sua camisa de noite branca, de bordado inglês, e meti-me entre os lençóis de frioleiras bordados pela sua avó para celebrar a sua entrada no universo do amor real. No cartão escrevi apenas estas palavras suas: ‘Vem para dentro de mim, não tenhas medo’. E ele veio, Jenny.” (Pedrosa, 1997, p.

210)

Dessa forma, o uso de gêneros textuais diversos e a estratégia de rememoração como forma de remodelar o presente - como no excerto acima, em que Natália utiliza as recordações da avó como mote e combustível para buscar sua própria felicidade - estão relacionadas ao uso da escrita não apenas como forma de eternizar o passado, mas também de reconstruir o presente. Essas escritas silenciosas, introspectivas e domésticas estão ligadas a uma ideia de escrita feminina, uma vez que os espaços da clausura e do silêncio são aqueles socialmente reservados para as mulheres, bem como as temáticas da família, do corpo e dos relacionamentos amorosos.

Além disso, aspectos como a variedade de gêneros, a vasta experiência intimista feminina e o próprio caráter epistolar da obra sugerem que o romance de Inês Pedrosa seja fortemente influenciado pelas emblemáticas *Cartas Portuguesas* (1669), de Mariana Alcoforado, e pelas *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. A obra, censurada pelo regime salazarista e considerada um marco na escrita de mulheres em Portugal, traz temáticas consideradas polêmicas, como o prazer sexual da mulher e sua insubmissão a regimes totalitários, além de trazer discursos nitidamente feministas:

[...] a revolta da mulher é a que leva à convulsão de todos os extractos sociais; nada fica de pé, nem relações de classe, nem de grupo, nem individuais, toda a repressão terá de ser desenraizada, e a primeira repressão, - aquela em que veio assentar toda a história do gênero humano, criando o modelo e os mitos das outras repressões - é a do homem contra a mulher (Barreno; Horta; Velho, 1974, p. 198).

Diante disso, observamos que *Nas tuas mãos* recorre à escrita de mulheres em gêneros considerados tipicamente “femininos”, em especial as cartas e o diário, com a finalidade de exercer a comunicação entre mulheres de uma mesma família, entendendo-se que essa comunicação não é possível em outros termos. O uso desses gêneros textuais é marcado, assim como em *As horas nuas*, pelo exercício constante da rememoração.

2.3 A sobrevivência das imagens: os regimes ditatoriais e a escrita de mulheres

Diante das apresentações realizadas, podemos concluir que os gêneros textuais utilizados por Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa, como o diário e a carta - mesmo que subvertidos em suas organizações tradicionais - são gêneros propícios à ideia de *sobrevivência*, no sentido proposto por Didi-Huberman (2013), isso é, da sobrevivência de contextos e imagens. Essa sobrevivência se trata daquilo que tenta ser apagado por um agente maior e mais poderoso (como um governo ditatorial ou fascista, por exemplo) mas que se recusa a apagar-se completamente. Esses resquícios, ou rastros, que sobrevivem a tentativas sistemáticas de aniquilação podem ser encontrados, como no caso dos romances, em gêneros tipificados como femininos.

O aspecto do segredo, do íntimo, permite que essas formas de escrita muitas vezes passem despercebidas em contextos que as desvalorizam, como ditaduras e outros períodos extremos. Como sustentado por Virginia Woolf (1929), a valorização dos temas e formas literárias utilizadas pelos homens e pelas mulheres possuem uma evidente diferença de valor: as cenas do cotidiano dos lares, por exemplo, podem ser descreditadas à princípio, porém possuem maior chance de sobrevivência nessas ocasiões.

Além disso, esses gêneros são quase sempre autobiográficos - ainda que, nos romances, sejam ficcionalizações de escritas autobiográficas - o que eleva o teor de verossimilhança das narrativas, tornando-as, ainda mais, espaços de sobrevivência. Dessa forma, existe em *As horas nuas* e *Nas tuas mãos*, uma questão metaliterária que aponta diretamente para a *necessidade* de narrar, e não apenas narrar, mas transmitir a narrativa; em especial na obra de Inês Pedrosa, em que a transmissão entre gerações é tão evidente.

A exceção a essa regra dos gêneros intimistas é o álbum de Camila, que utiliza de um gênero de ampla divulgação, as fotografias. Apesar disso, as legendas das fotos expandem seu conceito original e se transformam em uma reflexão pessoal, que também se assemelha ao diário. Essa exceção, porém, não fere a autenticidade da obra: a personagem Camila é, em diversos aspectos, vanguardista em relação às outras mulheres do romance e das mulheres do seu tempo. Ter se envolvido com a luta antifascista e posteriormente colocar-se em contato, de forma voluntária, com a Guerra Colonial, demonstram a ousadia e coragem da personagem. Jenny observa, pelas atitudes e propósitos da filha, que ela tentava a todo momento encaixar-se no “mundo dos homens”:

Para ser aceite no mundo dos homens, a Camila esqueteja-se como eles sempre se esquetejaram, separa o corpo do coração e os sentimentos do pensamento, constrói categorias abstractas como diques capazes de suster a

lava ardente da vida. Dois esforços igualmente patéticos de inutilidade. (Pedrosa, 1997, p. 36)

Esse processo de equiparar-se aos homens, um “esforço inútil” na visão de Jenny, é descrito por Pierre Bourdieu, no sentido de ocupar espaços que foram *feitos* para a ocupação masculina, como ambientes de liderança e publicidade. Nessas situações, a única forma de uma mulher se adequar seria incorporar características “masculinas”, isto é, aquelas características socialmente construídas e sistematicamente impostas aos homens; como frieza, racionalidade e dominação. Ao mesmo tempo, posicionamentos opostos, como a submissão e a docilidade, são exigidos no comportamento das mulheres, o que torna ainda mais complexa a ocupação de espaços profissionais, políticos e sociais majoritariamente ocupados pelos homens:

Para chegar realmente a conseguir uma posição, uma mulher teria que possuir não só o que é explicitamente exigido pela descrição do cargo, como também todo um conjunto de atributos que os ocupantes masculinos atribuem usualmente ao cargo, uma estatura física, uma voz ou aptidões como a agressividade, a segurança, a "distância em relação ao papel", a autoridade dita natural etc, para as quais os homens foram preparados e treinados tacitamente enquanto homens. (Bourdieu, 2012, P. 78)

Apesar das diversas formas como essa reflexão e escrita aparecem - cartas, gravações, legendas - todas se aproximam, de uma forma ou outra, da ideia do diário, ainda que de uma forma subvertida. Para Philippe Lejeune (2014) o diário tem diversas razões para ser escrito, como o desabafo, o autoconhecimento, a conservação da memória, a deliberação, a resistência e a *sobrevivência*. O autor defende que, apesar de ser um gênero íntimo, a escrita de um diário pode ser uma tentativa de driblar o esquecimento e permanecer lembrado após a morte. Dessa forma, quem escreve um diário não objetiva, a princípio, que alguém o leia e com isso se estabeleça uma comunicação direta; mas que a existência do diário prolongue a sua própria.

Como apontamos anteriormente, a ideia do diário não exclui automaticamente os interlocutores, e sim os destinatários. O diário de Jenny e as gravações de Rosa, por exemplo, utilizam com frequência vocativos, de personagens vivas e mortas. Jenny dialoga com a filha e a neta, mas principalmente com Antônio, com quem mantém uma “conversa” póstuma e unilateral. Rosa faz o mesmo com Gregório e Diogo, de forma exasperada, como se realmente tentasse invocá-los ou atraí-los de alguma maneira. Assim, um diário significaria uma ponte com os vivos, uma contribuição para o futuro:

Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante do nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem o suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum alter ego perdido no futuro, ou modesta contribuição para

a memória coletiva. (Lejeune, 2014, p. 303)

Esse objetivo de sobrevivência também pode explicar, metalinguisticamente, como o diário de Jenny funcionava como uma última tentativa de comunicação com a filha e a neta: ao perceber-se idosa, com 75 anos, a personagem passa a temer não conseguir contar suas percepções e vivências sob sua própria ótica, preocupando-se ainda que a filha poderia saber por outros meios e se revoltar:

O amor dissolve em fumo qualquer escândalo, por mais estranho que ele surja aos nossos aparentes valores. O escândalo a que não se sobrevive é o da ausência de amor, e foi a este que não a poupámos. [...] Era isto o que te devíamos ter dito, em vez de te contar que nasceras acidentalmente de um desejo de Verão e que o teu pai pedira à mulher do seu maior amigo que te criasse. As histórias terríveis que contamos às crianças para disfarçar a pobreza da nossa comédia. [...] Nem os escombros de duas guerras mundiais num só século conseguiram abrir-nos os olhos para o risível valor dos nossos segredos, António. Nem sequer nos atrevemos a subscrever a verdade que o nascimento de Camila nos apontava. Não temos qualquer moral para criticar a moral da geração dela. (Pedrosa, 1997, p. 36)

Por fim, o diário também parece funcionar como uma forma de tranquilizar a filha sobre sua vida, reafirmando suas escolhas, principalmente a de permanecer com António apesar de tudo. Os textos também servem como um aconselhamento de Jenny sobre o amor, que virá a ser seguido e concretizado por Natália.

Isso demonstra uma tentativa de sobrevivência em relação à própria ideia de morte e uma possível perda de consciência por senilidade. Para Jenny, que viveu durante a Segunda Guerra e o Estado Novo, a ideia de sobrevivência era literal, pois tratavam-se de períodos de violência e mortalidade altas, mesmo que a personagem tenha vivido em territórios e condições sociais de neutralidade, em ambas as ocasiões. Após o fim das guerras, no entanto, a sobrevivência passou a ter um sentido um pouco mais abstrato - a ideia de, segundo a narradora, sobreviver a si mesmo: “Agora que as guerras acabaram, a primeira coisa a que as pessoas parecem capazes de sobreviver é a si mesmas, e é isso o que mais assusta.” (Pedrosa, 1997, p. 16).

As cartas de Natália para a avó também se aproximam do gênero diário, uma vez que a personagem registra seus pensamentos e vivências, rememorando, também, aquelas situações vividas pela mãe e pela avó. Entretanto, ao nunca realizar o movimento de entrega das cartas, elas se tornam íntimas, como um diário, apesar de sua forma textual epistolar. Algumas das cartas de Natália são escritas após a morte da Jenny, e conseqüentemente, das personagens terem encontrado seu diário, o que representa a primeira comunicação afetiva entre os textos

das três mulheres.

Tanto que, após tomar conhecimento da verdadeira vida da avó e seguir os seus conselhos, Natália abandona seu posicionamento irredutível e ansioso, tomando decisões baseadas em seus sentimentos. Esse “ponto de virada” da personagem está muito associado à efetividade da comunicação entre as duas, que a leva para uma situação pessoal de maior completude e de aparente resolução de questões.

Já o diário gravado de Rosa, de *As horas nuas*, pode ser considerado um espaço para a sobrevivência de si mesma, de Gregório e das demais relações familiares. A protagonista inicia a narrativa esmagada pela culpa e pelo remorso, por não ter conseguido ser a escuta que o marido precisava para sobreviver. Além disso, Rosa também se cobra pelas escolhas da filha Cordélia, e se pergunta frequentemente onde ela e o marido haviam errado. No entanto, as rupturas presentes nas relações de Rosa são muitas vezes causadas por fatores externos, como a pressão excessiva da mídia e o autoritarismo presente na ditadura militar, que tiveram consequências terríveis para a família. Dessa forma, o relato de Rosa sobre sua vida, marcada pelo autoritarismo, acaba por tornar um vislumbre de como a ditadura se entranhou pelo cotidiano e vida pessoal dos brasileiros, que foram, de formas e intensidades diferentes, vitimados pela repressão.

Nesse sentido, os gêneros utilizados pelas autoras são propícios e passam por uma ideia de sobrevivência que não está direta ou completamente ligada ao conceito tradicional, e sim a um conceito mais alargado, o de sobrevivência de contextos, e ainda, de memórias (factuais ou ficcionalizadas) de indivíduos ou grupos perseguidos em situações de exceção. É preciso considerar que, nessas situações, quase sempre existem sobreviventes e testemunhas dos dois lados; as vítimas e os perpetradores. E sabemos, como foi apontado por Aleida Assman, que os perpetradores farão de tudo para descredibilizar as vítimas, de forma que a sobrevivência desses contextos na forma de literatura é ainda mais importante. Para que os períodos de desumanização sejam de fato ultrapassados, a memória das vítimas deve ser revista e popularizada. Diante disso, no próximo capítulo, nos debruçaremos sobre as experiências traumatizantes descritas nas obras, observando como as narrativas das personagens ficcionalizam formas realistas de perseguição.

3. A LITERATURA COMO VIA: POSSIBILIDADES DE NARRAR O TRAUMA

Equally as powerful as the desire to deny atrocities is the conviction that denial does not work.

Judith Herman

O contexto histórico dos romances *As horas nuas* e *Nas tuas mãos* é o período pós-ditatorial brasileiro, e posterior ao Estado Novo em Portugal, e da Guerra Colonial em Moçambique. Os romances analisados trazem narrativas dos respectivos momentos pós-regime, quando essas sociedades já estão em períodos democráticos, porém, ainda precisam lidar com a fragilidade das recentes democracias e as evidentes consequências das longas ditaduras enfrentadas por essas sociedades.

As narrativas passam por diversos aspectos sociais, morais e políticos das ditaduras, e como esses foram implantados ou reforçados nesses períodos. É importante apontar, de início, que a maioria das práticas e pensamentos defendidos pela Ditadura militar e pelo Estado Novo foram *aproveitados*, e não essencialmente *criados* por elas. Tanto que, mesmo após a queda dos regimes, é possível constatar que parte dessa moralidade ditatorial permanece viva nas sociedades. Questões como o forte patriarcalismo, a tradição católica e o moralismo já existiam, desde muito antes da instalação dos regimes, nas sociedades brasileira e portuguesa. Esses elementos foram intensificados pelas ditaduras, que se apresentavam como defensoras dessas práticas, e por fim, mantidas em maior ou menor grau nas sociedades pós-ditatoriais e democráticas.

Além disso, como foi mencionado no primeiro capítulo, os governos utilizaram de formas violentas de coerção e apagamento de opositores, como a tortura física, a privação de liberdade, a violência psicológica e toda uma cultura de vigilância, que reprimiam grande parte das ideologias contrárias. Essas estratégias geraram centenas de mortos e milhares de feridos. Nesse sentido, diante de 21 anos de ditadura no Brasil e 41 em Portugal, é natural que os sobreviventes das perseguições - e também seus entes próximos - não fossem completamente “curados” com a Redemocratização e com a Revolução dos Cravos, respectivamente, apesar destes eventos terem significado uma importante vitória contra o autoritarismo.

Dessa maneira, quando falamos em contextos de pós-ditadura, um dos conceitos mais presentes e importantes é a ideia de *trauma*, seja ele individual ou coletivo, uma vez que situações políticas de exceção atingem toda a sociedade em que foram implantadas. Mesmo

após o fim de regimes de exceção, as pessoas permanecem traumatizadas pela brutalidade e desumanização a que foram submetidas, ainda que em graus e níveis distintos. Diante da existência do trauma, surge também a necessidade vital de narrá-lo e compreendê-lo.

Porém, a realização efetiva dessa comunicação pode apresentar uma série de empecilhos. As dificuldades para narrar o trauma podem se estender de forma tão ampla, que a ficcionalização desses processos se torna uma das medidas mais eficazes para garantir a sobrevivência desses contextos e períodos, como acontece nas narrativas dos romances *As horas nuas* e *Nas tuas mãos*. Portanto, neste capítulo, apresentaremos os conceitos de trauma, testemunho, sobrevivente e testemunhas. Em especial, nos aprofundaremos na experiência individual do trauma e nas suas consequências, para em seguida, no próximo capítulo, adentrarmos na forma com que as relações familiares são afetadas pela existência dele, gerando quebras, afastamentos e silenciamentos.

O trauma resulta de experiências profundamente perturbadoras, deixando marcas persistentes naqueles que enfrentaram situações graves de violência física, moral ou psicológica. Ele pode ser individual ou coletivo e se caracteriza, entre outros aspectos, pelo prolongamento da dor e do sofrimento, impactando negativamente a vida da pessoa traumatizada e podendo levar a situações extremas, como o suicídio ou a automutilação. Para superar o trauma, é necessário elaborá-lo, permitindo que indivíduos ou grupos traumatizados prossigam com suas vidas e convivam naturalmente em sociedade. Assim, além da necessidade individual, há também uma necessidade coletiva de superar o trauma, reintegrando o traumatizado.

Nesse sentido, a elaboração de um passado traumático é uma das condições fundamentais para a reconstrução de uma sociedade democrática e pacífica, como propõe a terapeuta e teórica feminista Judith Herman (1992): “lembrar e contar a verdade sobre eventos terríveis são pré-requisitos tanto para a restauração da ordem social quanto para a cura das vítimas individuais” (Herman, 1992, p. 1, tradução nossa)¹⁵. A autora utiliza os termos “atrocidades” e “eventos terríveis” para se referir a ocasiões de violência física, moral ou emocional causadas por indivíduos socialmente mais poderosos do que suas vítimas, separando vítimas de crimes cometidos por humanos daqueles que foram atingidos por desastres naturais ou acidentes. Essa distinção é necessária devido à diferença de tratamento dado às vítimas, uma vez que casos de violência aplicada por outros indivíduos podem ser contestados pelos

¹⁵ “Remembering and telling the truth about terrible events are prerequisites both for the restoration of the social order and for the healing of individual victims.” (HERMAN, 1992, p. 1)

acusados. Nessas ocasiões, o acolhimento dado ao atingido muitas vezes não acontece, fazendo com que a agressão reverbere por muito mais tempo. Mesmo o processo de culpabilização da vítima seja mais comum nesses casos, principalmente se o agressor tem poderes financeiros, políticos ou sociais.

Diante da evidência do trauma e da exigência de sua elaboração, as narrativas do trauma projetam-se em um conceito mais concreto, o de *testemunho*, definido como o ato de narrar uma situação traumática. Tanto que, para Márcio Selligman-Silva (2008), o testemunho só pode existir mediante trauma, e apenas cenas e situações traumáticas é que podem ser realmente testemunhadas, criando o *duo* “trauma-testemunho”, que são inseparáveis, mas também paradoxais. Nessa relação simbiótica, existe uma contradição: o testemunho é tanto um dos únicos meios de salvação do indivíduo traumatizado, quanto algo quase impossível de se concretizar, devido à sua própria natureza incapacitante.

O trauma é algo vivido que não pôde ser narrado de forma ordinária, devido à magnitude do horror experienciado. Selligman-Silva define o testemunho como “a condição absoluta para a sobrevivência”, e aponta para a sua própria contradição, quando afirma que “o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade” (Selligman-Silva, 2008, p. 2). A dificuldade em narrar o trauma está também relacionada ao modo como os testemunhos geralmente são realizados, de maneira muito emocional e fragmentária, o que contribui para a descredibilização da vítima, como aponta Judith Herman:

Pessoas que sobreviveram a atrocidades normalmente contam suas histórias de maneira altamente emocionada, contraditória e fragmentada, o que prejudica a credibilidade delas e deste modo, serve ao binômio entre a falar a verdade e manter o segredo. Quando a verdade é finalmente reconhecida, sobreviventes podem começar sua recuperação. Mas muito frequentemente o silenciamento prevalece, e a história do evento traumático apresenta-se não como uma narrativa verbal mas como sintoma. (Herman, 1992, p. 1, tradução nossa)¹⁶

Essas características colocam em dúvida a veracidade do testemunho até mesmo para as próprias vítimas, que não raro experienciam uma sensação de choque ou estupor diante de brutalidades. O escritor e químico Primo Levi, que passou cerca de um ano nos campos de extermínio nazistas, como *Häftlinge*, isto é, prisioneiro¹⁷, escreveu sua experiência na

¹⁶ *People who have survived atrocities often tell their stories in a highly emotional, contradictory, and fragmented manner which undermines their credibility and thereby serves the twin imperatives of truth-telling and secrecy. When the truth is finally recognized, survivors can begin their recovery. But far too often secrecy prevails, and the story of the traumatic event surfaces not as a verbal narrative but as a symptom.* (HERMAN, 1992, p. 1)

¹⁷ Primo Levi passou entre 11 de fevereiro de 1944 até 27 de janeiro de 1945 no campo de extermínio de Auschwitz, na Polônia. Levi foi um dos sobreviventes do regime nazistas, e escreveu três obras sobre seu período

autobiografia *É isto um homem?* (1946). Na narrativa, o autor descreve suas vivências no campo e suas reflexões sobre o período, afirmando, em certo momento, que a situação foi tão absurda que ele mesmo duvidava, eventualmente, de que elas tivessem ocorrido: “Hoje - neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo -, hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido.” (Levi, 1988, p. 105).

Diante da excepcionalidade desses fatos, é necessário ressaltar a diferença entre a ideia do testemunho e da narração “comum”, de fatos cotidianos. Jeanne-Marie Gagnebin (2006) aponta que a linguagem cotidiana não é adequada para a narração do trauma e do choque, utilizando como sustentação teórica a ideia de *morte da narrativa*, proposta por Walter Benjamin. Esse conceito benjaminiano está associado, dentre outras questões, à impossibilidade da narrativa traumática pelas vias tradicionais da linguagem, pois algumas vivências do último século¹⁸ ultrapassavam o sentido dos termos linguísticos, não podendo “ser assimilado por palavras”, nos próprios termos de Benjamin. Beatriz Sarlo (2021), que também bebe em fontes benjaminianas, mas com um foco na memória e na narrativa no contexto de ditaduras militares da América Latina, defende que “Não há narração sem experiência, mas também não há experiência sem narração: a linguagem liberta o que há de mudo na experiência, redime-a de sua imediaticidade e a converte no comunicável, ou seja, no que é comum.” (Sarlo, 2021, p. 19, tradução nossa¹⁹)

Assim, aqueles que experimentaram eventos descomuns e sobreviveram, retornaram com uma capacidade narrativa reduzida, muitas vezes extinguida. Gagnebin reforça a teoria de Benjamin utilizando um conceito proposto por Freud, que afirma que o trauma tem a capacidade de impedir que o *sujeito* acesse o *simbólico*, o que inclui a linguagem, concretizando a separação entre a linguagem comum e a narração do trauma e explicando, por vias psicanalíticas, a incomunicabilidade dos eventos traumáticos:

Nesse diagnóstico, Benjamin reúne reflexões oriundas de duas proveniências: uma reflexão sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica (em particular sua aceleração a serviço da organização capitalista da sociedade) e uma reflexão convergente sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque (conceito-chave das análises benjaminianas da lírica de Baudelaire), portanto, sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma, diz Freud na mesma

no campo, *Se questo è un uomo* (1946), *La tregua* (1963) e *I sommersi e i salvati* (1986), nos quais descreve sua experiência no *Lager* e sua vida pós-trauma.

¹⁸ Walter Benjamin escreveu, em 1932, o ensaio *Experiência e Pobreza*, relatando o comportamento e os sintomas observados nos soldados que estiveram nos *fronts* da Primeira Guerra Mundial.

¹⁹ “No hay narración sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez y la convierte en lo comunicable, es decir lo común.” (SARLO, 2021, p. 19)

época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem. (Gagnebin, 2006, p. 51)

Uma vez que existe a cisão entre a linguagem cotidiana e a capacidade de reproduzir linguisticamente o trauma, o testemunho ultrapassa a noção comum de narrativa. Para as pesquisadoras Shoshana Felman e Dori Laub (1992), uma das principais características do testemunho é que ele se apresenta como algo além da teoria, o que possibilita que o ato de contar um trauma seja uma *ação*. Esse aspecto está relacionado à superação do trauma e à sobrevivência do traumatizado, uma vez que, sem o ato de testemunhar, o trauma permanece reverberando, e o testemunho utiliza o discurso para interromper, ou pelo menos diminuir, os danos causados por situações de violência e privações:

Testemunho é, em outras palavras, uma *prática* discursiva, oposta à pura *teoria*. Testemunhar - o *juramento* de *contar*, de prometer e de *produzir* o próprio discurso como evidência material para a verdade - é concluir um *ato discursivo*, em vez de simplesmente formular uma declaração. (Felman, Laub, 1992, p. 5, tradução nossa)²⁰

A necessidade de narrar o trauma também está associada à importância de restabelecer o lugar do traumatizado na sociedade, removendo o seu “rótulo de outridade”, isso é, fazendo com que esse indivíduo possa retornar aos seus espaços de convívio natural. Portanto, a superação de uma experiência altamente traumatizante não depende apenas do indivíduo transpor as barreiras do trauma e realizar seu testemunho, mas também de encontrar uma comunidade ou grupo com o qual ele possa compartilhar seu sofrimento e ser amparado. Dessa maneira, essa sociedade precisa estar efetivamente *preparada* para receber o testemunho, lembrá-lo e transmiti-lo, de forma que o traumatizado não apenas sobreviva, mas que sua memória *permaneça* sobrevivente.

Se esse processo de acolher, lembrar e transmitir não for realizado, a memória dos perseguidos rapidamente desaparece, permitindo o crescimento de ideologias²¹ que retomam os períodos de exceção e criam mais vítimas. A falta de enfrentamento do passado prejudica a sobrevivência desses contextos, tornando as sociedades obstruídas e perigosamente frágeis,

²⁰ “*Testimony is, in other words, a discursive practice, as opposed to a pure theory. To testify - to vow to tell, to promise and produce one’s own speech as material evidence for truth - is to to accomplish a speech act, rather than to simply formulate a statement.*” (FELMAN, LAUB, 1992, p. 5)

²¹ Alguns exemplos dessas ideologias no Brasil, atualmente, são os crescimentos de grupos neonazistas e fascistas, como negacionistas do Holocausto e supremacistas brancos, que tem se impulsionado em meios como grupos na *internet* e na *deep web*, promovendo ódio a minorias (mulheres, negros, homossexuais) e relativizando fatos históricos. As informações são do grupo NEPAT/UFMG, disponível em: <https://www.nepat.com.br/>. Em Portugal, o grupo neonazista “Portugal Hammerskins” promove uma série de ataques de ódio e procura recrutar jovens e adolescentes, e tem tido perigoso avanço nos últimos anos.

sujeitas a novos golpes de estado e ascensões despóticas. Para Didi-Huberman, a recusa ao enfrentamento do passado impede o progresso e a ascensão das sociedades, que ficam fadadas à estagnação: “uma cultura que recalca sua própria memória, suas próprias sobrevivências, está tão fadada à impotência quanto uma cultura imobilizada na perpétua comemoração do seu passado” (Didi-Huberman, 2013, p. 64).

Um exemplo são os militares envolvidos em ações de perseguição de opositores na ditadura militar brasileira, que mesmo hoje ainda não reconheceram seus crimes e nem realizaram um pedido de desculpas formal e público. O mesmo acontece com o salazarismo português, em que a impunidade dos perpetradores faz com que o trauma do fascismo não seja devidamente encarado, mesmo cinco décadas após o final do regime autoritário. Nas duas ditaduras, houve acusações e julgamentos, mas nenhum dos culpados foi realmente punido.

A própria *Shoah*, o maior evento de horror e desumanidade do século XX, sofreu tentativas de extermínio de sua memória. Ainda que, diante da imensidão dos crimes cometidos, tenham sido realizados muitos julgamentos e condenações dos responsáveis, ainda hoje não temos uma dimensão precisa do extermínio realizado. Conforme exposto por Levi (1986), discute-se ainda hoje se as vítimas foram quatro, seis ou oito milhões de mortos nos campos de extermínio; essa incerteza surgiu porque a maioria dos documentos e papéis foi queimada nos últimos dias da guerra, e as câmaras de gás e crematórios, implodidos; em uma tentativa desesperada de evitar a condenação e esconder as barbaridades cometidas. Naturalmente, a queima de arquivo foi uma perda tremenda para a história, mas ainda foi possível dimensionar o genocídio, por meio dos relatos dos sobreviventes:

Muitas provas materiais dos extermínios em massa foram suprimidas, ou se buscou mais ou menos habilmente suprimi-las: no outono de 1944, os nazistas explodiram as câmaras de gás e os fornos crematórios de Auschwitz, mas as ruínas ainda existem e, a despeito do contorcionismo dos epígonos, é difícil justificar suas funções recorrendo a hipóteses fantasiosas. (Levi, 1986, p. 10)

As tentativas de obscurecer provas e investigações sobre eventos terríveis são comuns a quase todas as situações de exceção. De acordo com Herman (1992) os perpetradores tentarão, de todas as maneiras, eximir-se da responsabilidade e do rechaço público, silenciando e colocando em dúvida as acusações das vítimas. Isso ocorre tanto em situações individuais quanto em ocasiões históricas, nas quais as estratégias do *esquecimento* e do *negacionismo* (ou *revisão histórica*) criam uma “história paralela”. Os negacionistas ou revisionistas forjam provas para suas teorias e criam exposições sensacionalistas, que não raro atraem grupos ressentidos ou fragilizados e acabam se fortalecendo, como os grupos neonazistas. Diante dos métodos agressivos utilizados por esses grupos, o estudo sobre esses períodos históricos e os

atos de testemunhar são essenciais para evitar o seu retorno ao poder, como aponta Herman:

Para escapar da responsabilidade por seus crimes, o perpetrador faz tudo ao seu alcance para promover o esquecimento. O segredo e o silêncio são a primeira linha de defesa do perpetrador. Se o segredo falhar, o perpetrador ataca a credibilidade de sua vítima. Se ele não puder silenciá-la completamente, tenta garantir que ninguém a ouça. Para isso, reúne uma impressionante variedade de argumentos, desde a negação mais descarada até a racionalização mais sofisticada e elegante. Após cada atrocidade, pode-se esperar ouvir as mesmas desculpas previsíveis: nunca aconteceu; a vítima mente; a vítima exagera; a vítima provocou a situação; e, em qualquer caso, é hora de esquecer o passado e seguir em frente. Quanto mais poderoso o perpetrador, maior é sua prerrogativa de nomear e definir a realidade, e mais completamente seus argumentos prevalecem. (Herman, 1992, p. 4, tradução nossa)²²

A realização do testemunho pelo indivíduo traumatizado é tortuosa, devido às várias questões que o impossibilitam ou dificultam, assim como a recepção do testemunho pela sociedade. Os estudos sobre trauma, testemunho e períodos ditatoriais são temáticas espinhosas e complexas, e isso faz com que a maior parte da sociedade os evite - por resignação ou simplesmente desconforto - ou, ainda pior, que realizem a referida “reescrita” da história, que busca negar ou suavizar os acontecimentos. Gagnebin (2006) afirma ainda que o apagamento das provas e a negação são estratégias lógicas, conscientes e previsíveis. A autora usa o conceito benjaminiano²³ de *rastro*, apontando para uma estratégia sistemática e efetiva em apagar a existência de eventos terríveis, ao impedir a narrativa das testemunhas, aniquilando-as literalmente, coibindo a sua possibilidade de testemunhar ou ainda, criando uma nova história que refute a memória das vítimas:

As teses revisionistas são, com efeito, a consequência lógica, previsível e prevista de uma estratégia absolutamente explícita e consciente de parte dos altos dignitários nazistas. Essa estratégia consiste em abolir as provas de aniquilação dos judeus (e de todos os prisioneiros dos campos). A "solução final" deveria, por assim dizer, ultrapassar a si mesma anulando os próprios rastros da existência. (Gagnebin, 2006, p. 46)

Diante disso, o traumatizado pode experimentar mais uma forma de violação: a

²² *In order to escape accountability for his crimes, the perpetrator does everything in his power to promote forgetting. Secrecy and silence are the perpetrator's first line of defense. If secrecy fails, the perpetrator attacks the credibility of his victim. If he cannot silence her absolutely, he tries to make sure that no one listens. To this end, he marshals an impressive array of arguments, from the most blatant denial to the most sophisticated and elegant rationalization. After every atrocity one can expect to hear the same predictable apologies: it never happened; the victim lies; the victim exaggerates; the victim brought it upon herself; and in any case it is time to forget the past and move on. The more powerful the perpetrator, the greater is his prerogative to name and define reality, and the more completely his arguments prevail.* (HERMAN, 1992, p. 4)

²³ No ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin, o autor discorre sobre a morte da narrativa e sobre como esse processo faz com que os “rastros” dos narradores sejam sistematicamente apagados.

possibilidade de não ser ouvido e acolhido após a experiência do trauma. Isso vai de encontro à necessidade de narrar, uma vez que o conceito de testemunhar implica na existência do interlocutor, e, da mesma forma que o ato de narrar um trauma se configura como uma ação, a escuta que o recebe deverá ser proporcionalmente ativa. Caso o interlocutor não se disponha a ouvir, verdadeiramente, esse testemunho, ele não poderá ser concluído; o que dificultará ou até mesmo impossibilitará a cura e sobrevivência do traumatizado. Mesmo no caso de testemunhos escritos - como diários íntimos - existe a esperança, ou a expectativa, de que a leitura, logo, a interlocução, seja realizada em algum momento, mesmo que este seja posterior a morte do escritor, como apontado por Philippe Lejeune (2014).

Por causa dessa recusa da sociedade em lidar com os traumatizados e com os eventos traumatizantes em si, evidenciar essas narrativas é quase sempre um movimento de “nadar contra a corrente”; um esforço que deve ser mantido com regularidade e vigilância, buscando, a todo custo, evitar o esquecimento. Para Judith Herman (1992), o primeiro movimento a se realizar, quando se trata desses conceitos, é o de *redescoberta* da história, para que a ação de testemunhar, efetivamente possa fazer com que o indivíduo e a sociedade se aproximem da cura do trauma, seja ele privado ou público:

O conhecimento de eventos horríveis periodicamente invade a consciência pública, mas raramente é retido por muito tempo. Negação, repressão e dissociação operam tanto em nível social quanto individual. O estudo do trauma psicológico tem uma história "clandestina". Assim como pessoas traumatizadas, fomos cortados do conhecimento de nosso passado. Assim como pessoas traumatizadas, precisamos entender o passado para recuperar o presente e o futuro. Portanto, a compreensão do trauma psicológico começa com a redescoberta da história. (Herman, 1992, p. 2, tradução nossa)²⁴

Esse movimento de resgatar a história e prevenir a sociedade contra o esquecimento das situações de exceção, principalmente após as grandes guerras mundiais, está em concordância com o que Gagnebin (2006) afirma ser a função essencial do historiador moderno. A autora defende que o papel do historiador, hoje, é o de resgatar a memória daqueles que foram acometidos por injustiças e barbaridades, e que o devido enfrentamento do passado é a única maneira de se chegar a um presente que seja, de fato, verdadeiro:

[...] o historiador atual se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória

²⁴ *The knowledge of horrible events periodically intrudes into public awareness but is rarely retained for long. Denial, repression, and dissociation operate on a social as well as an individual level. The study of psychological trauma has an “underground” history. Like traumatized people, we have been cut off from the knowledge of our past. Like traumatized people, we need to understand the past in order to reclaim the present and the future. Therefore, an understanding of psychological trauma begins with rediscovering history.* (HERMAN, 1992, p. 2)

dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua "narrativa afirma que o inesquecível existe" mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro. (Gagnebin, 2006, p. 47)

Primo Levi, em *É isto um homem?* (1946), menciona que uma das experiências que vivenciou no campo de extermínio foi o temor de não encontrar quem pudesse ouvir seus relatos, caso sobrevivesse. O escritor ressalta um sonho contínuo que possuía quase todas as noites: o delírio iniciava-se com grande esperança e felicidade; ele estava na presença da família e dos amigos, finalmente em segurança, e começava a narrar tudo o que sofrera e ao que fora submetido no *Lager*. Entretanto, e aqui a ansiedade substitui a esperança, ele é fatalmente ignorado por todos os seus entes queridos, que não o ouvem ou não querem ouvi-lo. Diante do medo provocado pela ideia de sobreviver e não conseguir relatar os horrores que passou, Levi compartilha a visão com os outros prisioneiros e constata que a grande maioria deles têm exatamente o mesmo receio:

É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. [...] O sonho está na minha frente, ainda quentinho; eu, embora desperto, continuo dentro, com essa angústia do sonho; lembro, então, que não é um sonho qualquer; que, desde que vivo aqui, já o sonhei muitas vezes, com pequenas variantes de ambiente e detalhes. Agora estou bem lúcido, recordo também que já contei o meu sonho a Alberto e que ele me confessou que esse também é o sonho dele e o sonho de muitos mais; talvez de todos. (Levi, 1988, p. 60)

Esse relato demonstra a necessidade vital da narrativa do trauma, que começa a acompanhar o traumatizado antes mesmo de deixar a situação de sofrimento, principalmente quando esta se estende por meses, como foi o caso de Levi. Apesar da escrita de sua autobiografia, o autor não se considera uma testemunha, e sim um sobrevivente. Esse posicionamento é apresentado na obra *Os afogados e os sobreviventes* (1986), que mescla questões autobiográficas e teóricas, e defende que existe um distanciamento fundamental entre as verdadeiras testemunhas e os sobreviventes. Para Levi, em situações de extremismos absolutos, como na *Shoah*, as verdadeiras vítimas não podem testemunhar, pois elas não sobreviveram. Ele argumenta que o sobrevivente não foi tão diretamente atingido, pois possuiu

alguns privilégios²⁵ - muitas vezes simplesmente sorte - que o permitiram *observar* os fatos de proporções inimagináveis, mas sem ser totalmente exterminada por eles. Dessa forma, o testemunho autêntico e total seria impossível:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os "muçulmanos", os que submergiram - são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. (Levi, 1986, p. 72)

O autor defende ainda que a eliminação das “testemunhas completas” começa muito antes do dia da morte em si; a desumanização provocada pelo *Lager* faz com que qualquer tentativa de testemunho fosse exterminada, mesmo que as vítimas tivessem conseguido sobreviver: “Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar” (Levi, 1986, p. 73). Essa morte lenta e gradual, relatada pelo autor, também se associa a questão do suicídio de sobreviventes da *Shoah*. Após o fim da guerra e da libertação dos campos, muitos sobreviventes tiraram a própria vida, ainda que essa prática não fosse tão comum durante a prisão. Isso porque o suicídio é uma ação própria da humanidade, humanidade essa que foi apagada durante o período.

Além da experiência do trauma e da necessidade essencial do testemunho, viver uma situação de privação de liberdade e de direitos humanos tem graves consequências sociais, como o afastamento do indivíduo de seus convívios naturais, a naturalização da violência e as sequelas físicas e emocionais. Além dessas questões, são notórias as marcas do trauma no *corpo* do indivíduo traumatizado. Após o trauma, cicatrizes e sintomas crônicos passam a fazer parte da vida da vítima, que pode também experimentar disfunções neurológicas e emocionais causadas pelos eventos. Alguns sintomas comuns relacionados a experiências traumáticas são a ocorrência de depressão, ansiedade, transtornos de pânico, insônia, tremores, terrores noturnos e pesadelos. Para Aleida Assman (2011), em seus extensos estudos sobre a memória, a vivência traumática assalta recorrentemente as lembranças do traumatizado, como

²⁵ Primo Levi aponta alguns dos privilégios comuns que parte dos sobreviventes tinham, como força física para o trabalho escravo, conhecimento de várias línguas, em especial o alemão, e habilidades específicas - como no caso dele, conhecimentos de química.

mencionado, gerando grandes traumas psíquicos. Além disso, a autora defende que a memória do trauma também está permanentemente *gravada* no corpo da vítima:

O que será confiado à memória precisa não apenas manter-se indelevelmente inesquecível, mas também permanentemente presente. Esta exigência de uma memória efetiva em presença permanente e ininterrupta contradiz a estrutura da recordação, que é sempre intermitente e necessariamente inclui intervalos de não presença. 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. (Assman, 2011, p. 265)

A memória traumática, nesse sentido, é vivida constantemente, de forma ininterrupta, fazendo com a vida após o trauma seja um prolongamento dele, até que o processamento do trauma seja realizado, o que acontece, normalmente, com a realização do testemunho. Assim como o testemunho difere-se da formulação linguística e apresenta-se como uma prática discursiva (Felman e Laub, 1992), a memória do traumatizado é repleta de ações e consequências concretas e ostensivamente presentes, diferentes de uma recordação simples, que, apesar de involuntária, não apresenta sintomas e “resultados” imediatos. Para Aleida Assman (2011), a impossibilidade de narrativa do trauma também está ligada ao fato do *corpo* do traumatizado se tornar uma “área de gravação”, o que implicaria em uma barreira propriamente física para a narrativa por meio da linguagem, dificultando ainda mais a completude do testemunho:

E esse o caso do trauma, que transforma diretamente o corpo em uma área de gravação e, com isso, priva a experiência do processamento linguístico e interpretativo. O trauma é a impossibilidade da narração. Trauma e símbolo enfrentam-se em um regime de exclusividade mútua: impetuosidade física e senso construtivo parecem ser os polos entre os quais nossas recordações se movimentam. (Assman, 2011, p. 283)

Apesar disso, os estudos de Herman (1992) sustentam que, apesar da barreira linguística imposta pela intensidade do trauma, a necessidade de descrevê-lo certamente se sobressai. Caso o indivíduo não consiga efetivamente traduzir em palavras a sua experiência ou seja silenciado pela sociedade em que se encontra, a necessidade de narrar poderá se manifestar de outras maneiras, com sintomas físicos e também com comportamentos autodestrutivos, perigosos ou repetitivos. Segundo a pesquisadora, o traumatizado pode inclusive retornar frequentemente aos locais onde ocorreu o trauma, se colocar em situações de perigo evidente, se autoflagelar, ou ainda, sublimar a experiência até que ela se torne algo independente do fato em si:

A pessoa traumatizada pode experimentar emoções intensas, mas sem uma lembrança clara do evento, ou pode se lembrar de tudo em detalhes, mas sem emoção. Ela pode se encontrar em um estado constante de vigilância e irritabilidade sem saber o porquê. Os sintomas traumáticos tendem a se desconectar de sua origem e a ganhar vida própria. (Herman, 1992, p. 25,

tradução nossa)²⁶

Assim, para que o trauma seja ultrapassado e se expanda para o testemunho, e posteriormente para a memória coletiva, são muitas as condições, dependendo-se do próprio indivíduo, de suas relações pessoais e de toda uma sociedade em que ele está inserido. Diante disso, a exigência da (re)elaboração de períodos políticos extremos em forma de testemunho pode ultrapassar o testemunho “real”, no sentido literal de um sobrevivente que conta sua experiência, ou de uma testemunha que relata o que viu.

Nessas circunstâncias, a literatura pode ser uma possibilidade para descrever o trauma, procurando torná-lo menos opressivo na vida das vítimas e servindo a esse imperativo da narração. Esse processo também pode se tornar uma forma de rememorar esses períodos, tornando a literatura um *espaço de memória*, ou seja, um lugar onde a materialidade do texto literário sustenta e elabora eventos traumáticos vividos em situações de exceção.

A ficcionalização de experiências traumáticas pode permitir uma via para essa narrativa, além de figurar conhecimento e memória de períodos de barbárie. Mesmo porque, no caso da *literatura de testemunho*, “não fala-se em verdade, mas em autenticidade” (Assman, 2011, p. 267). A ideia de autenticidade, nesse caso, é suficiente e necessária para a perpetuação do testemunho, até mesmo porque a ideia de verdade pode permanecer confusa para aqueles que viveram essas situações, devido à força da experiência. A literatura de testemunho, segundo Carolina Maciel,

[...] pode ser entendida como uma forma de recriação de mundos baseados em experiências memorialísticas de sujeitos que testemunharam, de alguma forma, um evento histórico. Narrativas testemunhais são reconstruções de mundos implantados pelo autor. O testemunho é uma possibilidade de apresentar relatos com um peso traumático e inarrável, levantando questões e dando voz às narrativas de minorias, de sobreviventes de holocaustos e de outras formas de genocídio, repressão e violação dos direitos humanos. Percebemos, também, que o testemunho salienta a relação entre discurso histórico e discurso ficcional. (Maciel, 2016, p. 75)

Apesar de ser frequentemente associada à literatura produzida após a *Shoah*, neste trabalho utilizaremos os conceitos dessa literatura para outros períodos de exceção, como apontam os estudos de Beatriz Sarlo (2021). Para a pesquisadora, a “memoração do vivido” e as “verdades subjetivas”, tão presentes na literatura de testemunho, são essenciais para a cura

²⁶ *The traumatized person may experience intense emotion but without clear memory of the event, or may remember everything in detail but without emotion. She may find herself in a constant state of vigilance and irritability without knowing why. Traumatic symptoms have a tendency to become disconnected from their source and to take on a life of their own.* (HERMAN, 1992, p. 25)

das vítimas e para a humanização daqueles que foram expostos a situações de violência e perseguição. Sarlo defende que, por meio da narrativização das experiências, a vítima pode voltar a se afirmar como sujeito:

O sujeito não apenas tem experiências, mas também pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” para a alienação e a coisificação da experiência. Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem, em contrapartida, verdades subjetivas cujo argumento é a rememoração do vivido. (Sarlo, 2021, p. 22, tradução nossa)²⁷

Além disso, segundo Felman e Laub (1992), o século XX foi marcado por traumas “inenarráveis”, como as Grandes Guerras, as ditaduras da América Latina e as guerras de descolonização africanas. Essas situações, como aponta Gagnebin, tornaram o gênero bastante popular nesse período: “[...] narrativas e literatura de testemunho que se tornaram um gênero tristemente recorrente do século XX, em particular (mas não só) no contexto da *Shoah*.” (Gagnebin, 2006, p. 44). Esses conflitos, que resultaram em terrores absolutos, de certa forma moldaram uma “nova literatura”, que tem como objetivo descrever e testemunhar os sofrimentos provocados por essas situações.²⁸

Após longos governos ditatoriais, fascistas ou colonialistas, a democracia demora um tempo para se fortalecer, e é preciso não apenas modificar o regime político vigente, mas desfazer resignações impostas pelas ditaduras e curar as feridas daqueles que resistiram e sobreviveram, como sustenta Beatriz Sarlo: “A confiança nos testemunhos das vítimas é necessária para a instauração de regimes democráticos e para o enraizamento de um princípio de reparação e justiça.” (Sarlo, 2021, p. 24, tradução nossa)²⁹. É necessário também, punir os perpetradores e cuidar para que a memória dos antigos regimes sobreviva, como forma de resistência e de manutenção da democracia e dos direitos daqueles que foram perseguidos. Isso é especialmente necessário, pois, se a punição adequada não for realizada, é possível que

²⁷ *El sujeto no sólo tiene experiencias, sino que puede comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto. La memoria y los relatos de memoria serían una “cura” de la alienación y la cosificación de la experiencia. Si ya no es posible sostener una Verdad, florecen en cambio unas verdades subjetivas cuyo argumento es la rememoración de lo vivido.* (SARLO, 2021, p. 22)

²⁸ No Brasil, muitas obras foram produzidas, durante e após a ditadura, relatando experiências de tortura e perseguição, seja de forma biográfica, como em *O que é isso, companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Betto, e *A queda para o alto* (1978), de Anderson Herzer, ou de forma ficcional, como *O pardal é um pássaro azul* (1975), de Heloneida Stuart e *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles. Em Portugal, foram publicadas obras como *A costa dos murmúrios* (1988) e o *Vale da paixão* (1998), ambos de Lídia Jorge, e a trilogia *Os Cus de Judas* (2006), *Memória de Elefante* (2007) e *Conhecimento do Inferno* (2007), de António Lobo Antunes, *O retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso e *Caderno de memórias coloniais* (2013), de Isabela Figueiredo, que mesclam vivências pessoais e construções fictícias.

²⁹ *La confianza en los testimonios de las víctimas es necesaria a la instalación de regímenes democráticos y al arraigo de un principio de reparación y justicia.* (SARLO, 2021, p. 24)

aqueles responsáveis pelas atrocidades cometidas retomem o poder e mesmo se firmem como símbolos positivos e exemplos a serem seguidos. Diante disso, a literatura de testemunho é uma necessidade e ainda um compromisso com a verdade e a sobrevivência, como defende a pesquisadora Simone Schmidt (2020):

Narrar passa a ser um imperativo, uma necessidade subjetiva de sobrevivência e um compromisso com os outros. Compromisso político com o relato de uma experiência que precisa ser contada como ato de resistência contrário à morte: conta-se para não morrer de dor recalcada, conta-se para sobreviver à dor insuportável e, paradoxalmente, para que a dor vivida não morra, pois, ao ser de novo enunciada/lembrada, evita-se que ela se reinstaure como violência que possa outra vez se abater sobre suas vítimas. Por isso, o testemunho, sendo um compromisso com o futuro, do sujeito que narra consigo mesmo e com a comunidade implicada em seu relato, é também compromisso com o passado, já que o silêncio em relação ao vivido provoca mais uma vez a morte das vítimas. (Schmidt, 2020, p. 54-55)

Nos romances de Inês Pedrosa e Lygia Fagundes Telles, a dimensão do trauma se dá, principalmente, em contextos de prisão e tortura por motivos políticos, situações vividas por duas personagens: Gregório, de *As horas nuas*, e Camila, de *Nas tuas mãos*. Além das evidentes implicações que esses períodos de violência geram nas personagens, como sofrimento psíquico e físico, as pessoas próximas a eles também são profundamente afetadas, gerando quebras familiares e traumas indiretos, principalmente naqueles mais próximos, como filhos, mães e companheiros.

É importante esclarecer, antes da análise de fato literária, que tanto Camila quanto Gregório passaram por situações de prisão e tortura, e, no entanto, Camila consegue realizar uma forma de testemunho - o que acarreta a sua sobrevivência, ainda que carregue, naturalmente, consequências físicas e emocionais do período. Já Gregório, apesar de ter retornado vivo do período de tortura, não consegue realizar seu testemunho e é consumido pelo prolongamento da experiência traumatizante. Como acaba por suicidar-se em decorrência disso, não o considero aqui como um sobrevivente, e sim como vítima fatal e tardia da ditadura.

Outro fator que os diferencia e reforça a ideia do testemunho em um âmbito metaliterário, é que a personagem Camila é uma das narradoras do romance, tendo a oportunidade de contar suas experiências em primeira pessoa, tanto por meio da produção de fotografias quanto pelos registros escritos que utiliza para descrevê-las. Já Gregório não é narrador, tendo sua história contada por Rosa e Rahul, de forma fragmentária e imprecisa. Isso demonstra, tanto por meio da construção do texto quanto da narrativa em si, o quanto o personagem foi impedido de contar sua história, aproximando-o da ideia de testemunha “completa”, proposta por Levi.

3.1 Gregório, uma vítima tardia

Restava o testemunho de um gato e foi esse testemunho que o fez hesitar.

Lygia Fagundes Telles

Em *As horas nuas*, o marido da protagonista Rosa Ambrósio era um professor universitário introspectivo, que não se envolvia com a vida glamourosa e midiática da esposa, preferindo seus estudos sobre astronomia e ciência. Tinha motivações políticas e era contrário à Ditadura, razão pela qual, em certo momento, rebela-se e começa a participar de ações da oposição. Com isso, acaba sendo preso e torturado, e, posteriormente, precisa exilar-se no exterior, por temer uma nova perseguição.

Toda a vida de Gregório enquanto militante é vaga, pois o personagem não ocupa, em nenhum momento, a posição de narrador. Sua história é sempre contada por Rosa, sua esposa, ou pelo gato Rahul, que acompanha a vivência do dono dentro do apartamento da família. Rosa e Gregório permanecem casados até a morte dele, mas o casal enfrenta dificuldades de comunicação e uma grande desconexão, que se intensificou com o trauma da tortura. Dessa forma, todos os relatos de Rosa são imprecisos ou fragmentários, que comenta, sem certeza, sobre os acontecimentos da vida do marido, principalmente após a prisão: “Acho que foi avisado, iam pegá-lo de novo e então aceitou dar um curso na França, lecionar nos arredores de Paris, eu sabia o nome da cidade. Enfim, não interessa, ficou por lá cinco ou seis meses, não sei mais. Escreveu algumas cartas naquele estilo gregoriano...” (Telles, 1990, p. 131).

Como toda a narrativa é bastante fluida, não se sabe exatamente quais atividades levam o personagem à uma perseguição tão intensa, e nem a data precisa em que isso acontece, mas entende-se que foi na década de 70, através de uma pergunta de Ananta, a analista de Rosa: “— A prisão foi na década de setenta, você disse. Lembra o ano? — Não, tenho ódio de datas.” (Telles, 1990, p. 130). O final dos anos 60 e início dos 70 (1968 a 1974, mais especificamente) ficaram conhecidos como os “anos de chumbo”, determinados por uma forte intensificação do regime ditatorial. Esse período de quatro anos - governo Costa e Silva³⁰ - foi marcado pelo AI-

³⁰ Costa e Silva foi o segundo presidente da Ditadura Militar, responsável por iniciar o período mais rígido do regime, que permitiu diversos excessos por parte do governo. Foi responsável também pelo chamado “Milagre brasileiro”, que aumentou a renda *per capita* e também o PIB do país, o que ajudou a manutenção do regime, mesmo com o aumento das perseguições e a diminuição da liberdade civil. Apesar do “milagre” aparente, a desigualdade social e a dívida externa do país aumentaram consideravelmente, diminuindo a renda e os acessos das camadas mais pobres da sociedade.

5 (Ato Institucional nº 5), que restringiu as liberdades individuais e deixou o país em um duplo estado de exceção, com significativo aumento da vigilância, da censura, das prisões e da violência, como aponta o historiador Daniel Aarão Reis (2014):

[...] Costa e Silva relançou a dinâmica do arbítrio, decretando, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional n.5 (AI-5), fechando os parlamentos por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários e restaurando, de modo inaudito, o estado de exceção, a ditadura.

Um golpe dentro do golpe.

A ditadura sem disfarces, escancarada. [...]

No estado de exceção determinado pelo AI-5, com as margens de liberdade e de críticas políticas reduzidas a zero, era como se estivessem realizando as previsões catastróficas da utopia do impasse. (Reis, 2014, p. 73-74)

Diante da sutil referência aos anos 70, podemos intuir que a prisão de Gregório é realizada neste momento de endurecimento da Ditadura, demonstrando a forma arbitrária e sistemática com a qual os opositores eram perseguidos, e muitas vezes, eliminados. Após esse período, Gregório volta da prisão completamente traumatizado. O personagem retoma suas atividades intelectuais e cotidianas de forma abrupta, sem qualquer elaboração da violência que sofrera e sem conseguir falar sobre o que havia lhe acontecido.

Ao longo do tempo, Gregório desenvolveu diversos sintomas físicos e mentais decorrentes do trauma, como tremor constante e involuntário das mãos, fortes dores de cabeça e uma depressão profunda, que acabaria por levá-lo ao suicídio. Toda a sua vida após a tortura - e a impossibilidade de narrá-la - foi uma continuação do que se passou nas celas da prisão. Essa é uma condição relativamente comum a vítimas que não conseguem tratar o trauma, revivendo-o constantemente e prolongando o sofrimento. Para Judith Herman, “O trauma força o sobrevivente a reviver todas as suas lutas anteriores por autonomia, iniciativa, competência, identidade e intimidade.” (Herman, 1992, p. 38, tradução nossa)³¹. Além disso, os traumas e sintomas físicos tornam aquelas lembranças dolorosas palpáveis e evidentes, afinal, as marcas do corpo são a prova concreta de que o trauma de fato ocorreu.

Os sintomas físicos sofridos por Gregório apontam uma questão amplamente levantada por Aleida Assman (2011), a memória do corpo, ou seja, aquela que fica “grafada” e reflete-se ou recalca-se no indivíduo. Além disso, os sintomas físicos são uma forma de rememoração ainda mais concreta do que as lembranças, segundo a autora: “A memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental.” (Assman, 2011, p. 265)

O personagem apresenta dores de cabeça e tremores, provavelmente resultantes das

³¹ *Trauma forces the survivor to relive all her earlier struggles over autonomy, initiative, competence, identity, and intimacy.* (HERMAN, 1992, p. 38)

pancadas aplicadas pelos torturadores. Este método, utilizado de forma regular durante a ditadura brasileira, era chamado popularmente de “telefone” e consistia em fortes tapas nos dois ouvidos ao mesmo tempo, além de espancamentos. Essas formas de tortura causaram sérias consequências naqueles que foram submetidos a elas, como surdez e problemas neurológicos. Rosa, apesar de não obter uma confirmação precisa dos eventos vividos pelo esposo, intui que parte de sua tortura estava associada a esses golpes frequentes na região cefálica, devido ao desenvolvimento do Mal de Parkinson: “Mal de Parkinson. Uma doença trememente, recomeçou com brandura. Vi no dicionário as duas causas, senilidade ou traumatismo craniano, acontece muito com os pugilistas que levam pancadas freqüentes. Com os pugilistas, frisou e ficou de cabeça baixa, pensando” (Telles, 1990, p. 33)

Como a maioria daqueles que passam por abusos físicos severos, o personagem tem uma grande resistência em iniciar e concluir o seu testemunho, e ao mesmo tempo que sente a necessidade absoluta de realizá-lo. Para Judith Herman (1992), “O conflito entre a vontade de negar eventos horríveis e a vontade de proclamá-los é o centro dialético do trauma psicológico.” (Herman, 1992, p. 1) Essa contradição entre a necessidade e a impossibilidade de falar sobre o trauma é explicitada por uma cena descrita insistentemente, tanto por Rosa como por Rahul: Gregório escrevia freneticamente em pequenos papéis, que em seguida amassava e descartava na lixeira. O ato de escrever parece resultar de uma tentativa de realizar seu testemunho, mas que jamais é concluída ou encontra um interlocutor, pela indiferença de Rosa e incapacidade comunicativa de Rahul. A escrita é, para Aleida Assman, uma tentativa de vencer o esquecimento, ainda que nem sempre seja eficaz:

Fixações por escrito também não constituem uma precaução efetiva contra o esquecimento. Platão já sabia disso; ele via na fixação de algo por escrito uma forma de esquecimento. Pois o que está escrito também pode voltar a ser desarranjado e apagado; o que, em contraste, nunca recebeu a forma de um signo, de um símbolo capaz de recordar, por isso mesmo também não pode ser negado ou esquecido [...] (Assman, 2011, p. 280)

Além dessa resistência em de fato participar do trauma do marido por receio, Rosa também demonstrava pouco interesse nos assuntos do esposo, uma vez que, no período, dedicava-se principalmente ao caso extraconjugal que mantinha com seu secretário Diogo. A materialidade dos papéis, no entanto, atormenta a personagem, que apesar da curiosidade nunca tenta recuperá-los. Em outro momento, Gregório procura realizar o seu testemunho de uma forma diferente, comunicando-se com Rosa por meio de uma metáfora: conta-lhe sobre um rio assassino que rejeitava alguns peixes, cuspidos para a terra e matando-os. Rosa, em seu alheamento, não realiza imediatamente a conexão entre o rio assassino e o governo

ditatorial, e os peixes expulsos com Gregório e seus companheiros de luta. Apenas muito tempo depois, após a morte dele, é que Rosa vai perceber a relação entre a história e a situação desesperante do marido:

E me lembro agora de um caso tão estranho que me contou, o caso do rio-assassino que rejeitava uma certa espécie de peixe, não queria esse peixe em suas águas. E o pobre peixe se abraçando desesperadamente à água que o expulsava, que o cuspiam para a terra. Os peixes expatriados. Que precisavam lutar com mais empenho do que os outros para a sobrevivência humilhante nas margens turvas, lá no fundo turvo do rio inimigo. Os peixes e livros. Na manhã em que ele foi embora debaixo daquela organza tolamente disfarçante pensei de repente nessa história terrível que um amigo lhe contou quando esteve na França e daí comecei a chorar aos gritos porque vi nele o peixe cinza-descamado dentro da rede lilás. Na minha tonteira nem percebi que ele ligara essa história à sua própria história, era o peixe que o sistema-rio perseguiu e torturou com desvairado rancor até empurrar para a margem. Marginalizado até a morte. Uma história tão pungente e só me lembrei dela quando vi sua cara cinzenta, esvaziada, ali estava ele de boca entreaberta, enquanto o rio prosseguia com toda sua força ... (Telles, 1990, p. 178-179)

Ao enfim compreender que ele foi uma vítima fatal, ainda que tardia, da ditadura, Rosa percebe que o rio havia enfim conseguido eliminar o peixe inadequado. A personagem também se pergunta onde estavam agora os algozes, referindo-se ao silêncio e tabu impostos pelo pós-ditadura no Brasil, marcado pela impunidade completa dos torturadores, que permaneceram vivendo em sociedade apesar dos brutais crimes cometidos: “Ah! seus filhos-da-puta! Onde estão vocês agora que não aparecem para vir ver o que fizeram?!...” (Telles, 1990, p. 179). A anistia, que foi dada a todos os envolvidos no contexto brasileiro, garantiu a perpetuação do trauma, considerando que os criminosos nunca foram condenados. Podemos dizer que, apesar dos quase quarenta anos que nos separam do fim da ditadura, ainda estamos, enquanto sociedade, no processo de *recalcamento do trauma*, conceito inicialmente proposto por Freud. E ainda: a anistia dos perpetradores permite que o trauma da ditadura seja relativizado, banalizado e até mesmo negado ou esquecido, como sustentado por Jeanne Marie Gagnebin (2006).

Nesse caso, Rosa é uma testemunha do prolongamento do sofrimento de Gregório, observando dia a dia a sua decadência, até o momento de sua morte, quando Gregório desiste de tentar comunicar-se de qualquer maneira. Mesmo após o suicídio, Rosa nunca procura pelos vestígios do marido, doando ou queimando quase todas as suas anotações e livros, de forma que o conteúdo desses escritos jamais é revelado na narrativa. Essa atitude de Rosa causa a ira e o despeito de Rahul pela dona, e também uma imensa frustração por não ser física e intelectualmente capaz de realizar algo em prol da memória de seu amado Gregório, em sua

agônica posição de animal antropomórfico:

Com seus ares doloridos fez descer tudo das estantes e avisou à biblioteca do bairro da importante doação que estava fazendo, tinham apenas que vir buscá-los. Como ele amava esses livros!, gemeu enquanto amontoava os volumes nos grandes sacos de lixo. Mandou desmontar as estantes, tão escuras, não? A mesa e a cadeira foram para o depósito do edifício onde tinha o direito de ocupar um bom espaço como proprietária de quatro apartamentos da coluna. Provisoriamente, acrescentou enquanto o porteiro fazia descer os móveis. Cartas, pastas com o timbre da universidade, recortes de jornais — enfim, a papelada, como resumiu com desgosto, ela acabou mandando queimar. (Telles, 1990, p. 115)

Rahul observava as tentativas frustradas de Gregório em retornar ao seu estado de normalidade, da mesma forma que participava dos momentos de depressão e abuso de álcool de Rosa. Por ser lido como gato mas pensar como humano, Rahul era um narrador com um acesso diferenciado à vida dos personagens; não o poupavam, como ele mesmo aponta, de nenhuma de suas intimidades. Apesar de Rahul observar Rosa com ironia e até mesmo desprezo, sua relação com Gregório era de adoração: o animal afligia-se ao perceber o grande sofrimento do dono, e percebia, também, que o personagem definhava a cada dia. Diante disso, surgem os sintomas físicos e por fim o suicídio, uma tragédia anunciada, e pior, planejada pelo próprio suicida, que vinha se preparando e preparando os outros ao seu redor. Gregório estava decidido a morrer, e ainda a simular uma morte natural, cuja notícia não fosse recebida com surpresa ou desconfianças, como confirma o depoimento de Rahul, único que estava ciente dos seus verdadeiros planos:

Matou-se. Sua preocupação maior era não ocupar as pessoas, não ocupar principalmente mãe e filha já ocupadas com suas frivolidades. Não pesar para ninguém, nem mesmo para si próprio: não temia o corpo e sua morte, temia o corpo e sua doença. Conhecia esse corpo até onde foi possível conhecê-lo, estudou-se. Esmiuçou-se. As probabilidades. Os riscos. Conversava às vezes com seu médico, aquele primo que rapidamente assinou — rapidamente demais — o atestado. Informava o médico primo do seu estado de saúde, isso em meio de conversas distraídas, que conduzia habilmente enquanto bebiam e a música rodava. Só eu sabia que preparava o primo — e a si mesmo — para a morte que devia parecer inevitável. (Telles, 1990, p. 87)

A cena do suicídio de Gregório é acompanhada por Rahul, que não pode ajudar de nenhuma forma efetiva. Entretanto, a compreensão de que observava o amado dono tirar a própria vida o atormenta, pois, sabendo-se consciente da própria morte, também o era da morte dos outros: “A única vantagem do bicho sobre o homem é a inconsciência da morte e da morte eu estou consciente.” (Telles, 1990, p. 117). Mesmo não possuindo a mesma forma de culpa que Rosa, Rahul é atravessado pelo sofrimento de Gregório, que o acompanha em toda a

narrativa, e que foi prevista pelo próprio dono. Durante a preparação para a morte, Gregório ainda se preocupa com o possível sofrimento que o animal de estimação pudesse vir a sentir:

Restava o testemunho de um gato e foi esse testemunho que o fez hesitar. Ficou me olhando, pensativo: e se o bicho, consciente de que o dono está morrendo, sofrer essa morte? Tomou-me em seus braços, apertou-me demoradamente contra o seu peito. Então, meu gato?... (Telles, 1990, p. 92)

Para Gagnebin (2006), a ideia de consciência de morte está profundamente ligada à ideia de humanidade e de cultura, e inseparavelmente, à ideia de preservar a memória dos mortos: “[...] uma definição de ‘cultura’ — reconhecer nossa condição de mortais, condição tão incontornável como a exigência que ela implica: cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje.” (Gagnebin, 2006, p. 27)

Diante do desejo de manter viva a memória de Gregório, no universo fantástico de Rahul, o dono retornava, visitando-o espaçadamente, materializando-se no escritório, agindo, enquanto espectro, com a mesma metodologia e cuidado que tinha em vida. Agarrando-se a possibilidade de vê-lo mais vezes, Rahul permanecia quase o tempo todo no escritório, esperando ver o dono. Entretanto, após o desapareço de Rosa, o escritório descaracterizou-se e o fantasma de Gregório deixou de fazer suas aparições, o que aferiu ainda mais o desprezo de Rahul por Rosa e as suas saudades do dono:

Encontrei-o no escritório uma semana depois do suicídio. Estava sentado na sua cadeira, lendo sob a luz do abajur, era noite. [...] Ele voltara e ali estava como sempre esteve, lendo tranqüilamente. A novidade era a gravata. E o semblante esmaecido. Transparente. Fiquei paralisado, olhando. Quando consegui me mover, desatei a correr dando voltas, voltas, tomado de tamanha alegria que só parava para chamá-lo com miados que se estenderam pela casa, pela noite estrelada, Gregório!... [...] Não conseguia dormir, e se ele reaparecesse enquanto eu dormia? Se me tiravam do escritório, ficava na maior aflição, rondando a porta. Não comia. Não demorava muito no mesmo cômodo. Na mesma almofada. — Rahul não desgruda do escritório mas gato é assim, quando cisma com um lugar, tem que ficar onde escolheu. (Telles, 1990, p. 112)

Gregório, como tantas outras vítimas traumatizadas, encontrava-se no paradoxo entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de fazê-lo. O personagem não tem um ouvinte ideal, ou ainda, um ouvinte qualquer que pudesse auxiliá-lo em um processo de elaboração desse trauma. Rosa, ainda que anos depois, consegue explicitar a dinâmica daquela relação. Em suas sessões de análise, reconhece a mudança do marido e a contradição em que viviam, afirmando que ambos tentavam evitar o assunto, ainda que a necessidade de narrar de Gregório e de ouvir de Rosa se fizesse presente a todo momento:

É difícil, um homem-nó. E só. Por acaso Ananta sabia o que era conviver com um homem atado por dentro num nó cego? Cassado e torturado pela ditadura, Ah, voltou mas irreconhecível. Gaguejava de repente, ele que falava tão bem nas suas aulas, conferências. Trôpego, eu ouvia às vezes seus passos e tinha vontade de chorar, mas o que aconteceu, meu Pai! Conta pelo amor de Deus, o que fizeram com você?... Então ele disfarçava, eu disfarçava, nós disfarçávamos, esse verbo, passado-não-sei-mais. (Telles, 1990, p. 130)

É importante apontar que em em *As horas nuas*, a narrativa do trauma (ou ao menos a tentativa) é realizada não pelo personagem que de fato sofreu a experiência, mas pelas testemunhas de sua decadência, ou seja, as pessoas mais próximas. Isso está relacionado, de certa forma, ao que defende Primo Levi (1986), de que é necessário que haja um certo *distanciamento* da experiência para que se possa haver um testemunho. De forma lógica mas nem sempre tão óbvia, o testemunho é feito efetivamente pela testemunha, ou seja, aquele que *viu* acontecer, como argumenta Selligman-Silva:

A cena do testemunho, se o testemunho de fato acontece, é sempre e paradoxalmente externa e interna ao evento narrado. Interna porque em certo sentido não existe um “depois” absoluto da cena traumática, já que esta é justamente caracterizada por uma perenidade insuperável. Por outro lado, o testemunho é externo àquela cena traumática na medida em que ele cria um local meta-reflexivo. Ele exige um certo distanciamento. (Selligman-Silva, 2008, p. 79-80)

No caso do romance, as testemunhas não veem efetivamente o momento do suicídio, com exceção do gato Rahul; no entanto, todos acompanham os momentos anteriores e posteriores aos dessas vivências, observando a decadência da saúde psíquica dos traumatizados e das consequências físicas e sociais. Além disso, essas testemunhas se afligem perante a incapacidade narrativa daqueles que vivenciaram situações de exceção, ainda que nem sempre se configurem como os ouvintes ideais para a recepção daquela narrativa.

Em *As horas nuas*, Gregório não consegue realizar seu testemunho, e, devido a necessidade vital de testemunhar, ele acaba não como sobrevivente, mas como vítima fatal da experiência, uma vez que seu suicídio decorre tanto da tortura quanto da incapacidade de elaborá-la. Gregório leva consigo para a morte os acontecimentos que nunca puderam ser narrados, e deixa de herança para a família essa lacuna em suas vidas, como tantas outras vítimas do regime.

3.2 Camila, uma sobrevivente

No romance *Nas tuas mãos*, a personagem Camila é quem sofre mais diretamente com as perseguições do regime fascista, lidando também com o trauma e a necessidade de narrá-lo. A narradora começou a se envolver politicamente muito cedo, ainda na adolescência. Ao distribuir panfletos considerados “subversivos” (a narrativa não deixa claro se eram literalmente contrários ao salazarismo ou se eram moralmente condenáveis, segundo a ideologia vigente), a personagem é presa. Camila fica detida durante um mês, no qual é constantemente interrogada e impedida de dormir. Sabe-se que a privação de sono pode ocasionar diversos distúrbios neurológicos, físicos e emocionais, como perda de memória, alteração de humor e maior risco de desenvolvimento de doenças psiquiátricas.³²

Além disso, a tortura de Camila teve uma camada dolorosa: seu algoz, Carlos Bonito, era seu conhecido e amigo de infância, que chegou a frequentar a casa de seus pais, antes dos jovens tomarem caminhos completamente opostos. O fato de ter sido torturada por um antigo amigo tem consequências duradouras para a personagem, que torna-se desconfiada, uma vez que a personagem vivencia uma espécie de traição. Com isso, é possível observar a força do regime, que descartava laços emocionais ou qualquer sentimento de humanidade em prol da ideologia salazarista. Os dois trechos abaixo, narrados respectivamente por Camila e Jenny, demonstram a frieza de Carlos e como a presença dele parece ter sido tão traumatizante para Camila como a própria tortura. Essa questão também é percebida por Jenny, que acredita que a “cura” da filha poderia ter sido completa, caso o torturador não agisse de forma tão calma e natural, como se realizasse uma tarefa simples e cotidiana:

[...] parecia um crocodilo a esforçar-se penosamente por andar como os homens, e as patas superiores começaram a tactear-me, a revistar-me o corpo todo, por fora e por dentro, na sofreguidão de me roubar qualquer coisa que não conseguia apanhar. O Carlos Bonito não tinha nenhuma verdade, por isso não existia. (Pedrosa, 1997, p. 92-93)

Creio que Camila poderia ter sobrevivido intacta no que era se, ao longo daqueles dias de tortura, Carlos agisse como um ressentimento em vingança. Deitada no meu colo, de olhos no tecto, com uma voz branca que já não era a dela, Camila disse-me: "Acho que o pior de tudo, Jenny, era a calma com que ele acendia os cigarros, sorrindo e repetindo que nada tinha contra mim, que não era nada de pessoal, que se limitava a cumprir o seu trabalho." Pediu-me que não lhe perguntasse mais nada (Pedrosa, 1997, p. 58)

³² Ver artigo *A privação do sono e suas implicações na saúde humana: uma revisão sistemática da literatura*, disponível em: <https://acervomais.com.br/index.php/saude/article/view/3846/2406>.

Além de ter sido torturada por um conhecido, Camila enfrenta também a traição da melhor amiga, Glória Veleno, que poderia ter dado um testemunho para sua soltura, mas preferiu preservar os contatos políticos e profissionais ao invés da liberdade de Camila. A atitude de Glória, que afirmava “ter muito a perder e nada a ganhar” ajudando a amiga, representa também a conivência da sociedade portuguesa com os extremismos do salazarismo. O posicionamento em favor de uma “inimiga da nação”, presa pela PIDE, poderia interferir em diversos aspectos da vida de um cidadão. Essa dupla traição - de Carlos e de Glória - imprimiram em Camila uma dificuldade em confiar e criar laços profundos que a acompanha por toda a juventude e vida adulta, interferindo inclusive na relação com a filha.

Diante desse acontecimento, consideramos aqui a personagem Camila como uma sobrevivente do Estado Novo, ainda que partindo de uma noção um pouco mais alargada do conceito. Ainda que a prisão e a tortura da personagem tenham sido cruéis e determinantes, aparentemente não havia a intenção de eliminá-la como indivíduo, assassinando-a, uma vez que eventualmente a libertaram. Dessa forma, existiu uma tentativa (relativamente bem sucedida) de extinguir o seu instinto opositor, já que, após a prisão, Camila desistiu da oposição direta, como comenta Jenny: “Deixou de ter fé, abandonou a acção militante. De resto, o próprio Partido lhe facilitou o abandono; um elemento caçado pela Pide era uma peça queimada, um perigo para a continuação da luta.” (Pedrosa, 1997, p. 58-59). A eliminação da atuação política de Camila é um alívio para Pedro e António, que achavam preferível que ela estivesse deprimida e segura; Jenny, no entanto, pensava justamente o contrário, afirmando que a euforia e o perigo eram menos danosos à filha do que a apatia em que ficou imersa após a prisão.

Apesar desse abandono da militância direta, Camila escolheu uma carreira na qual ainda consegue se aproximar de aspectos da oposição, como fotógrafa jornalística. A ida para Moçambique, após o período de prisão, é uma fuga de Portugal e do que o país representava naquele momento, mas também apresentava uma fagulha de sua antiga revolta: o desejo de mostrar a Guerra Colonial como ela era se apresenta como via de escape para essas questões. Dessa forma, a sobrevivência de Camila está ligada a uma tentativa de eliminação completa de sua atuação política, mas que não conseguiu retrair completamente a resistência da personagem.

No caso de Camila, o maior sintoma pós-traumático foi o endurecimento da sua personalidade, o que persistiu durante quase toda a vida e teve implicações diretas em sua vida pessoal, como o afastamento da mãe e da filha e a dificuldade em ter relacionamentos amorosos

duradouros. Além do período que passa na prisão, a juventude de Camila é marcada por outro tipo de trauma: o luto. Conforme explicado no primeiro capítulo deste trabalho, os dois primeiros relacionamentos de Camila foram interrompidos de forma abrupta, pela morte dos seus companheiros - Eduardo morre atingido por um raio em alto-mar e Xavier, brutalmente assassinado, logo após o início da relação entre os dois. É necessário ressaltar que ambas as mortes estão relacionadas ao Estado Novo: apesar da morte de Eduardo ter sido uma fatalidade, a ocasião de risco que leva ao acidente se dá quando o personagem desertava da Guerra Colonial, a qual havia sido convocado e se recusava a servir.

Apesar dessa juventude marcada de traumas tão próximos e incontestáveis, Camila desenvolve algumas maneiras de elaborá-los, mesmo que essa elaboração demore décadas para se concretizar. Enquanto Gregório realizava a escrita como forma de tentar equilibrar sua necessidade imperativa de narrar a experiência traumática e sua incapacidade de fazê-la, Camila recorre à fotografia como forma de compreender seu passado e suas relações, o que acaba se tornando sua carreira e o maior foco de sua vida. Para Aleida Assman (2011), a fotografia é um meio confiável - ainda que não completamente - de mostrar um passado que já não existe:

A fotografia, no entanto, funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o medium mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como estampa (*Abdruck*) remanescente de um momento passado. A fotografia preserva desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contiguidade [...] (Assman, 2011, p. 238)

A necessidade de Camila em guardar impressões “reais” era importante, principalmente na juventude, pois ela acreditava que com a prova da fotografia, nada poderia ser contestado. No entanto, com a chegada da maturidade, a personagem percebe que a fotografia não possui a capacidade total de demonstrar a realidade, pois depende de uma série de fatores, e, embora ainda seja um registro um tanto fiel, pode expressar mensagens divergentes e até opostas ao fato fotografado. Essa contradição é experienciada pela própria Camila, ao rememorar algumas das fotos de seu álbum e perceber que a representação transmitida por elas muitas vezes não correspondia à sua própria memória da ocasião.

Um dos exemplos mais nítidos desse aspecto nebuloso da fotografia, ocorre no dia da Revolução dos Cravos. Camila encontra uma amiga nas ruas e faz um retrato dela, rodeada de flores e com os olhos marejados; a fotografia, acidentalmente, mostra uma jovem mulher emocionada com a Revolução, com o fim do fascismo e o retorno das tropas nacionais. No

entanto, a amiga de Camila chorava de tristeza e não de emoção, pela perda do marido que no dia anterior havia a abandonado por outra mulher. Narrar essa imagem - e os detalhes sentimentais por trás dela - provocam na narradora uma reflexão, e também uma forma de premonição, do que seria a sociedade portuguesa pós 25 de abril. Além disso, o relato de Camila, que contrasta com a imagem, serve como um exemplo perfeito dessa diferença entre a transmissão de uma imagem e a realidade nela contida:

No entanto, depois de contada a história desta fotografia, ela permanece, para mim, um símbolo quase premonitório. O divórcio tornar-se-ia, nos anos que se seguiram, uma pequena tragédia quotidiana. As reportagens da época explicavam essa avalanche de separações como uma consequência penosa, mas natural, da liberdade. Afinal, parecia haver uma multidão de casais entaipados um no outro por dever, medo, hábito ou resignação aos quais a torrente da revolução, com as suas canções sobre a gaivota que voava, voava, dava um alento libertador. (Pedrosa, 1997, p. 121)

Utilizando a câmera fotográfica como instrumento, Camila desloca os efeitos do seu trauma para outro relato, tornando-o externo a si mesma. Essa questão aparece em especial quando consegue, enfim, expor as fotografias que realizou da Guerra Colonial, cerca de trinta anos depois de tê-las tirado. Apesar das feridas que a acompanham durante a vida, ela consegue realizar esse movimento de narrativa e exposição por meio das fotografias, e intenta levar a sua realidade do período para outras pessoas de seu convívio, como colegas fotógrafos e outros artistas e jornalistas. Para Aleida Assmann (2011), o próprio processo de realizar as fotos é uma forma de escrita, e, nesse caso, uma forma de testemunhar os fatos que presenciou em Moçambique e no contexto de Portugal: “Falamos de ‘foto-grafia’, ‘escrita de luz’, e sugerimos com isso que também as imagens resultam de processos de escrita. (Assman, 2011, p. 169). Dessa forma, a personagem não realiza o seu próprio testemunho, de uma militante presa e torturada, mas expõe um outro tipo de trauma por meio de suas fotografias.

No entanto, a exposição tem uma recepção completamente diferente da esperada, o que torna toda a experiência menos catártica e totalizante. Camila tentou, com essa exposição, demonstrar à sociedade portuguesa em que estava inserida a realidade da Guerra, sem as máscaras ideológicas do próprio regime salazarista. Entretanto, encontra barreiras em seu público, que, acostumado historicamente a ignorar as falhas de Portugal, enxerga apenas imagens de belas praias e uma “fúria juvenil” da então iniciante fotógrafa, recusando-se a compreender o real sentido demonstrado pelas imagens.

Ainda muito associada à ideia da fotografia, Camila realiza seus testemunhos mais íntimos por meio da escrita em si, de seu Álbum. A cada foto que é mencionada e descrita,

uma profusão de memórias vem à tona, o que faz com que a parte do romance narrada pela personagem seja também o seu testemunho. Embora a exposição das fotografias da Guerra fossem mais evidentes e encontrassem mais interlocutores, as descrições das suas fotografias mais importantes também expressaram seus traumas, juntamente com suas alegrias e posicionamentos.

O álbum de Camila não cria interlocutores, diferentemente das Cartas de Natália e do Diário de Jenny. Podemos dizer, então, que avó e neta apontam as interlocutoras esperadas - ainda que a situação comunicativa não se conclua na maioria das ocasiões - ao contrário de Camila, que não menciona se possui a expectativa de ser lida. Essa ausência de destinatários intencionais pode ser considerada um resultado residual do trauma, em que a personagem consegue realizar, pelos menos em partes, o seu testemunho, ainda que não o direcione para ninguém em específico.

Além disso, a experiência do trauma de Camila é mencionada por todas as narradoras do romance, o que traz evidências de que a personagem foi, de fato, uma sobrevivente, uma vez que obteve um pouco mais de sucesso em sua tentativa de testemunhar. Jenny procura testemunhar a tortura de Camila por meio dos breves relatos que a filha lhe dera enquanto ainda era adolescente, embora em pouco tempo ela tenha pedido que a mãe deixasse de lhe perguntar. Esse testemunho, breve e fragmentado, nos leva a pensar que, assim como acontece com Rosa, Jenny também não era a “ouvinte ideal” para receber o testemunho do trauma de Camila.

A própria personagem menciona os dias de tortura anos depois, afirmando que aqueles acontecimentos, apesar do sofrimento, contribuíram para construir sua identidade artística e profissional: “Descobri mais tarde que aqueles dias de tortura tinham sido muito úteis para aferir a minha percepção de fotógrafa. Deixei de me fascinar por transparências, sobreposições, pela imediata beleza que comove a frio.” (Pedrosa, 1997, p. 93). Já Natália menciona a sobrevivência da mãe à tortura como uma das características que teme e admira nela, como a coragem e a força: “Crítico-a muito, sim, e é verdade que quase tudo nela me irrita, mas tenho sobretudo um medo pânico de não lhe conseguir chegar aos calcanhares. A Camila resistiu à prisão e à tortura, e eu tremo só de pensar em dar sangue.” (Pedrosa, 1997, p. 141)

Nesse sentido, podemos concluir que Camila foi e manteve-se uma sobrevivente, mesmo estando alocada em um convívio familiar com quebras e silenciamentos, e realizou tentativas mais ou menos bem sucedidas de realizar seu testemunho. O fato de vir de uma família essencialmente formada por mulheres tem um aspecto positivo, considerando que as ideologias patriarcais consideram o trauma, e logo a sua narrativa, um sinal de fraqueza e baixa

masculinidade.

Nesse sentido, os espaços íntimos - tão relacionados às mulheres e suas narrativas - acabaram por tornar-se espaços seguros para que a personagem pudesse revelar seus traumas, ainda que não conseguisse se livrar completamente deles. O fato de Camila ter realizado testemunhos da guerra e da violência e Jenny ter realizado seu testemunho de mulher burguesa, estagnada e oprimida por uma sociedade ditatorial, permitiram que a geração seguinte, de Natália, pudesse realizar um movimento conclusivo que representa essa longa jornada da mulher portuguesa pelos anos de fascismo até a democracia.

3.3 O lembrar das mulheres: testemunhas de seu tempo

Quando tratamos de conceitos como o trauma e o testemunho, a questão de gênero pode se tornar um aspecto valioso, principalmente na análise da narrativa de eventos traumáticos. Novamente, essa questão está relacionada à diferença fundamental dos ambientes e temáticas considerados femininos e masculinos, partindo de uma lógica de gênero que estratifica a sociedade sexualmente, a partir de um conjunto de normas de comportamento e aparência, e não a partir de aspectos biológicos ou “naturais”. No primeiro capítulo, por meio dos estudos de Virginia Woolf, discorreremos sobre as particularidades dos espaços sociais e históricos permitidos às mulheres, espaços estes de reclusão e introspecção, como a casa e o próprio corpo.

Woolf aponta que o espaço social, público e expansivo é ocupado majoritariamente por figuras masculinas; a sociedade patriarcal, dessa forma, “esconde” as mulheres e projeta os homens, o que torna a aparência e as comunicações desses espaços regidas por um ideal de gênero. Assim, segundo a ideologia patriarcal, os diálogos dos espaços femininos devem ser delicados, intimistas e domésticos como esse. De forma similar, os espaços masculinos não abrem espaço para temas como sentimentos, traumas e intimidades; isso os feminilizaria, os tornaria menos dignos da convivência com outros homens, menos viris e poderosos.

Diante disso, entendemos que o espaço de convivência e de diálogo dos homens é o espaço do compartilhamento de vitórias e conquistas, e nunca de derrotas. Já o espaço feminino, é muitas vezes um território de escuta e compartilhamento de frustrações, assim como de apoio e acolhida. Esses aspectos, tipificados por uma sociedade patriarcal, acabam tendo como efeito colateral uma desvantagem para os homens: “o privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo,

que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (Bourdieu, 2012, p. 64).

Essa necessidade constante de reafirmação leva os homens a viverem sob eterna vigilância, temendo e evitando qualquer associação ao feminino. A própria noção de tortura e violência física adquire um aspecto feminino para os homens, como aponta Elizabeth Jelin: “Para os homens, a tortura e a prisão implicavam um ato de 'feminização', no sentido de transformá-los em seres passivos, impotentes e dependentes” (Jelin, 2001, p. 4, tradução nossa)³³. A socióloga defende ainda que, da mesma forma de a tortura “feminiliza” o torturado, ela também reforça a masculinidade do torturador, que se vê em uma posição de poder e controle absolutos, ao obter a capacidade total de produzir sofrimento em um indivíduo privado de sua liberdade e identidade.

Nesse sentido, a socialização patriarcal tem especial dano quanto ao testemunho e ao trauma, constituindo um obstáculo a mais, dos muitos que foram mencionados. Isso não quer dizer, de nenhuma maneira, que o testemunho entre mulheres seja mais fácil, mas que o testemunho de homens pode ser dificultado pela *performance* de uma masculinidade que vê o compartilhamento de sentimentos como um sinal de fraqueza. Essa ideia de *performance* de gênero, defendida por Judith Butler em diversos textos, aponta também para uma ideia de sobrevivência nessa sociedade sexualmente estratificada: comportar-se e performar as práticas e atitudes esperadas segundo o sexo biológico de cada indivíduo o protege de graves punições e isolamentos. Como defende Butler (2018):

Assim, como uma estratégia de sobrevivência, o gênero é uma performance que envolve consequências claramente punitivas. A distinção de gênero faz parte da “humanização” dos indivíduos dentro da cultura contemporânea; assim, quem não efetua a sua distinção de gênero de modo adequado é regularmente punido. (Butler, 2018, p. 6)

No entanto, na seara dos testemunhos, essa “proteção” da *performance* de gênero representa uma perigosa armadilha, dificultando, e alguns casos impossibilitando, o testemunho dos homens que sofreram grandes privações ou violências. Diante de uma ideia rígida de masculinidade, eles muitas vezes são condenados a uma espécie de morte emocional, e até mesmo física, devido às consequências da ausência do testemunho, como acontece com o personagem de *As horas nuas*.

Elizabeth Jelin (2001), aponta que os testemunhos realizados por homens, assim como

³³ “Para los hombres, la tortura y la prision implicaban un acto de “feminización”, en el sentido de transformarlos en seres pasivos, impotentes y dependientes”. (JELIN, 2001, p. 4)

os ambientes frequentados massivamente por eles, costumam se aproximar de uma noção mais “burocrática” e pública de testemunho, para que estes sejam validados enquanto provas:

As memórias dos homens e suas maneiras de narrar apontam em outra direção. Os testemunhos masculinos são frequentemente encontrados em documentos públicos, testemunhos judiciais e reportagens jornalísticas. Os testemunhos orais, realizados em âmbitos públicos e transcritos para 'materializar a prova', se enquadram em uma expectativa de justiça e mudança política. Embora o testemunho nesses contextos possa ter como efeito o empoderamento e a legitimação da voz da vítima, sua função 'testimonial' está centrada na descrição factual, feita com a maior precisão possível, da materialidade da tortura e da violência política. Quanto menor a emocionalidade e o envolvimento do sujeito que narra, melhor, pois o testemunho oral deve substituir as 'provas materiais' do crime." (Jelin, 2001, p. 8, tradução nossa)³⁴

Ainda que existam, indiscutivelmente, testemunhos orais ou escritos de homens que viveram situações de violência ou desumanização (o próprio Primo Levi, aqui extensivamente citado, produz alguns dos mais detalhados testemunhos sobre os campos de extermínio na *Shoah*), existe uma nítida resistência masculina em narrar situações de derrota ou “desonra”. Em *As horas nuas* e *Nas tuas mãos*, o fato de termos várias narradoras e vozes femininas - Jenny, Camila, Natália, Rosa - e não termos nenhuma masculina, em especial a de Gregório, a vítima fatal, é sintomático dessa percepção.

Além disso, os romances são ambientados em épocas de pós-ditadura, momentos históricos nos quais ocorre o endurecimento da dominação masculina, em quase todos os aspectos e revela como o patriarcado pode ser prejudicial aos homens, silenciando-os e tornando o seu testemunho, e logo sua sobrevivência, mais distantes e dispendiosas. Ainda para Bourdieu, os regimes políticos que usam da violência e da coerção para afirmar-se, estão associados, dentre outros aspectos, ao medo do feminino, de forma que a força imposta por eles demonstra o receio paralisante de ser excluído do “mundo dos homens”:

Por conseguinte, o que chamamos de "coragem" muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo, basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo "viril" de ser excluído do mundo dos "homens" sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de "duros" porque são duros para com o próprio sofrimento e

³⁴ *Las memorias de los hombres, y sus maneras de narrar, apuntan en otra dirección. Los testimonios masculinos se encuentran a menudo en documentos públicos, en testimonios judiciales y en informes periodísticos. Los testimonios orales, realizados en ámbitos públicos, transcritos para «materializar la prueba», se enmarcan en una expectativa de justicia y cambio político. Si bien el testimonio en esos ámbitos puede tener como efecto el apoderamiento y legitimación de la voz de la víctima, su función «testimonial» está centrada en la descripción fáctica, hecha con la mayor precisión posible, de la materialidad de la tortura y la violencia política. Cuanta menor emocionalidad e involucramiento del sujeto que narra, mejor, porque el testimonio oral tiene que reemplazar a las «huellas materiales» del crimen.* (JELIN, 2001, p. 8)

sobretudo para com o sofrimento dos outros — assassinos, torturadores e chefetes de todas as ditaduras de todas as "instituições totais", mesmo as mais ordinárias, como as prisões, as casernas ou os internatos —, mas, igualmente, os novos padrões de uma luta que a hagiografia neoliberal exalta e que, não raro, quando submetidos, eles próprios, a provas de coragem corporal, manifestam seu domínio atirando ao desemprego seus empregados excedentes. A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo. (Bourdieu, 2012, p. 66-67)

Essa restrição da comunicação, imposta pela própria noção social de masculinidade, se relaciona também com o silenciamento. No primeiro capítulo, falamos sobre o silêncio imposto às mulheres, em especial em ambientações públicas. De forma inversa, o silenciamento destinado aos homens se dá na esfera privada, que sentem sua virilidade ameaçada pelo ambiente doméstico e pelas temáticas intimistas. Essa incomunicabilidade - aqui expressa em especial pelo silêncio do personagem Gregório - não impacta apenas a experiência individual do trauma ou da situação de exceção, mas do grupo familiar como um todo. A escassez de comunicação, nos romances de Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa, é a maior perpetuadora das quebras familiares e problemas de relacionamentos.

Dessa forma, considerando os aspectos do trauma individual e da especificidade de gênero, concluímos que a narração do trauma, a ideia de sobrevivência e as vivências de gênero estão intimamente ligadas. No próximo capítulo, nos dedicaremos a analisar como os contextos traumáticos vividos pelos personagens dos romances foram decisivos e contribuíram para uma série de problemas familiares, observando as consequências do autoritarismo nos ambientes domésticos. Assim, partiremos dos conceitos de silenciamento e incomunicabilidade para explicitar a forma como as relações das personagens foram afetadas por esses contextos.

As personagens Rosa, de *As horas nuas*, e Jenny, de *Nas tuas mãos*, aparecem nas narrativas como esposa e mãe das personagens traumatizadas, respectivamente, e como narradoras centrais. As semelhanças entre as duas se dão, especialmente, no quesito de classe social, considerando que ambas são burguesas e passam pela vida sem grandes sobressaltos financeiros, principalmente após o recebimento de heranças de parentes. A condição é recorrentemente mencionada, principalmente por Rosa: “Dizia que eu era uma burguesa alienada. Poderia ter dito, uma burguesa assumida porque nunca neguei minha condição.” (Telles, 1990, p. 9). As duas personagens também lidam com a chegada e permanência da velhice, apesar de Rosa sofrer mais intensamente a passagem do tempo, enquanto Jenny as aceita com naturalidade e sente que a velhice traz até mesmo certa liberdade.

Outra questão que perpassa a vida de ambas é a infância marcada pela Segunda Guerra Mundial, e os efeitos indiretos que o momento político teve em cada sociedade, considerando que o Brasil e Portugal eram territórios neutros, e portanto, considerados seguros. Nesse sentido, a Guerra aparece como pano de fundo na vida das narradoras, marcado pela escassez de certos produtos - Jenny menciona os bolos de chocolate “de um ovo só” - e também pelo temor generalizado das bombas nucleares, quando uma das tias de Rosa se voluntaria no Esquadrão Antibombas, apesar de não haver evidência ou risco imediato de ataques no território brasileiro. Outro momento em que a Segunda Guerra aparece na narrativa de Jenny é com a chegada de Danielle, mãe biológica de Camila e amante de Pedro. Danielle era uma judia militante que busca refúgio em Portugal, como tantos outros em fuga da perseguição nazista, e, naquele momento, envolve-se com Pedro e engravida de Camila. Jenny, na descrição de como se deu o enlace romântico entre Pedro e Danielle, reforça a necessidade de testemunho da mulher, e a neutralidade do território português na Segunda Guerra:

O Pedro precisava da alegria que faltava à tua negra paixão, a Danielle precisava de deixar testemunho, e sabia que Portugal era o único sítio de perpetuação segura. O Pedro era muito meigo e, sobretudo, muito bonito. Era a última oportunidade dela. (Pedrosa, 1997, p. 39)

As duas mulheres também se veem, na maior parte da juventude e da vida adulta, vivendo em regimes de exceção. Rosa vive parte da Era Vargas e depois, toda a extensão do regime militar, sendo pessoalmente vitimada com a morte de Gregório. Já Jenny nasce e cresce concomitantemente ao regime salazarista, resignando-se a ele na maior parte do tempo. O casamento platônico, por exemplo, pode ser um exemplo dessa tendência à manutenção da ordem social, na qual o divórcio seria pior do que manter um relacionamento sem perspectivas românticas.

Apesar da posição social burguesa e da posição política relativamente neutra, as personagens demonstram, em determinadas passagens, a insatisfação com os regimes, afirmando-se, se não progressistas, contrárias ao autoritarismo: Rosa afirmava que, por ser uma artista, nenhum tipo de repressão ou censura poderia ser associado a ela, usando o argumento que de já havia interpretado a própria Liberdade em uma de suas peças de teatro. Após a morte do marido, começa a perceber os níveis de autoritarismo aos quais a sociedade estava submetida, considerando que mesmo sua família, privilegiada pela fama e pelos meios financeiros, havia sido vítima. No entanto, a personagem apresenta alguns discursos um tanto conservadores, aos quais o amante Diogo respondia com violência: “Diogo interferiu até demais, dava opinião em tudo, me agredia sem a menor cerimônia, Sua puritana, sua

reacionária!” (Telles, 1990, p. 17). Rosa não se associava, em nenhuma medida, a discursos feministas, afirmando até mesmo que “mulher detesta mulher”, em uma posição de ódio que recai, invariavelmente, sobre si mesma.

Já Jenny vivia uma vida reclusa na Casa Xadrez - nome do casarão em que vivia com a família - mas marcada pela boemia do marido e pelo convívio diário com amigos jornalistas e escritores. Nesse sentido, seu meio social era quase sempre contrário ao regime salazarista, mesmo que a própria Jenny não se identificasse completamente com as opiniões dos amigos ou do esposo. António, apesar de nunca haver se envolvido diretamente com ações políticas - os ciúmes de Pedro e as noites de jogatina ocupavam quase todas as suas horas - demonstrava sua insatisfação e revolta, enfurecendo-se quando a figura de Salazar aparecia na tela da televisão, exigindo que o aparelho fosse desligado ou ausentando-se da sala. Josefa Nascimento, amiga próxima de Jenny, escrevia romances policiais por meio de um pseudônimo masculino e inglês, Joseph Birth. O nome, uma tradução em gênero e linguagem do seu próprio, correspondia a uma certa ironia e ao mesmo tempo funcionava como proteção e meio de propagar seus ideais, esses sim, abertamente progressistas e feministas

Já Camila, filha biológica de mãe francesa, parece ter herdado a insubmissão de Danielle, e desde muito jovem deu sinais de sua rebeldia contra as injustiças do mundo. Apesar desse ambiente de efervescência e das atitudes de resistência de seus entes próximos, Jenny não se posiciona de forma mais efetiva e ainda, confessa com receio uma certa admiração quando ouvia os discursos de Salazar na televisão. No entanto, após a prisão e tortura de Camila, Jenny passa a compartilhar do ódio que o marido tinha pelos salazaristas, ainda que mantivesse sua posição de passividade, afirmando que seu ódio não tinha serventia:

Salazar discursava na Emissora Nacional, e eu escutava-o, tomando notas, às escondidas: [...] Gostava de o ouvir, fascinava-me aquele talento de diplomata que nos arredava da guerra e parecia-me que havia uma lucidez profética nas suas análises sobre a evolução do mundo. Não me grites, António; assim que escrevo o nome de Salazar sinto que o ar se turva com a tua ira. Mais tarde odiei-o tanto como tu, sobretudo depois do que os carrascos dele fizeram a Camila. Mas o ódio cego não serve para nada. (Pedrosa, 1997, p. 39)

A posição social de Jenny e Rosa, enquanto mulheres brancas de classe média alta, garantia uma certa segurança e uma possibilidade de alheamento. Esses privilégios apenas são colocados em cheque nos momentos de endurecimento do regime. No caso de *As horas nuas*, o fato de Gregório ser um professor universitário, profissão que possui grande prestígio social e intelectual, e ainda, o fato de ser casado com uma famosa atriz não foram suficientes para salvá-lo da perseguição do regime, nem da prisão e da tortura. No caso de *Nas tuas mãos*, nem

mesmo os contatos e favores políticos de uma tradicional família lisbonense conseguiram livrar Camila do mês que passou na prisão, e nem de ter sido torturada. Isso demonstra, por meio da ficcionalização, o quanto todas as camadas da sociedade estavam expostas à brutalidade e poderiam ser por ela vitimadas.

Nesse sentido, por serem as personagens-narradoras mais velhas e sobreviventes, de certa forma, do regime, consideramos aqui Jenny e Rosa como testemunhas do seu tempo, mulheres que viveram regimes totalitários em sua completude e foram impactadas por eles. A vivência de uma testemunha, que convive com um traumatizado antes e depois da situação causadora do trauma, deve ser considerada, uma vez que é uma posição bastante delicada. Como afirma Seligmann-Silva, é necessário tomar certa distância do acontecimento para poder, efetivamente, narrá-lo, e a distância que ambas tomam dos seus respectivos traumatizados é suficiente para contar o processo de trauma e recuperação, no caso de Camila, e trauma, decadência e por fim, morte, no caso de Gregório.

Dessa forma, Rosa e Jenny se tornam testemunhas diretas dos efeitos do trauma, em especial Rosa, que, através de sua pretensa autobiografia e das análises, procura elaborar a perda do marido e os motivos que o levaram ao suicídio. Quando essas tentativas de elaboração não chegam a conclusões muito libertadoras, a personagem recorre ao alcoolismo como forma de fuga da realidade. Já Jenny, por meio de seu diário, realiza uma espécie de relato íntimo de sua existência, incluindo testemunhar a diferença na personalidade de Camila antes e depois dos eventos traumáticos que marcaram a sua vida, que saiu de uma jovem enérgica e cheia de vitalidade para um estado apático e deprimido, e, em seguida, para um endurecimento e isolamento sentimental, e também sua vivência em um casamento de fachada, que apesar disso, era preferível a opção de estar divorciada, considerando os costumes.

Diante disso, concluímos que as questões de gênero e testemunho se aproximam em alguns pontos, em especial no que se diz respeito às diferentes formas com que homens e mulheres conseguem (ou não) realizar seus testemunhos, levando em conta aspectos como os ambientes ocupados e a recepção de cada testemunho nos contextos mencionados. No próximo capítulo, nos dedicaremos a observar como esses aspectos do trauma e do testemunho tiveram consequências nas relações familiares e amorosas das personagens das obras, partindo dos pressupostos dos estudos de gênero.

4. AS CASAS E SUAS PAREDES INCOMUNICÁVEIS: A DESARMONIA NAS RELAÇÕES FAMILIARES

Nos romances *As horas nuas* e *Nas tuas mãos*, o cenário predominante é o espaço familiar e doméstico. Nesses contextos propícios para a criação de gêneros autobiográficos e resistências silenciosas, as relações familiares, amorosas e de amizade, bem como suas problemáticas e ausências, são pontos centrais em ambas as narrativas. Diante disso, neste capítulo, nos aprofundaremos na especificidade das relações interpessoais, analisando questões etárias, étnico-raciais, sociais e sexuais; e dedicando especial atenção para a análise da condição burguesa e sua influência na vida das protagonistas. Observaremos, também, como a vivência pós-traumática de certos personagens impactou nas suas relações familiares, e como estas foram irreversivelmente transformadas pelo trauma. Além disso, analisaremos a relação das protagonistas com os ambientes domésticos em que estavam inseridas, e como a saída ou permanência desses locais influencia a vida e a escrita de cada narradora.

Dessa forma, realizaremos a aproximação das obras nos pontos que consideramos mais significativos, como por exemplo, as relações de conflito das personagens com as respectivas figuras maternas e uma ausência quase total de figuras paternas. As relações de conflito maternal nos romances são, geralmente, marcadas por traumas geracionais; isso é, cada personagem relata questões problemáticas com a respectiva mãe e também com a filha, demonstrando que a posição de opressão (ou distanciamento) se desloca a cada geração. Já a ausência paterna, e antes disso masculina de forma geral, é normalmente relatada em duas ocasiões: morte precoce - normalmente causada por interferências políticas, como guerra e perseguição - ou abandonos cotidianos, que partem da decisão individual de cada personagem, e que retiram de cena as figuras masculinas como pais, namorados e maridos. Dessa forma, os cenários desses romances - a Casa Xadrez, em *Nas tuas mãos*, e o apartamento de luxo em *As horas nuas* - se formam como pequenos núcleos, burgueses e majoritariamente femininos.

Na seara dos relacionamentos amorosos, temos aqueles que se dão de uma forma tradicional e bem-vista na sociedade, como os casamentos, e também os marginalizados, como as relações extraconjugais e homossexuais. Nessas relações, independente de sua natureza, é possível observar as marcas de determinados períodos, seja através dos comportamentos de cada indivíduo ou por questões de costume de época como, por exemplo, as cerimônias de celebração de cada união. Por fim, ambas as narrativas descrevem relacionamentos marcados pelo luto, pela violência (tanto institucionalizada, quanto pessoal), pela traição e,

especialmente, pela incomunicabilidade. Os silêncios e as ausências permeiam praticamente todas as relações, que se configuram como regras sociais não apenas dos períodos especificados, mas de toda uma sociedade, como aponta Michelle Perrot:

Pois o silêncio era ao mesmo tempo disciplina do mundo das famílias e dos corpos, regra política, social, familiar - as paredes da casa abafam os gritos das mulheres e das crianças agredidas -, pessoal. Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio, sua honra, a política de se tornar uma segunda natureza. A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir o seu próprio ser, ou ao menos, o que se pode saber dele. (Perrot, 2006, p. 10)

Dedicamos também atenção à análise do espaço físico da casa, onde ocorre a maior parte das narrativas e as especificidades sobre a vida das personagens, que podem ser observadas a partir desses ambientes. O estilo de vida burguês das narradoras é observável a partir das descrições de imóveis grandes e luxuosos, além de outros aspectos como a presença de empregadas domésticas. Essas últimas, apesar de presentes em momentos pontuais dos romances, são indispensáveis para o estilo de vida e para a manutenção desses espaços, porém, elas têm suas existências invisibilizadas nas narrativas. Quando as empregadas aparecem - com mais frequência em *As horas nuas* do que em *Nas tuas mãos* - são descritas em posições de servidão. Como nas duas obras temos uma ideia de progressão de tempo, isto é, narrativas que contrastam o passado e o presente, observamos também uma mudança na forma de trabalho das empregadas, que vão lentamente ganhando mais direitos ou simplesmente deixando os empregos após décadas de trabalho pouco reconhecido.

4.1 A casa nas narrativas femininas: proteção ou prisão?

Pois a casa é nosso canto do mundo.
Gaston Bachelard

Em *As horas nuas* e *Nas tuas mãos*, o cenário predominante é o interior da casa, uma bolha de intimidade e reclusão que protege as protagonistas dos perigos da cidade, e ao mesmo tempo, permite que elas tenham tempo suficiente para refletir sobre as próprias vivências, memórias e esquecimentos. Como mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, a ordem patriarcal viabiliza a exposição dos homens, que comumente são representados na rua, em assembleias, praças e locais de trabalho; as mulheres, no entanto, quase sempre são representadas reclusas ao espaço doméstico. Diante disso, é natural que muitas escritas de mulheres venham desse lugar de intimismo e reclusão. Tanto que, em ambos os romances, o

momento de saída de casa, quando realizado por mulheres, é visto como um marco. Seja essa saída longa e distante - como a ida de Camila para Moçambique - ou algo cotidiano - como a visita de Rosa a um médico -, o abandono da moradia para as vias públicas é sempre visto como algo relevante para as personagens, representando momentos decisivos.

O espaço delimitado e familiar da casa, muitas vezes imposto às mulheres, pode configurar à primeira vista um lugar opressivo, que não pode ser transpassado e que limita consideravelmente a visão de mundo delas. No entanto, é também onde alguns aspectos da memória ganham força, permitindo uma maior reflexão sobre o presente e a recuperação de ocasiões do passado, que permanecem mais visíveis e palpáveis na intimidade da casa do que no frenesi da cidade, como por exemplo as situações traumáticas que são extensamente descritas em ambas as obras.

Para o filósofo Gaston Bachelard, no ensaio *A poética do espaço* (1978), a análise do ambiente doméstico é de extrema importância para compreender questões íntimas dos indivíduos. Isso porque, para o autor, a casa traz abrigo e proteção, algo próximo à ideia ancestral das cavernas pré-históricas ou do ninho e da concha, para os animais. Em um local idealmente livre de ameaças e perigos externos, questões de ordem subjetiva, como os sonhos, os desejos e as lembranças encontram segurança para se manifestarem: “[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz.” (Bachelard, 1978, p. 201). Dessa forma, é na casa que podemos acessar as questões de maior subjetividade, e por isso, a análise desses lugares permite certos tipos específicos de reflexão e memorização.

Diante dessa perspectiva, a permanência no ambiente doméstico pode permitir um maior acesso à memória e à recuperação de ocasiões, principalmente daquelas que impactaram a vivência familiar e íntima dos habitantes de determinada moradia. Dessa forma, podemos elucidar questões sobre os romances aqui analisados a partir dos conceitos propostos por Bachelard. No entanto, é preciso apontar que, nas obras, a ideia de casa não é exatamente o ideal de conforto e segurança proposto pelo autor, uma vez que as narradoras relatam constantemente os distanciamentos e inseguranças que vivenciam em suas relações familiares e amorosas.

Ainda assim, é inegável que tanto a obra de Lygia Fagundes Telles como a de Inês Pedrosa reservam um cuidado especial na descrição da casa, dos cômodos e “cantos” específicos de cada uma, e de como esses lugares simultaneamente definem e são definidos pelas personagens que os habitam. É importante também, reiterar que essa descrição dos cômodos e ambientes domésticos não se refere apenas a narrativas objetivas, mas a descrições

minuciosas que mesclam a materialidade dos espaços com as memórias que esses ambientes carregam.

A obra *As horas nuas* é praticamente toda ambientada no luxuoso apartamento de Rosa Ambrósio. O início de seu monólogo descreve o ambiente em que está: deitada no chão, por achar a cama indigna e dificultosa, no escuro e entre garrafas de vinho e pilhas de roupa suja. Esse cenário deprimente, que reflete o interior da narradora, pouco se modifica ao longo do romance. O quarto escuro e desorganizado reflete a visão pessimista e inativa da personagem sobre a própria vida, além de limitá-la não apenas ao apartamento, mas a praticamente esse cômodo específico. Outro cômodo representado na narrativa é o banheiro de Rosa, lugar mais íntimo da casa, para onde a personagem leva o gato Rahul, que a observa - triste e irônico – tentar lutar contra a passagem do tempo. Apesar de melancólica, a narrativa da atriz ainda guardava certa teatralidade, de forma que os momentos mais “humanos” e menos românticos, como a cena do banheiro, eram narrados por Rahul.

Outro ambiente frequentado por Rosa era o consultório de Ananta, que ficava apenas um andar acima de seu próprio apartamento. Dessa forma, a personagem não precisava chegar à rua - e aos seus perigos - para realizar as sessões. O caminho do apartamento até o consultório era ainda todo acarpetado, reiterando mais uma vez o alto padrão de acabamentos do imóvel e a sua distância de qualquer aspecto um pouco mais orgânico, que se aproximasse de uma vida “real” ou natural. O consultório de Ananta, segundo a descrição de Rosa e do narrador observador, era absolutamente branco, limpíssimo, e sem nenhuma vaidade ou decoração; as características do cômodo também refletiam a própria analista em seus posicionamentos e aparência.

Já a cozinha do apartamento, majoritariamente frequentada por Rahul e Dionísia, raramente é o cenário da narração de Rosa, denunciando novamente sua condição burguesa. Assim, o ambiente era ocupado pela governanta, que decorava o cômodo com suas orações e outros dizeres bíblicos e cantava seus louvores religiosos, enquanto preparava refeições que Rosa dificilmente aceitava. Como Dionísia não é narradora, é Rahul quem fornece as descrições do cômodo, que, diferente do restante do apartamento, é quente, vivo e mutável, devido à espiritualidade e ao constante trabalho de Dionísia. Dessa forma, a cozinha se torna um ambiente de maior intimidade e conforto:

Vou todo arrepiado para a cozinha que é o lugar mais quente deste apartamento gelado. No calendário da Dionísia há sempre receitas tropicais escritas nas costas do dia. País tropical. [...] Vejo na penumbra o leite talhado na minha vasilha. Molho o focinho na vasilha d'água. Subo no fogão. Saudade do leite verdadeiro e não dessa mistura safada que Dionísia compra em sacos

plásticos. [...] Ao lado da geladeira, dependurou o calendário religioso que tem a estampa colorida do Cristo de coração sangrando. Com cuidado arranca o dia anterior já lido e vivido e vai buscar os óculos para ver de perto o novo dia. (Telles, 1990, p. 50-51)

Outro ambiente que merece destaque é o escritório de Gregório. Após o retorno do exílio, o personagem passou a permanecer cada vez mais tempo no cômodo, enfiado em livros e nos papéis que escrevia constantemente. Assim como o quarto de Rosa transmitia sua melancolia e o consultório de Ananta representava sua organização, o escritório de Gregório aos poucos ia tomando a forma do seu trauma. Se antes ele se dividia entre a universidade, o quarto com a esposa e o escritório para seus estudos, na companhia de Rahul e Cordélia, após a tortura e o exílio, o personagem mantinha-se cada vez mais recluso a esse pequeno cômodo.

Da mesma forma que Gregório se enclausurou dentro de seus pensamentos e da sua incapacidade de testemunhar o que havia sofrido, o escritório tornou-se seu único lugar, cada vez mais oprimido e fechado. Evidentemente, esse ambiente também não era frequentado por Rosa, aspecto bastante nítido que atesta o afastamento progressivo do casal e a dificuldade comunicativa que pairava no relacionamento. Rahul, por outro lado, passa muito tempo com o dono, deitado no sofá ou na cadeira, fazendo companhia e descrevendo a ambientação do local. Eventualmente, Gregório deixa o quarto que dividia com a esposa e se instala completamente no escritório.

Nesse momento, até mesmo o gato, sempre irônico e descrente, se surpreende com o quanto aquele casamento havia se deteriorado: “E pensar que um dia Gregório a amou. Que fizeram juntos uma filha. Durante tantos anos estiveram lado a lado nessa cama, só no final ele foi dormir no escritório, na singela cama-divã que usava quando se sentia gripado e não queria passar-lhe a gripe.” (Telles, 1990, p. 86). O escritório é também o local em que Gregório decide morrer, partindo em meio ao seu trabalho, livros e seu animal de estimação. Após a morte do personagem, seu escritório passa a ser um dos refúgios de Rahul, que permanece muito tempo no cômodo, esperando que os vislumbres fantasmagóricos do dono apareçam para confortá-lo. No entanto, quando Rosa retira os pertences de Gregório, jogando fora a “papelada” e doando os livros, esse espectro deixa de aparecer para o gato, reafirmando a conexão do personagem com seus objetos de valor sentimental e com a configuração daquele lugar, que, ao ser descaracterizado, perdeu também os poucos vestígios restantes da figura do personagem.

É nesses poucos, mas luxuosos, cômodos que se passa a maior parte do romance de Lygia Fagundes Telles. Esse luxo do ambiente, segundo Bachelard, pode atrapalhar a conexão com o espaço, uma vez que buscamos, em casa, pequenos lugares para nos “encolher” e

encontrar uma espécie de conforto ancestral. Para o filósofo, “É preciso procurar na casa múltipla centros de simplicidade. Como diz Baudelaire: num palácio, ‘não há nenhum lugarzinho para a intimidade’.” (Bachelard, 1978, p. 216). Talvez seja justamente essa intimidade que Gregório e Rahul buscavam ao se recolherem cada vez mais no escritório, e Dionísia ao encher de músicas e orações a cozinha, essa simplicidade que foi sufocada pela extravagância do restante do apartamento.

Apenas quando o final do romance se aproxima, quando Ananta desaparece, é que Rosa decide procurar um médico na cidade, para tratar de seu problema com o alcoolismo. A ida e o retorno desta consulta, que a personagem realiza de táxi - havia dispensado o motorista particular por falta de serviço - é bastante traumatizante para a personagem, de forma geral. Rosa lida com um taxista rude e inflexível, e observa também pessoas em situação de pobreza, sentindo uma grande aflição para retornar ao seu apartamento, percebendo o quanto havia se afastado da vida real e dos problemas cotidianos, escondida em sua “concha” doméstica e enterrada nas próprias lembranças:

Mas é esta aquela antiga praça? Há dezenas de barraquinhas e tabuleiros com vendedores miseráveis vendendo suas miseráveis quinquilharias, mendigos em cachos e os passantes. Se houvesse ao menos um banco vazio mas a espessa vaga da miséria transbordou e ocupou os espaços, a praça ocupada. A cidade ocupada. Mas de onde veio toda essa gente? onde essa miséria se escondia antes? (Telles, 1990, p. 157)

Já em *Nas tuas mãos*, o cenário predominante é a suntuosa Casa Xadrez, para onde Jenny e António se mudam após o casamento. O casarão tradicional é o cenário do amor proibido entre ele e Pedro, de muitas jogatinas e da criação de Camila e Natália. Jenny, em seu diário, menciona poucas experiências fora de casa - a maioria de quando ainda era adolescente, em seu namoro com António - e se consagra, de certa forma, como o ideal feminino dela esperado: apesar de evidentemente não ter uma família tradicional, Jenny raramente se afasta do casarão, narrando suas memórias, que se enlaçam com as da casa. Para Bachelard, essa conexão indivisível é esperada, considerando que uma casa guarda memórias e “tesouros” do passado, que trazem a sensação de conforto e proteção:

[...] a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância. [...] Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. (Bachelard, 1978, p. 201)

Após a morte de António, Jenny passa a ouvir sua voz entre as paredes, acreditando que

seu amado, e em seguida Pedro, ainda a acompanhavam. Jenny sente uma proximidade tão grande do casarão, que é como se este fosse parte dela mesma; se recusa a realizar reformas e mudanças na casa, temendo que, caso modificasse os cômodos, deixaria de ouvir a voz de António. Quando a neta sugere mudanças arquitetônicas consideráveis na casa, Jenny prontamente recusa; mudar a casa naquele ponto seria afastar-se de si mesma e das suas conquistas:

Quanto à minha doce Natália, martiriza-me com as suas teorias arquitectónicas: clama que a forma deve servir a função, e quer por força "desatracar-me", como ela diz, a casa. Acha que eu devia mudar o meu quarto cá para baixo, para a sala de música, pintar a casa toda, vender ou armazenar os móveis e objectos que ela considera "inúteis", substituir as banheiras de pé alto por outras mais práticas, remodelar a cozinha, substituir uma das casas de banho do primeiro andar por outra cozinha, e alugar a parte de cima da casa. Sair do meu quarto, do teu quarto, querido António, que só depois da tua morte reconquistei? Só morta. (Pedrosa, 1997, p. 44)

Camila, por outro lado, narra constantemente espaços públicos em suas fotos, demonstrando que nunca se ateu ao ideal patriarcal de que as mulheres deveriam permanecer em casa. Ainda muito jovem, a prisão e a óbvia saída forçada de casa modificam permanentemente a sua história. A ida para Moçambique também tem um caráter desbravador, em um contexto em que até mesmo a saída para o trabalho ou lazer poderia ser considerada exagerada ou extravagante. Constantemente, descreve fotografias em situações políticas, sendo as mais relevantes a fotografia que faz de uma amiga em plena comemoração da Revolução dos Cravos, a fotografia que faz de Xavier em África e também a fotografia de Salazar chorando, que teria lhe rendido grandes méritos profissionais, mas a personagem decide manter-se fiel aos seus princípios ideológicos; todas elas em momentos políticos importantes, o que demonstra o quanto a personagem havia transgredido, considerando que todas essas fotografias haviam sido tiradas ainda no contexto de Estado Novo.

Em Moçambique, a narrativa de Camila se desdobra em ambientes militares, em Maputo, e depois no interior, onde passava parte do tempo no campo e na praia, observando e fotografando. Tanto na capital como no interior, Camila adentrava no “mundo dos homens” e gravava o que seriam as melhores fotos de sua carreira, pelo menos segundo seu próprio julgamento. Para Camila, diante de seus impulsos políticos e da repressão em que estava inserida, a capital Lisboa era uma espécie de campo de batalha, e sentia que o país inteiro “atraía a morte”. Assim, a personagem tinha uma visão mais expandida sobre a cidade; que se alastrava para além dos jardins do respeitável casarão onde foi criada.

Já Natália, devido a sua profissão de arquiteta, tem uma profunda conexão com todos

os imóveis que morou e também com aqueles que projetou e visitou. A casa da avó Jenny, que também foi sua primeira casa, era considerada pela personagem como um exagero arquitetônico, um imóvel anacrônico e cheio de frivolidades. A jovem arquiteta gostava de prédios racionalizados como ela mesma; fixos, concretos e funcionais. No entanto, a trajetória da personagem faz com que ela retorne para a Casa Xadrez com um olhar mais sentimental, percebendo que aquela casa guardava as memórias mais felizes da avó e que por isso fazia parte dela também. Após o divórcio com o marido, Natália decide viver na casa da avó, reformando cuidadosamente seu jardim e fazendo com que essa casa fosse o cenário de seu recomeço. Apesar de ter tentado convencer a avó a realizar mudanças e refazer a pintura da casa, Natália decide preservar tudo que fosse possível, respeitando a memória e o desejo de Jenny:

Antes de me mudar para aqui pensava em remodelar a casa toda - sim, não seria, para a tornar mais "funcional", como eu costumava dizer-lhe. Mas assim que aqui cheguei percebi que não posso fazer isso. Ia afastá-la da Casa, a si, ao avô Pedro, ao To Zé e até ao Manuel Almada. (Pedrosa, 1978, p. 208)

Diferentemente da mãe e da avó, Natália “vive” a cidade de forma mais espontânea; descrevendo ambientes como cafés, cinemas, bares e a casa de amigos; também a universidade é palco de muitas das descrições da personagem. Essa naturalidade em frequentar ambientes sociais e noturnos é fruto de uma sociedade pós-revolução, que apesar das perdas e ganhos, realizou uma considerável abertura em permitir que as mulheres estivessem nesses ambientes. Esses acessos parecem ordinários para a personagem, mas, como lembra sua mãe, são o resultado de muitos esforços e lutas coletivas:

A Natália acha, pura e simplesmente, que eu não tenho sentido de humor: ‘Devia ser proibido, na tua luta de emancipação das mulheres. Fizeram um lindo serviço, a queimar soutiens com as crianças ao colo. [...] Só nos arranjaram mais trabalhos, e espantaram-nos a caça.’ [...] Dói-me que ela nem sequer perceba que foram esses ‘extremismos’ de ‘mulheres estridentes’, como ela diz, que lhe deram todos os direitos que lhe parecem agora tão naturais. (Pedrosa, 1997, p. 131-132)

Além da interação das protagonistas com as casas, também merecem atenção especial outras figuras do cenário burguês: a empregada doméstica e o animal de estimação. Essas duas figuras são representadas, principalmente, no romance *As horas nuas*, com a presença de Dionísia e Rahul, as únicas companhias de Rosa em sua solitária velhice. Os dois representam aquilo que *permaneceu* no apartamento e na vida da protagonista, após tantos acontecimentos e conflitos. Devido a suas posições em entrelugar - eram extremamente próximos da família, mas ao mesmo tempo não eram “parte” dela - eles também possuem, de certa forma, a memória e a percepção dos acontecimentos ali ocorridos, incluindo as quebras e silêncios que

atravessavam Rosa Ambrósio e seus pares.

A personagem Dionísia é descrita como uma mulher negra, que tem idade próxima a de Rosa, e é extremamente religiosa e espiritualizada de forma geral. Dionísia casa-se jovem, mas o marido morre pouco tempo depois. Apesar disso, ela nunca se casa novamente, ocupando seu tempo e sua vida com o trabalho doméstico e suas orações. Dionísia não é narradora, mas são com ela os poucos diálogos que Rosa tem no romance; diálogos esses que quase sempre partem de uma tentativa da empregada em “reerguer” a patroa, oferecendo-lhe alimentos, banhos e saídas que são quase sempre rejeitados por Rosa:

- A senhora chamou? Escutei um chamado. Cubro a garrafa que ela já viu, enxerga no escuro como os gatos.
- O Rahul estava miando tão triste...
- Já tomou leite. A senhora chamou?
- Não, Dionísia, faz um ano que não chamo ninguém. Mas não acenda a luz, peço e cubro a cara com um pano. Trapos, querida.
- Não é trapo não, é a roupa que juntei e esqueci de levar. Desse jeito a senhora não vai se agüentar de pé. É já avisei que não posso mais levantar peso. (Telles, 1990, p. 14)

A personagem apresenta uma postura servil e temente a Deus e aos santos, e realiza todos os serviços domésticos do apartamento, incluindo o cuidado com Rahul, e ainda, a leitura dos sonhos da patroa, demonstrando suas afeições místicas. Em vários momentos, afirma estar orando pela família, o que parece ser algo sintomático de sua percepção quanto aos problemas dos moradores, como o próprio alcoolismo de Rosa e a depressão de Gregório antes do suicídio.

Lygia Fagundes Telles tem como a maioria de suas narradoras, mulheres brancas, burguesas ou de classe média, o que se repete no romance analisado, mas apresenta, nessa obra madura, um pouco mais de engajamento e percepção da condição das mulheres negras e pobres³⁵. Logo no início da narrativa de Rosa, ela faz um comentário sobre o trabalho doméstico de Dionísia, demonstrando estar consciente das posições sociais que cada uma ocupa:

- Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! meu Pai. A mania da Dionísia largar as trouxas de roupa suja no meio do caminho. Está bem, querida, roupa que eu sujei e que você vai lavar, reconheço, você trabalha muito, não existe devoção igual mas agora dá licença? eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! [...] Licença, Diú, não leve a mal mas vou ficar um pouco por aqui mesmo, bestando no espaço. (Telles, 1990, p. 7)

Rahul e Dionísia apresentam figuras muito interessantes no romance, pela forma com

³⁵ Uma exceção interessante é o conto *A confissão de Leontina*, publicado na obra *A estrutura da bolha de sabão* (1991), cuja narradora é uma mulher que nasce em condições precárias e cria seu caminho entre a miséria, a prostituição e diversas formas de violência que por fim a levam para a prisão.

que observam e participam da vida de Rosa e sua família, bem como as opiniões que têm um do outro. Rahul descreve sua visão de Dionísia, observando como a personagem é desprovida de privilégios e refletindo sobre a condição de ambos; ele, um gato com memória e consciência, e ela, uma mulher negra e pobre, que, pelas suas condições de vida, não parecia estar sendo correspondida em seu amor divino:

A Dionísia que me oferecia leite teve outra vida antes? E que vida foi essa para retornar com a pele negra. E ainda por cima, mulher. Tão devotada a Deus a escrava que pelo visto não é correspondida no seu amor, não sei o que significa neste mundo uma preta pobre. Feia. E um gato sem raça. Castrado e com memória. (Telles, 1990, p. 114)

Diante de uma família burguesa com tantos afastamentos, silêncios e quebras, Rahul parece representar uma metáfora: possui uma clareza e lucidez imensas, reflete sobre a vida das personagens que acompanha e possui memórias vívidas de suas vidas passadas como humano; mas é prisioneiro de seu corpo animal: não pode falar, incorporando assim a impossibilidade comunicativa da família que o acolhe. Porém, Dionísia, nas últimas páginas do romance, menciona que o gato “tem palavra”, e que por isso, deveria ser questionado sobre o sumiço de Ananta, demonstrando que, assim como ele, era também uma excelente observadora:

- Falta o Rahul.
- Rahul?
- É o gato.
- Mas o gato não tem palavra!
- Esse até que fala demais às vezes. (Telles, 1990, p. 227)

Já na obra de Inês Pedrosa, temos poucas referências à figura da empregada doméstica, possivelmente por uma questão cultural: em Portugal, poucas famílias possuem funcionárias domésticas compartilhando a residência, portanto, quando possuem, elas têm menos contato direto com a família e dificilmente moravam no emprego. Ainda assim, na narrativa de Jenny, temos algumas referências a Rosário, governanta da família que participou da criação das três gerações de mulheres, e a outras “criadas” que não foram nomeadas. Conforme Pedro e António foram diminuindo a fortuna de Jenny, apenas Rosário permaneceu na casa. A governanta havia sido contratada, a princípio, pela mãe de Jenny, e acompanhou a protagonista até a velhice, denunciando que provavelmente trabalhou a vida inteira, desde a infância, e somente retornou a casa da família perto de sua morte: “Há meses morreu a Rosário, que eu julgava imortal porque tinha assistido ao meu nascimento. Quando percebeu que a hora se aproximava, despediu-se e foi para a casa da família, na aldeia” (Pedrosa, 1997, p. 62)

Além das poucas aparições de Rosário, Natália faz uma breve análise arquitetônica do

espaço designado à “criadagem”, em uma perspectiva mais moderna: quando visita a amiga Leonor, que vivia em um clássico casarão, repara no cômodo menos bem-querido da casa: o minúsculo quarto da empregada, colado à cozinha. Discorre sobre esse triste e indispensável cômodo para o estilo de vida burguês, enquanto descreve a morada da amiga. Para a personagem, o quarto guardava algo de fantasmagórico, como se os funcionários que haviam ali sido alocados, em tempos de maior esplendor dos donos do imóvel, permanecessem “rondando” a casa. Ao compartilhar com Leonor seus pensamentos, essa toma como piada, e afirma que as evidências do pensamento da amiga estão em sua empregada, que, nos tempos da mãe, era “pontual e disponível”, mas quando mudou-se com ela, passou a se proteger com as leis trabalhistas e recusar horas excessivas de trabalho:

Trata-se de um destes prédios portugueses do princípio dos anos setenta, com escadas de serviço onde desemboca uma porta recuada, que dá directamente para a cozinha, ao lado da qual fica o quarto da criada, com a respectiva casa de banho, minúscula, na marquise. São melancólicas como órfãs, estas casas soalheiras, nascidas para uma brevíssima civilização do conforto burguês - falta-lhes a permanência da criadagem, que de certa maneira as assombra, quando, por engano, se toca numa das campainhas, agora inúteis, existentes nas paredes de cada assoalhada. [...] Quando falei à Leonor destes pormenores fantasmagóricos - nos quais obviamente ela, como habitante, nunca tinha reparado - soltou uma gargalhada fina: "Então estão explicados os desmandos da minha empregada. Em casa da minha mãe, era pontual e disponível. Desde que veio para aqui comigo, chega tarde, põe-se a tomar chá, e se lhe peço uma meia-hora extra ameaça-me com a lei. Esses fantasmas da servidão devem andar a picá-la."

(Pedrosa, 1997, p. 159-160)

Por meio dessas representações - não poderíamos descrever o cenário na família burguesa sem explorar a figura da empregada doméstica - podemos colocar mais um recorte, de classe e muitas vezes de raça, que atravessa as mulheres dessa narrativa. Apesar de não serem narradoras e nem protagonistas, é evidente que a figura dessas mulheres está em uma posição de dominação mais intensa do que as das narradoras, mulheres brancas e burguesas. Assim, é claro que existem questões de gênero que perpassam essas mulheres, porém, existem outros aspectos que contribuem para a separação das mulheres em uma lógica de classe.

4.2 Da ausência paterna ao contumaz conflito materno

Nas obras de Lygia Fagundes Telles, a conjuntura de conflito materno e ausência paterna é tema recorrente, para a pesquisadora Ilana Cavalcante (2002): “A ausência do pai gera o conflito com a mãe e é mecanismo de propulsão dos principais desequilíbrios emocionais das personagens” (Cavalcante, 2002, p. 239). Podemos observar essa questão em *As horas nuas* e também em outras obras da autora, como *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* (1973). Em *Ciranda de pedra*, romance que trata majoritariamente da temática familiar, a narradora Virgínia é marcada por um profundo abandono dos pais, bem como pelo desprezo das irmãs mais velhas. Conforme cresce, Virgínia passa a observar, de dentro, a hipocrisia da família, analisando como suas irmãs, maridos e amigas vivem em uma verdadeira ciranda de aparências, que ela ironiza e se afasta. Em *Verão no aquário*, a protagonista Raiza desconfia de que a mãe tenha um caso com André, seu então interesse romântico, o que gera desconfianças e ciúmes entre mãe e filha. Em *As meninas*, todas as três narradoras, Lorena, Lia e Ana Clara, vivenciam formas diferentes de conflito com os pais, que passam por omissões, desentendimentos e negligências.

Em *As horas nuas*, seu último romance, o tema retorna em especial na relação entre Rosa e Cordélia, e nas lacunas paternas que as duas personagens enfrentam. Em seu monólogo, a protagonista Rosa descreve a própria mãe de uma forma majoritariamente positiva, enfatizando como ela foi uma mulher mística, vidente, que previa as mudanças do tempo e as mortes de conhecidos pelo olfato: “[...] quero beber principalmente por mamãe que ao contar com a sua vidência, em meio das lágrimas que escorriam pretas de rímel, disse que na véspera sentiu um forte cheiro de vela que vinha na brisa. E o cheiro era de lá.” (Telles, 1990, p. 203).

A mãe, morta há muitos anos quando Rosa inicia a narrativa de suas memórias, ganha esses contornos fantásticos que auxiliam na construção de uma imagem cristalizada dessa relação, como se a personagem buscasse absolver ou justificar o relacionamento que as duas possuíam. Conforme a narrativa se desenvolve, vão aparecendo questões mais humanas da perspectiva da filha, como uma especial preocupação com as aparências, uma vez que a mãe buscava a ascensão social e financeira, mesmo que isso significasse a dissimulação e a manutenção de imagens em momentos significativos ou trágicos.

O maior exemplo dessa preocupação é quando Miguel, primo de Rosa, morre em decorrência do abuso de drogas, e a mãe incentiva a filha a ir em uma festa de casamento, mesmo arrasada; a mãe argumenta que ela deveria representar a família e usar seu vestido muito fino e caro, que não poderia ser “desperdiçado”. Afirmo, ainda, que aquele seria seu primeiro papel como atriz: uma menina feliz, que disfarçaria muito bem a tragédia do primo morto pouco

antes. Rosa também descreve que, no dia de seu casamento com Gregório, a mãe enxugava seus olhos e colocava compressas frias, novamente evidenciando uma maior preocupação com a aprovação social do que com os sentimentos da filha. A personagem, apesar disso, aponta que a mãe havia sido “sua única amiga”, enfatizando seu discurso de competitividade feminina, muito recorrente ao longo da narrativa: “ah, mamãe!... A minha única amiga. Mulher detesta mulher. Detesta. [...] Sim, Ananta, é claro que sou eu que me detesto. Só essa história de mãe com filha é que funciona. Às vezes. (Telles, 1990, p. 15-16).

Esses discursos de Rosa vão de encontro aos posicionamentos da analista Ananta, que apoia abertamente o movimento feminista e se voluntaria em delegacias de apoio à mulher. Rosa, no entanto, discorda que as ações da vizinha sejam efetivas, e alega que é a “modernidade” que violenta as mulheres. Nesse momento, Rosa assume alguns de seus posicionamentos conservadores, tão criticados pelos companheiros, afinal, tanto Gregório quanto Diogo se apresentam como progressistas - apesar de a violentarem de formas distintas e simbólicas.

A personagem, nesse sentido, assume uma postura bastante retrógrada, e acusa as jovens de “se rebaixarem”, usando roupas curtas e fumando. Ela afirma ainda, que as propagandas da televisão e o excesso de liberdade são as responsáveis pelos estupros e violências contra as mulheres. Essas jovens “rebaixadas”, na visão de Rosa, em muito se parecem com a filha, Cordélia, com quem vive uma relação de conflito e silenciamento. Esse tipo de posicionamento parece aproximar a personagem de uma certa colaboração com o sistema patriarcal, no qual ela está completamente submersa, e por isso é simultaneamente vítima e cúmplice. Para Eurídice Figueiredo,

O poder simbólico só pode se exercer com a colaboração dos dominados; nesse sentido é preciso verificar que as próprias estruturas cognitivas presentes na sociedade induzem os dominados a pensar e agir em favor dos dominadores. Os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente, agem sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos. (Figueiredo, 2020, p. 19)

Na infância, Rosa vivencia o abandono do pai, que saiu para comprar cigarros e nunca mais retornou. Apesar do descaso, a personagem o descreve como um homem carinhoso e fino, que a chamava de *ma belle rose* e fazia questão de dar-lhe presentes e levá-la para passear. Ao que parece, o pai de Rosa, que assim como a mãe não é nomeado na narrativa, apenas decide deixar a família sem grandes sobressaltos, possivelmente para viver com outra mulher. Essa aparente inexistência de motivos ou explicações cria uma lacuna na personagem que jamais é preenchida.

Outra dúvida que paira sobre Rosa quanto ao pai, é que este não retorna nem mesmo no velório da mãe, de forma que a quebra é tão definitiva que, no momento da narrativa, ela ainda não sabe dizer se o pai ainda estava vivo ou não. Apesar do completo abandono paterno, a protagonista de *As horas nuas* parece ter uma tendência a perdoar os homens de sua vida, como o pai e Diogo, e culpabilizar mulheres, como Cordélia, Dionísia, Ananta e, principalmente, si mesma. Afinal, e ainda segundo Cavalcante (2002), essa efemeridade da presença dos homens também é uma característica constante na obra de Telles:

A indefinição dos personagens masculinos [...] poderia ser determinada como uma categoria nos romances de Lygia Fagundes Telles. São fantasmas que se movimentam numa dimensão paralela à das personagens femininas, principalmente em seus sonhos, em suas lembranças, em seus delírios. (Cavalcante, 2002, p. 238)

Após a saída definitiva do pai, Rosa e a mãe passaram por transtornos financeiros, mas tiveram apoio da família, em especial quando obtiveram a herança de uma tia. Com essa herança e a fama que conseguiu como atriz, Rosa tinha um grande patrimônio e vivia uma vida luxuosa, com muitos imóveis (menciona diversas vezes ser dona de uma coluna inteira de apartamentos em seu prédio) carros esporte, peças de vestuário importadas e outros objetos que reforçam sua caracterização burguesa.

No início de seu casamento, Rosa procura tratar do assunto da morte da mãe e do abandono do pai com Gregório, que nunca demonstrou muito interesse. Desde muito antes da prisão de Gregório e do afastamento total do casal, a incomunicabilidade já se apresentava entre eles, como na ocasião em que o marido evita falar sobre os até então maiores traumas da vida da mulher: a perda dos pais: “Quando contei essa cena a Gregório, ele tinha o ar complacente de quem já conhecia de sobra os desastres da jovem histérica tumultuando o enterro da mãe. Não fez comentários.” (Telles, 1990, p. 142).

Nesse trecho, podemos observar como a própria personalidade de Gregório era fechada e desmotivada a falar de questões sentimentais, principalmente aqueles mais problemáticas. Gregório e Rosa não foram capazes de se comunicar e nem de ouvir os traumas um do outro desde o princípio, evidenciando a ideia de que se portavam em um matrimônio de aparências, que nunca, de fato, foram construídos laços através da comunicação e do compartilhamento de experiências. Como não haviam se fortalecido e se aproximado efetivamente como casal, passando por traições e afastamentos, o trauma da tortura de Gregório, por si só já de difícil transmissão, jamais pode ser compartilhado com Rosa, que por sua vez também não pode se posicionar como uma escuta ativa.

Diogo, por outro lado, se interessa muito pelos pais de Rosa, perguntando-lhe detalhes sobre as situações que a amante viveu e comparando-as com as suas próprias. A mãe de Diogo havia abandonado a família para viver com outro homem, mas o havia feito às claras, despedindo-se e explicando suas motivações e interesses. O relacionamento de Diogo com o pai, após essa quebra materna, era dual: ora carinhoso, ora agressivo. Apenas na vida adulta, o personagem compreende que pairava a dúvida sobre a sua real paternidade. Essa lacuna deixada pelas figuras do pai e da mãe, de certa forma, aproximavam Rosa e Diogo.

No final do romance, Rosa decide procurar um médico para se reabilitar do problema com o álcool, porém, ao notar, ou inventar, semelhanças do profissional com Diogo, deixa efusivamente o consultório e passa por uma praça, que reconhece com sendo a mesma onde seu pai a levava, em seus tempos de menina. Esse espaço da praça - o primeiro espaço público que a narradora descreve no tempo presente - relembra a curta convivência que teve com o pai, fazendo com que Rosa se veja novamente criança. Ela observa também como a praça e ela mesma foram profundamente modificadas pelas décadas que separavam a memória da infância - feliz e tranquila - do presente - opressivo e decadente.

Diante das narrativas que Rosa faz das próprias figuras materna e paterna, podemos observar um sentimento de carência de ambas as partes. Ainda que o conflito materno de Rosa com a mãe não tenha sido descrito como tão evidente, suas interações com a filha Cordélia irão reproduzir problemáticas devido às noções frágeis que carrega de sua família original. Para bell hooks (2021), “Nós aprendemos sobre o amor na infância. Seja nosso lar feliz ou problemático, nossa família funcional ou disfuncional, é essa a primeira escola do amor.” (hooks, 2021, p. 42). Como possuía uma grande carência afetiva dos próprios pais, Rosa também transfere essas dificuldades para a filha, principalmente quanto ao compartilhamento de vivências: mãe e filha pouco sabem sobre a vida, interesses e angústias uma da outra.

Dessa forma, Cordélia tem vínculos complexos e disfuncionais com a mãe, e enfrenta ainda jovem a morte do pai. A personagem mora sozinha e distante, apesar de possuir um dos muitos apartamentos de luxo no prédio da mãe. Cordélia tem relacionamentos que Rosa julga serem perversões, com homens mais velhos e muitas vezes casados. Apresenta ainda outras características consideradas subversivas pela mãe, como uma tatuagem entre os seios e um corte de cabelo curto, de “rapazinho”. Apesar de estar muito distante do que a mãe consideraria um ideal de beleza e sucesso, Rosa também rivaliza com a filha, assim como com as demais figuras femininas da trama. Mesmo diante das escolhas estéticas e emocionais da filha, que considera “desperdícios”, Rosa afirma que sente inveja da beleza e juventude de Cordélia. Essa

conclusão chega para reforçar ainda mais seu sentimento de culpa, dessa vez relacionada à maternidade e ao seu próprio afastamento do que seria uma mãe amorosa e idealizada:

Vai ver é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumante, o ralador da inveja rala mais fundo do que o ralador de queijo. Inveja de Ananta, inveja de Cordélia — também de Cordélia? É claro, inveja de minha filha. Sou um monstro, digo e me cubro com uma blusa. (Telles, 1990, p. 19)

Essas características, segundo a narradora, eram sintomas ou consequências da frágil relação entre mãe e filha, que se deteriorou ainda mais com a morte de Gregório. Cordélia, assim como Rosa, tem uma grande admiração pelo pai, mas, diferente da mãe, tem a oportunidade de conviver com ele até o começo de sua vida adulta, de forma que somente com a morte de Gregório é que Cordélia passa a conviver com o vácuo da presença do pai; e com isso, se vê obrigada a enfrentar a significativa distância emocional que tem da mãe. Antes do suicídio, Rosa passava grande parte do seu tempo ocupada com a vida midiática e o relacionamento com Diogo, de forma que Cordélia convivia e se relacionava muito mais profunda com o pai do que com a mãe. Pai e filha compartilhavam uma grande sintonia, marcada, entre outras questões, pelo interesse em astronomia - o nome Cordélia, além de pertencer à personagem shakespeariana, também nomeia uma das luas de Urano. Assim, os personagens tinham afinidade e se preocupavam um com o outro; protagonizando provavelmente o relacionamento mais saudável e funcional da narrativa, como captavam os olhos e ouvidos atentos de Rahul:

Até tarde da noite pai e filha ficavam conversando sobre os astros e de mistura vinha tanta coisa. Às vezes ele dissolvia no copo d'água duas aspirinas. A dor, pai?, ela perguntava e ele negava, estava bem. Estava bem. Era ela quem preparava o chocolate quente que tomavam com biscoito. Antes, ele recomendava, Não esqueça o leite para o Rahul. (Telles, 1990, p. 51-52)

Diante desses laços de proximidade e carinho, a morte de Gregório parece configurar um trauma significativo na vida da filha, que o tinha como inspiração. Com a falta do pai, desta vez ocasionada pela morte precoce dele, a relação entre mãe e filha se torna ainda mais distante, situação da qual Rosa era consciente: “Me comovi demais quando vi passar a minha Cordélia com a carinha tão assustada, ficou de novo uma menina que se perdeu na confusão. Vestia o paletó do pai, é o pai que ela ama, de mim sente pena, uma ternurinha feita de complacência, mais nada.” (Telles, 1990, p. 44). Nas vivências de Cordélia, percebemos uma espécie de repetição - com as devidas especificidades - das relações paternas e maternas de Rosa, marcadas pelo silêncio e pelas aparências, no caso da mãe, e da ausência do pai, ainda que por outros motivos. Essa “transmissão” de traumas filiais reforça a ideia de uma lacuna na

comunicação geracional, que é passada de mãe para filha.

Assim como nas obras de Lygia Fagundes Telles, as produções de Inês Pedrosa, como *Dentro de ti ver o mar* (2014) e *Desamparo* (2015), têm relações familiares como temáticas bastante relevantes. No primeiro livro, as protagonistas Rosa, Luisa e Farimah descrevem seus relacionamentos amorosos e também com seus respectivos pais, que as abandonam ou as oprimem. O segundo trata da história de Jacinta, personagem que perdeu o contato com a mãe na primeira infância, devido a uma diáspora internacional, mas retorna para buscar essa figura materna na vida adulta. Em *Nas tuas mãos*, as relações familiares e amorosas são o “palco” de praticamente toda a narrativa, que envolvem os vínculos entre as narradoras e também com outras personagens. No romance, o conflito com a figura materna é bastante evidente e presente nas narrativas das três narradoras, cujas relações, quase sempre, são representadas como um duplo entre a necessidade de aprovação e a opressão materna. A carência paterna também afeta diretamente as três personagens, seja pela morte precoce dos pais, no caso de Jenny e Natália, ou pela omissão progressiva durante a criação, como é o caso de Camila, que vive com o pai, mas sente fortemente a privação de uma figura paterna de referência.

Jenny, a primeira narradora, não tem nenhum tipo de contato com o pai, que morre precocemente; dele sabe apenas que tinha admiração pela cultura da Inglaterra e por isso escolheu seu nome em homenagem a uma heroína inglesa. Já a mãe reforçava a “incomunicabilidade natural” da filha, e constantemente a reprimia e subjugava, considerando-a pouco capacitada para realizar quaisquer tarefas. Esse comportamento da mãe provavelmente foi determinante para moldar o comportamento passivo de Jenny diante da própria vida, ainda que a protagonista tenha conseguido se expressar por meio de algumas válvulas de escape, que só vem a ser reveladas em seu diário³⁶. Quando Jenny ficou noiva de António, a mãe duvida até mesmo de sua capacidade de conquista, considerando-a pouco interessante para um rapaz tão “*exquisit*” como ele. Dessa forma, percebe-se em Jenny uma figura paterna inexistente e uma figura materna bastante crítica, controladora e exigente:

‘Nem percebo o que é que um rapaz tão exquisit viu em ti’, disseme ela, uma vez, no tom de brincadeira que usava para as verdades mais sentidas [...] A minha frágil mãe não admitia que o saber alheio a suplantasse, e, aliás, garantiu que eu lhe ficasse sempre atrás. ‘Dá cá isso, eu faço, tu não és capaz.’ O estribilho repetia-se sempre que eu tentava fazer alguma coisa nova; foi quase à revelia dela que aprendi a tocar piano,’larga isso, criança, ainda me

³⁶ Jenny escrevia uma espécie de “correio feminino” para um jornal, para o qual publicou conselhos amorosos durante décadas, anonimamente. O trabalho como correspondente ajudava a pagar algumas das despesas da casa, uma vez que os jogos do marido e de Pedro lhe comprometiam parte da herança, e também era uma forma de se expressar com maior liberdade. Apesar do sucesso da coluna, Jenny nunca compartilhou, em vida, essa parte de sua rotina com ninguém, nem mesmo o marido e a filha, demonstrando que também tinha seus próprios segredos.

desafinas o piano, julgas que podes tapar a tua falta de técnica com a fúria’, para ela a fúria era uma prerrogativa de criadores. (Pedrosa, 1997, p. 10-11)

Como a mãe seguia um modelo bastante tradicional de comportamento, especialmente feminino, Jenny temia o desprezo do qual seria vítima, caso viesse a confrontar as regras vigentes, e na sua situação específica, se tornar uma mulher divorciada. Em partes, esse receio contribuiu para que permanecesse na sua relação platônica com o esposo. Esse modelo de criação e relacionamento que a personagem recebia da mãe, nada mais era do que uma perfeita obediência aos regimes patriarcais glorificados pelo salazarismo.

Como mencionamos no primeiro capítulo, esses comportamentos não nasceram do regime, mas eram estimulados por ele, como apontam Anne Cova e Bruno Pinto (1997): “A mulher foi concebida para ser mãe. O salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se de um ‘governo doméstico’” (Cova; Pinto, 1997, p. 72). No caso da mãe de Jenny, o “governo doméstico” foi seguido à risca, incluindo as repressões do regime, que eram adaptadas ao contexto da casa. Para bell hooks (2021), esse modelo de família, nuclear e centralizado na figura dos cuidadores, pode se tornar autoritário, mesmo em sociedades democráticas³⁷: “Em nossa cultura, o lar da família nuclear é uma esfera institucionalizada de poder que pode ser facilmente autocrática e fascista. Como governantes absolutos, os pais geralmente podem decidir sem qualquer intervenção o que é melhor para os filhos.” (hooks, 2021, p. 44).

Diante disso, o casamento também significou uma forma de se libertar das opressões maternas, uma vez que, dentro do relacionamento que mantinha com António, ela possuía um pouco mais de autonomia devido à posição de mulher casada. Apesar dessa postura opressiva, Jenny parece não culpabilizar ou rivalizar com a mãe, descrevendo-a sem carinho, mas de uma maneira compreensiva, assim como Rosa, de *As horas nuas*. Por outro lado, quando se torna mãe adotiva de Camila, não consegue criar um ambiente totalmente amoroso e seguro para a filha, que sempre mantém uma distância segura da mãe.

Partindo desse primeiro contato com a mãe que a criou, é preciso dedicar algum tempo para Camila e suas delicadas relações com seus “pais e mães”. Filha biológica de Pedro e Danielle, a personagem perde contato com a mãe logo no início da vida, com apenas um ano de idade. Danielle era uma judia e militante antinazista que estava em Portugal por ocasião de um asilo político. Nesse período, conhece Pedro e eles vivem um breve relacionamento que

³⁷ Na obra “tudo sobre o amor” (2021), bell hooks evoca principalmente a sociedade estadunidense contemporânea.

gerou Camila, que durante o primeiro ano de vida foi criada pela mãe. Segundo Jenny, ter Camila foi a forma que Danielle encontrou de deixar um testemunho, sabendo que a sua própria vida era ameaçada: “[...] a Danielle precisava de deixar testemunho, e sabia que Portugal era o único sítio de perpetuação segura. O Pedro era muito meigo e, sobretudo, muito bonito. Era a última oportunidade dela.” (Pedrosa, 1997, p. 39)

Como previsto, a personagem precisou retornar à França na tentativa de se tornar ainda mais ativa na Resistência e salvar seus próprios pais, porém, ela também é presa e assassinada em um campo de concentração. Antes de seu retorno, e consciente de que não era prudente levar consigo a filha, Danielle deixa Camila aos cuidados de Pedro, António e Jenny, que vem a ser seus principais cuidadores. Deixa também, como uma tentativa de se fazer presente e real na vida da filha, algumas fotos, joias, relatos de sua árvore genealógica e um cordão de ouro com a estrela de Davi. A única fotografia que Camila possui da mãe estreia sua fotobiografia, e serve como mote para suas primeiras descrições. Apesar de nunca a haver conhecido, guarda na imagem o seu referencial materno, e afirma que a (in)existência da mãe guiou seus passos e teve considerável influência em sua vida:

Engraçado: não consigo pensar "mãe Jenny", ou, simplesmente "mãe", diante desta fotografia de Danielle, a minha mãe original. Ela é, neste álbum pessoal, a única imagem que não foi criada por mim. Este riso dela persegue-me desde a infância com o seu silêncio. Nunca ouvi a voz da minha mãe, creio que foi por isso que escolhi ser fotógrafa. (Pedrosa, 1997, p. 92)

Diante da partida de Danielle, Pedro, António e Jenny chegam ao difícil acordo de criar a menina na casa da família. No entanto, o pai de Camila prioriza outras questões, como jogos, festas e seu relacionamento tempestuoso com António; o que faz com que ele não participe efetivamente da criação da menina. Além disso, não era esperado que um pai, por progressista que fosse, se dedicasse às tarefas necessárias para o cuidado da criança, especialmente aquelas do começo da vida. Essas tarefas eram consideradas “naturalmente femininas” e, portanto, ficaram a cargo de Jenny, que aceita os meios inusitados pelos quais havia se tornado mãe, afinal, nunca poderia esperar conceber um filho biológico com o marido. Apesar de mãe adotiva e filha terem uma relação de muitos conflitos e diferenças, Jenny afirma que a chegada tortuosa de Camila foi o que a impediu de enlouquecer.

A relação entre os quatro familiares é delicada; a personagem entende que há uma espécie de triângulo amoroso pairando entre Jenny, António e Pedro, mas imaginava, antes da descoberta do diário da mãe, que o vértice desse trio seria Jenny, e não António. Mesmo com a clara ligação entre os dois, Camila fecha os olhos para a natureza daquele relacionamento e

se concentra na ausente e frágil noção de pai que possuía: “Era evidente que viviam encadeados um pelo outro, mas nessa época eu ainda não queria pensar no significado desse fascínio. Precisava de uma ideia de pai, por ténue que fosse.” (Pedrosa, 1997. p. 95).

Dessa forma, apesar da presença física de Pedro, consideramos que Camila também enfrenta a ausência paterna, uma vez que este nunca dedicou seu tempo para se aproximar efetivamente da filha. Quando Camila é presa, quem mais se esforça em conseguir formas de libertá-la é Jenny, e não o pai, que também não parece ter tido influência considerável nas escolhas de vida da filha. Por fim, a narradora dificilmente menciona ter tido conversas significativas ou relevantes com o pai e com António - o tio To Zé - demonstrando que sua criação foi realizada principalmente por Jenny.

Como António e Pedro estavam sempre ocupados com a dura rotina de *bons vivants*, Jenny e Camila se aproximam de forma inevitável na infância da menina. Entretanto, após a adolescência de Camila, elas começam a se afastar, pois a diferença entre a personalidade das duas passa a se tornar mais nítida. Jenny é reservada, resignada e acredita que elas devem se manter no espaço seguro da casa. Apesar das diferenças, Jenny nunca impediu Camila de criar seu destino, mesmo quando ela se arriscava. Além disso, a mãe admirava silenciosamente a coragem da jovem, que faltava a si mesma.

Esse temperamento impetuoso de Camila parece aproximá-la de Danielle, militante que, mesmo sem contato direto com a filha, transmite-lhe o destino da luta contra as injustiças; afinal, Camila se torna uma militante como a mãe, ainda que em um contexto muito diverso. Nos dias de tortura vividos pela personagem, Camila evoca várias figuras como tentativa de sublimar a experiência, como a de Jenny e de Glória Veleno, sua então melhor amiga. No entanto, nos piores momentos da prisão, é o suposto riso da mãe que a guia, impedindo sua completa aceção da tortura. Mesmo com apenas uma foto e nunca tendo ouvido sua voz, extrapola seus conhecimentos e cria uma conexão, afirmando que sentia como se estivesse em um campo de concentração, mesma situação na qual a mãe havia sido morta:

Lisboa é uma mancha de sombras de onde a minha mãe sobressai numa gargalhada exterior ao tempo. O riso dela guiou-me através da alucinação dos dias de tortura. Houve horas em que a felicidade dos olhos negros de Glória desapareceu, por essas noites em que me mantiveram de pé, sem dormir, e só a minha mãe me acariciava. Deixei de perceber o que eles diziam, tinha a certeza de que falavam alemão e estávamos no meio de um campo de concentração coberto de gelo, e não valia a pena tentar dizer nada. (Pedrosa, 1997, p. 92-93)

Camila cria, com a figura abstrata da mãe, uma espécie de identificação que nunca fora possível em seu meio social, já que a condição social da família parecia não compreender o seu

instinto de luta; diante disso, buscava-o na memória da mãe biológica. Apesar da própria personagem se identificar com Danielle, todos os moradores da Casa Xadrez reivindicam um pouco da formação de Camila para si. Antônio, tendo superado a traição do amante, dizia que a personalidade apaixonada de Camila vinha de si; e afirmava para Pedro: “a genética lá arranjou os seus meios tortuosos de repor a justiça contra a pobreza dos métodos de procriação, a tua filha é parecida comigo.” (Pedrosa, 1997, p. 59). Jenny concordava, e parece crer que a personalidade da filha era um misto da sua própria, de Antônio, de Pedro e de Danielle, criando essa filha que de certa forma era dos quatro, em mais um dos peculiares arranjos familiares que rondavam a vida das protagonistas.

Na narrativa de Jenny, mesclam-se as críticas e as admirações quando fala de Camila; e não existem muitas menções a sentir inveja ou rivalizar com ela. Apesar disso, ela não consegue criar um laço profundo com a filha, reproduzindo um comportamento aprendido com a própria mãe. As duas têm uma considerável dificuldade de comunicação, por não se entenderem e possuírem personalidades tão distintas. Jenny era resignada em seu destino; acreditava que aquela vida era a que tinha sido reservada para si e tentava ser feliz com o que tinha, sem grandes impulsos de mudança. Camila, de forma oposta, era constantemente motivada pela inquietude, e tentava ativamente mudar sua realidade.

Essa dificuldade de comunicação entre as duas acentua-se depois da tortura de Camila, que sem conseguir falar sobre a experiência, afasta-se ainda mais da mãe adotiva. Essa vivência é de certa forma parecida com a de Rosa e Gregório: um relacionamento que nunca havia sido construído de forma transparente e fortalecida, e que ainda é impactado por um trauma de grandes proporções. Uma ocasião de violência e desumanização, como a tortura, ao atingir uma estrutura familiar frágil e cheia de lacunas, facilmente pode reduzir essa relação aos destroços.

Outro aspecto que distancia mãe e filha é o fato de que Camila é fortemente influenciada por discursos feministas e pelo movimento *hippie*, que contrariavam os pensamentos um tanto tradicionais da mãe. O conhecimento das novas tendências se refletia nas roupas e aparência de Camila; que não usava adereços tipificados como femininos, como saias, maquiagem e esmaltes nas unhas. Essa forma de se vestir e se portar causa estranheza em Jenny e na mãe de Eduardo, seu primeiro namorado, de forma similar ao que acontece com Cordélia, de *As horas nuas*, cujo estilo causava espanto na mãe. Porém, Camila reforça sua identidade mediante suas escolhas estéticas e afirma que sua aparência refletia seus pensamentos políticos:

Muitos chamavam desleixo àquilo a que eu chamava simplicidade: perder tempo a pintar os olhos, ou as unhas, ou a reparar o cabelo, afigurava-se numa horrível cedência à opressão patriarcal. Acabara de ler *Le Deuxième Sexe*, e

estava decidida a fazer com que nunca mais ninguém me dissesse que as minhas ideias eram "curiosas" ou "femininas". (Pedrosa, 1997, p. 92)

Além da aparência, Camila enfrenta ainda outra situação que a afasta das convenções sociais tradicionais, e dessa vez algo considerado muito mais escandaloso: uma gravidez não planejada, fruto de um breve relacionamento com um guerrilheiro moçambicano. Apesar disso, a personagem aceita com certa tranquilidade a situação. Aos 26 anos, “já mãe solteira e tudo”, parecia não se afligir da condição e criava a filha com naturalidade, junto de Jenny, António, Pedro e os demais visitantes da Casa Xadrez. Mesmo tendo encontrado um ambiente de acolhimento, a relação de Camila com a filha Natália é conflituosa e marcada por uma significativa lacuna de compartilhamento de experiências. Por um lado, Camila tem a vivência da militância em meio a um regime totalitário, a prisão e tortura; e ainda, o conhecimento da realidade da Guerra Colonial. Por outro, Natália vive um regime democrático, mas possui a vivência de uma mulher negra em Portugal, enfrentando diversas formas de racismo e convivendo com a intensificação do padrão de beleza e a pressão estética.

Diante dessa desconexão no que se diz respeito a experiências e vivências, somados a uma grande dificuldade de comunicação, mãe e filha não conseguem se compreender e dialogar, o que as afasta constantemente, como aponta Natália na primeira carta que escreve para a avó após sua morte: “Devia escrever à minha mãe, mas as palavras, entre nós, foram sempre complicadas”. (Pedrosa, 1997, p. 195). Além disso, a convivência entre elas é marcada por uma forma mútua de inveja. Camila sente que a filha a ameaça com sua beleza e principalmente com sua juventude; descreve Natália como mais bonita, mais feliz e “insultuosamente jovem”, e por isso não gosta que a filha tenha crescido. Já Natália inveja o biotipo magro da mãe, que nunca se preocupa com dietas ou calorias, e ainda, teme “não chegar aos seus calcanhares”. Esse último receio de Natália demonstra que ela percebe a força e coragem de Camila em ter se posicionado contra o salazarismo; e teme não ter herdado o espírito combativo da mãe.

Diante do evidente conflito na relação mãe e filha entre as duas, Natália busca o afeto e o diálogo na avó, Jenny, com quem possui mais afinidade. As duas, tão diferentes em termos de tempo histórico, opiniões e aparências, encontram uma na outra uma forma de conforto que nunca foi possível entre mãe e filha.

Quanto à figura paterna, Natália vive uma situação parecida com a da avó, afinal, Xavier morre antes mesmo de saber que teria uma filha. Esse vazio possui uma nova camada: sem a presença ou memória do pai, Natália cresce sem nenhuma referência de cultura negra e é

fortemente influenciada por um padrão de vida e de beleza branco e europeu, enfrentando sozinha os estigmas da sociedade portuguesa, que mesmo anos após a Revolução dos Cravos, continuava contaminada por um “colonialismo mental”, nos termos desenvolvidos por Roberta Franco (2024) sobre os cinquenta anos da Revolução dos Cravos. Para se dessensibilizar, a personagem torna-se cética, e busca na profissão de arquiteta uma forma de preencher esse espaço.

No entanto, e diferentemente das outras narradoras do romance, Natália realiza um movimento de reconstituição da figura do pai em Moçambique, em uma busca pela conciliação do passado. A personagem inicia sua trajetória por meio de uma oportunidade de trabalhar reconstruindo escolas bombardeadas. Essa tarefa, que poderia parecer um pretexto supérfluo para a viagem, parece-nos na verdade uma construção imagética e metafórica interessante, considerando que, cerca de trinta anos antes, Camila vai a Moçambique logo no início da Guerra, registrando a destruição do país; enquanto sua filha retorna ao mesmo espaço para auxiliar, diretamente, na sua reconstrução.

Além disso, reconstruir prédios, algo em que Natália foi se especializando na profissão, também pode ser uma metáfora da sua auto reconstrução. A personagem afirma que aceitou o trabalho por causa do pai que nunca conheceu, reconhecendo-o como parte de si mesma: “Foi por causa dele que aceitei imediatamente o convite para este projecto de cooperação que se dedica a reconstruir escolas bombardeadas. Bom, foi por causa de mim, também. O que afinal é o mesmo.” (Pedrosa, 1997, p. 195). Apesar do trabalho, o objetivo principal de Natália em Moçambique é a busca pela memória do pai. Para isso, se hospeda no mesmo hotel onde a mãe e o pai se conheceram e passa a procurar, munida de uma única fotografia, conhecidos ou parentes de Xavier. Quando enfim encontra um vizinho do pai, que a reconhece como pertencente à família do guerrilheiro, Natália passa por uma experiência conclusiva e se desfaz de antigos posicionamentos irredutíveis.

É por meio dessa reorganização da figura do pai, somada à leitura - e compreensão - do diário de Jenny (duas formas efetivas, ainda que indiretas, de comunicação familiar) que Natália consegue se libertar de antigas amarras e apropriar-se de suas vivências e sentimentos. Tanto que, “curada” da necessidade de solidez, concretude e certezas, a personagem abandona o casamento falido e procura Álvaro, seu amor da juventude, permitindo-se pela primeira vez não seguir a racionalidade, mas a emoção. Em outro momento, também cheio de significados, Natália usa a roupa de cama e a camisola que a avó Jenny deveria ter usado em sua noite de núpcias, que aguardaram por décadas o seu propósito, realizando esse movimento conclusivo

que fecha as cartas da personagem e também o romance.

4.3 As vivências do (des)amor: inconformidades afetivas

Assim como as temáticas familiares, os relacionamentos amorosos têm uma importância temática significativa nos romances, considerando que as narradoras, muitas vezes, dedicam boa parte de sua vida aos companheiros. Bem como as relações paternas e maternas, que residem em um espaço conflituoso, as relações amorosas também se encontram, muitas vezes, permeadas pela angústia, pelo luto e pela solidão. A condição burguesa e a tradição moralista, presentes tanto em *As horas nuas* como em *Nas tuas mãos*, se refletem nos relacionamentos conjugais e românticos em vários aspectos, como nos papéis sociais e de gênero.

A questão de gênero, evidentemente, paira ostensivamente sobre os relacionamentos das protagonistas, em especial para as mais velhas. Afinal, para as mulheres, o casamento podia - e ainda pode - significar muito mais do que o matrimônio em si; é uma forma de proteção social e financeira. Além disso, a mulher casada possuía maior prestígio social do que a solteira, e ainda maior do que a mulher divorciada. Para Simone de Beauvoir (1949), na sociedade patriarcal, o casamento era o destino “natural” da mulher:

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido — em certos casos, de um protetor - é para ela o mais importante dos empreendimentos. (Beauvoir, 1959, p. 65)

Diante disso, é no casamento burguês que se encontra a centralidade da vida de duas das protagonistas dos romances aqui analisados, Rosa e Jenny. Pertencentes a um tempo histórico e social que ainda colocava o casamento como a principal aspiração e o destino femininos, as duas mulheres narram, após a viuvez, o percurso de seus respectivos matrimônios, desde o primeiro interesse - esse ingênuo e juvenil - até as decepções da vida comum e, por fim, os lutos frente a morte dos maridos. Elas rememoram também outras relações, latentes ou não, que experienciaram durante o casamento, como a relação entre Diogo e Rosa, e entre Jenny e Manuel Almada, estes últimos apenas amigos, porém com um interesse, por parte dele, de que viessem a se tornar amantes.

O casamento de Rosa e Gregório, de *As horas nuas*, é o relacionamento mais sólido e

duradoura do romance, apesar de ter tido diversos pontos de tensão e conflito que culminaram em uma espécie de separação não declarada, nos últimos anos da vida do marido. O relacionamento começa com uma paixão jovem, que gera o casamento e a filha, mas que esmaece com o passar dos anos; mesmo essa primeira fagulha de interesse parece não ser tão forte: desde o início do casamento, eles encontram alguma dificuldade em se comunicar. Devido às traições realizadas por ambos, o trauma da incomunicabilidade após a tortura de Gregório e também pelas discordâncias em diversos aspectos, principalmente no que se dizia respeito à criação e interferência na vida da filha, o casal foi se afastando progressivamente.

Do dia de seu casamento, Rosa se recorda das dívidas que foram feitas pela mãe para adquirir o luxuoso vestido de noiva, com metros de cetim branco e dezenas de botõezinhos. A figura do noivo, ao que parece, era apenas um detalhe da celebração, e não o centro da atenção da personagem. Ela rememora, ainda, que quase havia desistido do casamento, chorando copiosamente naquela manhã pelo seu antigo amor. Por fim, Rosa liga as memórias do dia do próprio casamento à ocasião em que interpreta a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Assim, observamos que o foco da noiva estava em cada detalhe da cerimônia e nas lembranças do primo, mas quase nunca no noivo. Essa descrição do primeiro dia da união do casal demonstra o quanto aquele casamento já havia se iniciado com maiores preocupações com as aparências sociais do que pelo interesse genuíno no parceiro.

Logo nos primeiros anos de casamento ocorre a primeira quebra efetiva entre o casal, quando Rosa flagra Gregório e uma de suas primas em um jantar organizado por ela. Como havia sido educada para evitar escândalos e situações constrangedoras, encarna novamente o papel de “menina feliz”, disfarçando a descoberta da traição e mantendo os relacionamentos, tanto com o esposo quanto com a prima, sem nunca os confrontar; novamente evidenciando a dificuldade de comunicação, que prevalecia até mesmo sobre brigas. Rosa observa, em seu monólogo, que o seu casamento teve muito traições, mas que aquilo já não importava mais e fazia parte do amor:

As traições. E foram tantas, hem?! Não interessa, aprendi que o essencial é estarmos vivos, não tenho mais tempo para ser infeliz. Gregório, aquele sábio, já sabia que a traição faz parte do amor. Faz apodrecer o amor, é claro, mas sem morte e podridão o amor não poderia ressuscitar como Jesus ressuscitou, ah, como estou lúcida, um deslumbramento de lucidez, sem morte não há ressurreição. (Telles, 1990, p. 183)

Talvez por Rosa ter o perdoadado tantas vezes - ou novamente pela sombra da resignação, que tanto ronda as personagens - é que Gregório tenha sido complacente com a presença de Diogo no apartamento da família, mesmo aparentemente sabendo, ou pelo menos desconfiando,

do envolvimento entre os dois. Ou, como a narradora pensa ser mais factível, Gregório já estava tão traumatizado e desumanizado que realmente não se importava mais com a infidelidade da esposa. No dia de seu velório, Rosa ainda desconfia que uma jovem poderia ser a amante de Gregório. Essa última possível traição, no entanto, nunca é provada: “De repente, no meio deles, uma jovem descabelada que eu já tinha visto meio vagamente, onde? [...] Tive a intuição, é essa a amante.” (Telles, 1990, p. 44)

Em *Nas tuas mãos*, outro casamento tipicamente burguês, pelo menos externamente, é o vivido por Jenny e António. Curiosamente, essa relação parece ser o oposto do experienciado por Rosa e Gregório. Enquanto o casal central de *As horas nuas* vivia “oficialmente” junto, mas com segredos e silenciamentos individuais, Jenny e António compartilhavam uma certa cumplicidade que se inicia na noite de núpcias, e que será mantida por toda a vida. Enquanto Rosa e Gregório tinham segredos com outras pessoas, mas viviam como casal, Jenny e António viviam um casamento de fachada, mas com um segredo entre os dois, o que os aproximava de certa maneira.

Nesse casamento, viviam uma espécie de amizade que beneficiava a ambos, ainda que de maneiras e intensidades diferentes. A António, o casamento com Jenny significa poder viver de forma tranquila com seu verdadeiro amor, Pedro, e também ter facilidades financeiras, que lhe permitiam uma vida boêmia, sem precisar ter uma carreira para sobreviver. Para Jenny, o casamento significou a saída da casa de uma mãe opressora, bem como o ganho de liberdades e autonomia que eram reservadas apenas às mulheres casadas. Assim, ambos estavam “protegidos” socialmente. Além disso, havia uma atração entre os dois, que se intensificava na ausência de Pedro, demonstrando que a relação não era completamente fraternal. Quando Pedro viajava, Jenny e António tinham enlaces de seu romance platônico, mas que nunca se concretiza pela fidelidade que António reservava a Pedro:

Nas repetidas escapadelas do Pedro eu subia a batinha aos vestidos brancos de bordado inglês, punha soquetes e aninhava-me ao teu colo, tu acariciavas-me o rosto, as mãos, as pernas. Uma vez chegaste a deitar-me no chão e enche-me o peito de dentadas e lágrimas, estiveste quase a possuir-me e depois pediste desculpa, eu disse "vem para dentro de mim, não tenhas medo", e tu disseste: "Não posso, meu anjo. Não seria justo para si. Eu sou dele, Jennifer. Se quiser, abandone-me." (Pedrosa, 1997, p. 12)

Assim como Rosa, Jenny também tem lembranças vívidas do dia de seu casamento, que destaca como uma festa de muitos convidados e luxos. A personagem rememora aspectos como o vestido que usou e os doces que foram servidos, mas reserva especial atenção à imagem do cenário da sua “entrada no amor real”, isso é, o quarto que deveria ser compartilhado com

António. Essa imagem, que reaparece várias vezes no romance, é composta por roupas de cama brancas e rendadas, que combinavam com a camisola e que foram estreadas não por Jenny, mas por Natália, muitas décadas depois: “nosso quarto, aquele que tinha a larga cama de dossel da minha avó e os lençóis de linho debruados a frioleiras que ela bordara para celebrar a minha entrada no universo do amor real.” (Pedrosa, 1997, p. 14)

Por fim, outro exemplo de casamento burguês, mas em uma perspectiva mais moderna, é o de Natália e Rui. Os personagens decidem se casar por iniciativa de Natália, que apesar de não ter o casamento tradicional como uma aspiração pessoal, de repente se vê com um súbito medo da solidão, que acredita poder ser apaziguado com o casamento. O matrimônio entre os dois é colaborativo, pois o casal divide as tarefas domésticas e as finanças, já que ambos possuem carreiras exigentes. A celebração do casamento também não foi tradicional; Natália usou um terninho e não um vestido, que poderia, segundo ela, “ser aproveitado em outra ocasião”, para a decepção da avó, que gostaria de ter lhe dado um vestido branco. Quanto aos motivos da escolha do noivo, Natália afirma que se casa com Rui porque admira sua precisão médica, seu constante interesse sobre diversos temas e sua aparente completude e solidez. Une-se a ele, principalmente, porque Rui é o oposto de Álvaro, que era incompleto, inconsequente e indeciso, características que fizeram Natália sofrer por muito tempo na juventude. Para Natália, Rui é como os prédios que projeta: sólido, firme e útil, como o descreve para a amiga Leonor:

E então pus-me a enumerar as qualidades do rapaz: a solidez da sua presença, a estrutura da sua alma, a profundidade do seu olhar, as arestas do seu corpo. A minha amiga ouviu-me atentamente e no fim comentou: "Menina, o que acabaste de descrever foi um prédio!" Ainda bem; o objectivo da minha vida é exactamente esse, construir edifícios. (Pedrosa, 1997, p. 158)

Apesar dos aspectos modernos que permeavam a relação do casal, estes eram rasos e, na prática, viviam de forma parecida com a de outros casais tradicionais. O trabalho de Rui, muito especializado, tinha que ser realizado em outra cidade, de forma que Natália passava a maior parte dos dias sozinha, precisando enfrentar a solidão que afinal havia a motivado a procurar o casamento em primeiro lugar. Além disso, a personagem não havia se esquecido completamente de Álvaro, se sentindo profundamente afetada nas ocasiões em que o encontrava por acaso. Por fim, desconfiava de uma traição recorrente do marido na cidade em que passava as semanas: “Às vezes ponho-me a pensar que ele talvez tenha um caso lá por Coimbra. Aquilo a que a Jenny chamaria uma amante” (Pedrosa, 1997, p. 180)

Natália e Rui se comunicam casualmente, sobre muitos temas e assuntos, de conjunturas

políticas mundiais à cultura *pop*, mas existe, no cerne da união, uma certa de verdade e emoção. A ida a Moçambique, junto da morte de Jenny e da leitura de seu diário, dão a Natália a coragem e a força necessárias para terminar seu casamento. Essa trajetória já vinha há muito sendo ensaiada por Natália, que percebia que sua fixação por elementos concretos, como os edifícios, se dava pela falta de conhecimentos sobre o pai: “Se calhar para compensar a falta de um alicerce fundamental. Um dia irei a Moçambique em busca da memória do meu pai” (Pedrosa, 1997, p. 158)

Natália, diferente de Rosa e Jenny, não se resigna ao casamento falido, encontrando forças para se separar. Diferentemente da avó Jenny, Natália não temia nem a perda de prestígio social e nem a desaprovação da própria família, tendo, assim, autonomia suficiente para terminar o relacionamento sem que isso significasse um rebaixamento moral ou social. Isso se dá, não só, mas principalmente, pelo fato da personagem estar alocada em um tempo bem mais favorável ao divórcio, em uma sociedade que já não excluía socialmente mulheres divorciadas, em um contexto de pós-revolução.

Além dos casamentos tradicionais, existem outros tipos de relações amorosas em ambas as obras. É o caso de relações agressivas e até mesmo violentas, que são representadas, principalmente, pelas relações entre Rosa e Diogo, em *As horas nuas*, e Pedro e António, em *Nas tuas mãos*. O vínculo entre Rosa e Diogo inicia-se de forma mais ou menos profissional; Diogo era o secretário de Rosa. Era uma relação de interesses, em que Rosa fornecia apartamentos, carros e viagens de luxo em troca da beleza, juventude e afeto de Diogo. O centro do conflito entre o casal se dava em suas diferenças, que se opunham e serviam de munição para as discussões.

Diogo se apresentava como um homem livre de preconceitos e totalmente aberto às novidades progressistas, porém, tinha com Rosa um relacionamento com um considerável desequilíbrio de poder. Para vencer discussões, Diogo atacava Rosa em seus pontos mais sensíveis, como a idade - chamava-a de “minha velha”, ironizando a diferença entre os dois - e também pelo fato de ser infiel com Gregório, que muito feria a personagem. Chamava-a também, constantemente, de “burguesa alienada” e “moralista”, rótulos que não ofendiam Rosa, pois os reconhecia como verdadeiros em alguma medida. No entanto, quando provocada pelas questões da idade e da aparência, Rosa respondia com ofensas racistas, chamando o amante, um homem negro, de “meu pequeno negróide”, em uma tentativa racista de diminuí-lo. As brigas evoluíam para tapas e agressões físicas, mas que rapidamente se resolviam, como observava Rahul:

Começavam mais ou menos assim as discussões entre os dois. E que podiam evoluir rapidamente para os palavrões entremeados de empurrões. Tapas. Ou ter o desfecho na cama. Os tapas vinham de Rosona, ele apenas se defendia agarrando-a pelos pulsos até vê-la sucumbida, desfeita em lágrimas. Por que não bateu em mim? Você devia bater em mim!, ela choramingou numa das brigas mais violentas. Ele preparou- lhe um uísque com uma calma fatigada. Não queria fazer de mim o chicote para as suas culpas. (Telles, 1990, p. 25)

Os tapas, empurrões e palavrões descritos por Rahul eram rotineiros na vida do casal, que mantinha uma relação disfuncional. Rosa, em certo momento, diz que o amante deveria bater nela, demonstrando uma visão completamente deturpada e antiquada de relacionamentos. Talvez por ter perdido o carinho de seus cuidadores tão cedo e ainda ter uma relação de aparências e silêncios com o marido, a personagem pensasse que não era merecedora de uma relação saudável, afinal, nunca havia tido nenhuma para lhe servir de referência.

Após o que parece ser um período de alguns anos depois da morte de Gregório, Diogo termina o relacionamento, o que Rosa considera um abandono imperdoável, fazendo de tudo para manter o amante ao seu lado. Esse término, que ocorre depois da morte do marido e da mudança da filha, provoca uma profunda sensação de desamparo em Rosa, que afirma que todos se foram, exceto Dionísia, que permanecia devido ao vínculo de trabalho, e Rahul, o animal de estimação. Essa constatação reitera o sentimento de fracasso que a protagonista sente quanto às tentativas e expectativas de ter uma família e um relacionamento felizes, como era esperado dela: “Foram todos embora, os desertores. Se Gregório tivesse ficado, quem sabe a Cordélia. Não ficou. [...] Enfim, não interessa, restamos nós nesta coluna do edifício, uma preta velha. Um gato velho e eu. Rosa, Rosae.” (Telles, 1990, p. 46)

A relação entre Pedro e António, de *Nas tuas mãos*, também é descrita como conflituosa. Os dois se conhecem na adolescência e permanecem juntos por toda a vida, sendo descritos como “o sol e a lua”, por estarem sempre juntos nos ambientes sociais e bailes de Lisboa. Desde o início do namoro de António e Jenny, a figura de Pedro já estava presente, como relata a narradora:

Namorámos em bailes e recepções, eu dava-te a mão e o Pedro pegava-me logo na outra mão, sentia a inveja alastrando pelos salões como um perfume sensual, eram meus os dois rapazes mais desejados de Lisboa. [...] Apareciam sempre juntos e nunca demoravam o olhar sobre uma mulher. Falavam de pintura, literatura, viagens, aborreciam a política e os negócios. (Pedrosa, 1997, p. 10)

Na fatídica noite de núpcias, em que António revela a profundidade de sua relação com o até então melhor amigo, o destino dos três personagens é unido para sempre. O consentimento

de Jenny, cuja generosidade, resignação ou paixão por António permitiram que vivessem como um casal, e bem arranjados financeiramente, durante muitas décadas. O relacionamento dos dois, apesar de longo, passou por duras penas, com diversos momentos de tensão. A vida boêmia que levavam, perdendo parte da fortuna de Jenny, era regada a bebidas e frequentemente ocorriam discussões calorosas e violentas, as quais Jenny ouvia de seu quarto. Muitas das discussões entre os dois eram motivadas pela infidelidade de Pedro, que mantinha outros relacionamentos paralelos; António, ao contrário, sempre lhe foi muito fiel.

Uma das quebras mais significativas entre o casal foi o envolvimento de Pedro com Danielle. O fato do relacionamento ter gerado uma filha, lembrança diária e prova concreta da traição, fez com António tivesse muita dificuldade em perdoar o amante, ainda mais quando a mãe da menina precisou retornar à França, deixando-lhes Camila ainda bebê, para ser criada na casa da família:

O desespero punha-te o fulgor do ouro, acho mesmo que te transfiguraste no dia em que a Camila apareceu. "Como pudeste trair-me tanto, Pedro?" Choraste nos braços dele a noite inteira, aos poucos ele convenceu-te a aceitá-la, ofereceu-ta entre pedidos de perdão e juras de amor. (Pedrosa, 1997, p. 13)

Apesar disso, o riso e presença de uma criança alegre e ativa não tardou a aquecer a casa e o espírito dos adultos, que se afeiçoaram à menina. A presença de Camila, segundo Jenny, também interrompeu diversas brigas entre o casal, que apesar de tudo permaneceu junto até o fim. Quando António morre, deixando Jenny e Pedro viúvos, este último passa a viver em uma casa de repouso e rapidamente morre também, segundo a narradora, devido à saudade e à solidão:

Onze meses depois morria o Pedro, não aguentou a existência no lar. Ainda fui vê-lo uma vez. Pediu-me que não voltasse, as mãos tremiam-lhe e tinha vergonha do cheiro a urina e dos velhos que confirmavam a sua decadência. Jogava xadrez sozinho e fazia paciências. Quase fiquei feliz quando soube da sua morte, sobretudo porque comecei a ouvir-lhe a voz, debaixo da tua, pedindo-te que me poupasses. (Pedrosa, 1997, p. 62)

Além das relações conflituosas, os romances também trazem muitos relacionamentos que foram marcados pelo luto. Em *Nas tuas mãos*, quase todas as relações da personagem Camila são interrompidas por mortes ou abandonos ocasionados por questões externas. Seu primeiro amor, Eduardo, tinha a juventude, a paixão e a compatibilidade de pensamento necessários para uma boa relação. O casal tinha tanta sintonia que, para Jenny, António e Pedro, o amor de Eduardo tinha sido decisivo na superação da depressão e apatia as quais Camila havia mergulhado após o período de prisão e tortura, e por isso o rapaz era muito bem recebido na casa, inclusive passando as noites com Camila, o que era visto como uma transgressão: “A

Jenny fingia não perceber que o Eduardo ficava a noite inteira no meu quarto, e cumprimentava-o ao pequeno-almoço como se ele tivesse acabado de chegar” (Pedrosa, 1997, p. 97)

O casal viveu apaixonadamente por algum tempo, mas, com a convocação de Eduardo para lutar na Guerra Colonial, uma nova superação teria que ser enfrentada por Camila. Totalmente contrário ao regime salazarista, o que a princípio aproximou o casal, Eduardo se recusava a lutar na Guerra. Assim, decide desertar, mas morre em decorrência de um raio em alto mar. Apesar do personagem ter falecido por uma evidente fatalidade, sua mãe culpa Camila pela morte do filho, afirmando que foram suas ideias problemáticas que o estimularam a desertar do país. As opiniões de Eduardo e Camila, em especial após a convocação, haviam gerado profundas desavenças entre mãe e filho. A mãe de Eduardo, completamente mergulhada nas ideologias patrióticas e na publicidade salazarista, acreditava que lutar na Guerra Colonial seria uma honra, e antes uma responsabilidade:

Sabia que teria que sair do país em breve, estava quase a ser chamado para a guerra real, em África. Ia desertar. Tinha longas contendas com a mãe a esse respeito. Viúva, sem mais ninguém no mundo para além desse único filho que amava desveladamente, a mãe de Eduardo repetia que preferia mil vezes vê-lo como herói morto do que como desertor vivo: "Tenho vergonha de ter dado à luz um homem incapaz de defender a nossa Pátria com a vida, se preciso for. Desonras-me. Se pudesse, ia eu mesma lutar pelo que é nosso. Ofendes Deus, a Nação Portuguesa e a memória do teu pai." (Pedrosa, 1997, p. 96)

Diante da decepção com a morte do namorado, a culpa imputada a ela, e os ainda, os recentes traumas da prisão, Camila decide que o problema está no país de origem, afirmando que Portugal atraía a morte. Assim, parte para África na primeira oportunidade, buscando esquecer os eventos dolorosos que marcaram o início de sua juventude. Quando chega à Maputo, é orientada pelo chefe do jornal para o qual trabalha, a fotografar eventos oficiais e ocasiões específicas. O objetivo desse recorte, evidentemente, era mostrar uma versão higienizada, civilizada e gloriosa do papel de Portugal na Guerra. No entanto, e apesar dos traumas vivenciados, Camila não consegue se resignar a demonstrar apenas essa parte da Guerra, pedindo constantemente que pudesse ir para o interior e acompanhar as guerrilhas de fato, pedidos que eram constantemente indeferidos. Esse desejo de Camila demonstra, como foi defendido no capítulo anterior, que a perseguição ditatorial não foi o suficiente para eliminar, de forma taxativa, toda a motivação da personagem, que continuou buscando formas de se aproximar da luta e da oposição.

Quando finalmente consegue as guias para o interior, ela se aproxima de um guerrilheiro, com quem tem um envolvimento curto, mas que define sua vida, já que desse relacionamento nasce Natália. Novamente assombrada pelo fantasma da morte, Camila perde

Xavier, antes mesmo que o casal soubesse da existência da filha. Ao sair para uma missão, ele afirma que voltará para encontrá-la, mas é assassinado e nunca chega a encontrá-la. Após esses três eventos de grande trauma e decepção, Camila retorna para Portugal decidida a trabalhar como fotógrafa e criar a menina.

Em *As horas nuas*, as relações de Rosa também são marcadas por diferentes formas de luto. A começar pelo relacionamento da protagonista com o primo Miguel, uma paixão adolescente e unilateral por parte da jovem. Rosa apaixona-se pelo primo, que aproveita os afetos da jovem, dando-lhe presentes e beijos, mas nunca corresponde aos seus sentimentos de forma recíproca. Nesse período, Rosa almejava o casamento mais do que qualquer coisa, enquanto Miguel, mais velho e experiente, se encontrava com outras mulheres e não tinha nenhuma perspectiva de ter um relacionamento sério. Quando Rosa o confronta sobre as amantes, o primo esclarece que a relação entre eles só poderia se dar naqueles termos; e ainda, que se um dia ele se casasse seria com ela, mas que ela não deveria esperar por isso. Essa percepção da realidade entre os dois decepciona profundamente Rosa, que nesse período ainda era uma adolescente com muitas expectativas e sonhos. Pouco tempo depois, Miguel morre devido a uma overdose, o que deixa Rosa completamente dilacerada, pela ideia de perder seu primeiro amor, dessa vez, não mais para outras mulheres, mas uma perda definitiva para a morte.

No mesmo dia do falecimento do primo, Rosa é obrigada a comparecer a uma festa, na qual conhece o jovem Gregório, com quem vem a se casar dois anos depois. O relacionamento com Gregório, como foi descrito, foi marcado por mágoas e traições, mas também pelo luto; aquele que se iniciou muito antes de sua morte corporal. Quando Gregório retorna da prisão e em seguida do exílio, alguns anos ainda o separam do seu suicídio, tempo em que permaneceu no trabalho como professor - ainda que de forma muito diferente, inferior ao que era antes - e planejou sua morte, tomando especial cuidado de não incomodar ninguém, e de fazer parecer uma morte súbita, mas que ainda assim não gerasse tanta surpresa. Apesar de seus cuidados e da desconexão com Rosa, a esposa sabia que a causa de sua morte havia sido o suicídio, e o sabia ainda melhor Rahul, na sua estranha posição de observador.

Assim, Rosa vivia o luto pela morte corporal do marido, após seu suicídio, e antes, pela morte de sua humanidade, que ficou perdida com as violências as quais fora submetido. Quando o marido se suicida, ele já não era o mesmo há muitos anos; havia perdido seu entusiasmo pelo conhecimento e pela luta. Diante de duas relações amorosas marcadas pelo luto propriamente dito, e ainda, a relação com Diogo, marcada pelo conflito e abandono, Rosa se sente solitária e

culpada, sentindo que fracassou na tentativa de viver um amor feliz e pleno. Grande parte do discurso de Rosa é marcado pela lembrança do passado e pela elaboração das relações com seus entes próximos. No entanto, suas reflexões sobre a própria vida chegam a deprimente conclusão - muito enviesada, também, pelo alcoolismo - de que ela teria falhado em todas as esferas da vida, sendo uma “atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-decasa descuidada” (Telles, 1990, p. 93)

Diante dessa leitura detalhada dos romances, pudemos observar como as relações amorosas e familiares nas narrativas são profundamente influenciadas por diversas questões que transitam entre o público e o privado. A caracterização dos ambientes nos permite perceber que esses relacionamentos são moldados por especificidades de gênero, classe, raça e posicionamentos políticos. Além disso, o contexto histórico exerce um papel relevante na degradação de muitos dos relacionamentos. As lógicas moralistas e autoritárias, que ganham poder em regimes ditatoriais, quando traduzidas para a vida doméstica, tornam os relacionamentos das personagens superficiais, silenciosos e mesmo violentos. Esse aspecto fica nítido nas relações entre Jenny, Rosa e suas respectivas mães, nas quais a repressão e o silêncio moldam o cotidiano familiar, e que, incapazes de quebrar o ciclo geracional de silenciamento, são transferidas para as suas filhas. Além disso, situações extremas como as torturas e perseguições sofridas por Gregório e Camila evidenciam como o autoritarismo se insere na vida familiar dos perseguidos, afastando as personagens de seus entes queridos e criando fissuras irreparáveis nos vínculos afetivos.

Por fim, constatamos que a violência e o silenciamento emergem como elementos constantes em vários relacionamentos, principalmente nas relações românticas. Esses fatores podem estar relacionados às estruturas sociais e políticas, que fortalecem mecanismos - como a própria estrutura patriarcal - que perpetuam relações desbalanceadas e assimétricas. Em todas essas interações, o componente de gênero é decisivo. As mulheres, em particular, têm suas histórias e trajetórias muitas vezes definidas pelas relações que mantêm com os homens, revelando como o patriarcado delimita tanto a vida pessoal quanto às expectativas sociais em torno delas. Assim, ao final dessa análise, podemos concluir que as relações descritas nos romances refletem tanto as complexidades do contexto em que estão inseridas como também demonstram como as estruturas de poder impactam diretamente os laços íntimos das personagens. O político e o pessoal são indissociáveis, e os romances nos mostram que a vida privada é um reflexo das forças sociais e históricas que a envolvem.

5. Considerações finais

Durante a escrita deste trabalho, realizamos um percurso que se iniciou nas raízes da impossibilidade da escrita de mulheres, que passam por fatores econômicos, sociais, políticos e, principalmente, de gênero. Os obstáculos criados pela sociedade patriarcal reduziram a vivência e o conhecimento das mulheres, muitas vezes, a um espaço doméstico e recluso, que acabou se consagrando como o ambiente típico da dita “escrita feminina”. Apesar dos limites impostos, a escrita de mulheres foi importante na construção de uma Nova História, a partir do século XX. Essa nova visão buscava incluir e valorizar a presença das mulheres em diversos ambientes e situações, entendendo-as enquanto sujeitos históricos e também como produtoras e consumidoras de diversos tipos de arte, mesmo aquelas que antes eram consideradas ofícios masculinos.

Entretanto, durante esse processo de valorização e construção de uma identidade histórica que abrangesse os “excluídos da história”, nos termos de Michelle Perrot (2017), muitos períodos ditatoriais, fascistas e de guerras ameaçavam revogar essa participação tão recentemente adquirida. Esses contextos, naturalmente, marcaram a produção artística de muitas autoras, em especial aquelas que se dedicaram a produzir obras que evidenciassem os períodos históricos vividos, e principalmente, a especificidade da vivência e da performatividade do feminino nesses momentos.

Considerando os contextos de Ditadura militar no Brasil e de Estado Novo em Portugal, períodos autoritários marcados por perseguições e coerção, a escrita das mulheres, por meio da ficcionalização de eventos históricos, funcionou como forma de testemunhar os horrores vividos nesse período, auxiliando na preservação e mesmo na sobrevivência da memória das vítimas. Diante disso, realizamos uma análise comparada das obras de Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa sob a luz dos conceitos de *sobrevivência*, advindos principalmente de teóricos como Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, evidenciando as estratégias utilizadas nas obras que reforçam a ideia de considerar a literatura escrita por mulheres como espaços de preservação e sobrevivência das vivências nesses contextos.

Em *As horas nuas* e *Nas tuas mãos* temos a narrativa de mulheres que, apesar de protegidas por um espaço social privilegiado, foram impactadas pela repressão nos momentos de ditadura e de guerra. Como os romances apresentam duas personagens que foram diretamente perseguidas, presas e torturadas, dedicamos um olhar atento para a forma como ocorre (ou não) o testemunho daqueles que passaram por situações de extrema violência. A

partir de teóricos como Aleida Assman, Primo Levi e Judith Herman, recuperamos a forma como o trauma se manifesta na vida dos sobreviventes e transportamos essas noções para a análise das personagens literárias. Diante da percepção de que o testemunho é dificultado ou mesmo impossibilitado por questões físicas, sociais e emocionais, pudemos constatar a dificuldade das vítimas em se curar da experiência traumática e compreender que este processo só pode se tornar bem-sucedido a partir de narrativas. Com isso, reforçamos ainda mais a ideia de que a literatura funciona como forma de preencher essa lacuna.

Gregório, do romance de *As horas nuas*, suicida-se após as experiências de prisão e tortura, tornando-se uma vítima tardia dessa repressão. Apesar de ter sobrevivido em um primeiro momento, o personagem é corroído pelo trauma e não consegue encontrar um espaço seguro para a rememoração e transmissão do seu testemunho, o que resulta em somatizações e sintomas físicos e emocionais, até o suicídio de fato. Camila, de *Nas tuas mãos*, também sofre com a prisão e a tortura, e uma forma de exílio. A personagem se distancia da família e desloca seu trauma, e apesar de permanecer uma sobrevivente, também não consegue concluir seu testemunho, o que tem efeitos consideráveis na sua vida. Defendemos, então, a importância do testemunho para a sobrevivência das vítimas e que apenas o testemunho pode impedir, ou minimamente atenuar, a perpetuação do trauma, tanto em um nível individual quanto coletivo. Diante disso, a literatura de testemunho surge como uma possibilidade de narrar esses traumas, e com isso, manter viva a memória das vítimas e dos sobreviventes. Em larga escala, esse tipo de processo ajuda também a evitar que projetos ditatoriais e fascistas retornem ao poder.

Além disso, também por meio dessas narrativas, podemos analisar como as vivências pessoais são atravessadas por questões políticas, sendo profundamente modificadas por elas. Nos romances analisados, observamos a construção de ambientes tipicamente burgueses, casas organizadas em torno de relações de poder, como em relação à figura da empregada doméstica ou “criada”, às relações de poder mediadas pelo gênero e aquelas em um contexto paternal ou maternal. Como apontou bell hooks, esses espaços facilmente podem se tornar núcleos em que o autoritarismo da política se traduz para um contexto reduzido. Esses relacionamentos, guiados por uma lógica de poder autoritária, são marcados por silenciamentos, violências e os próprios traumas, que vêm tanto de questões externas (política, guerras, o próprio patriarcado) quanto internas e familiares, como os traumas e silenciamentos geracionais vividos pelas personagens.

Assim, com a realização desta dissertação, pudemos lançar luz sobre alguns dos aspectos que nos aproximaram desses temas ao longo do processo de mestrado. Após a escrita deste trabalho, esperamos poder continuar realizando pesquisas no campo dos estudos de

gênero e literatura, e explorar ainda mais profundamente o papel da escrita feminina em contextos de repressão, examinando como a ficção se entrelaça com a memória e o trauma, e como a literatura pode ser uma ferramenta fundamental para o processo de cura, tanto individual quanto coletivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. Espaços para a Recordação: Formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. “Os pensadores: A filosofia do não, O novo espírito científico e A poética do espaço.” seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. A teoria do romance. Tradução; Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Marin Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149. (Obras escolhidas, v. 3).

BEAUVOIR, Simone de. A Velhice. Tradução Maria Helena Franco Martins. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: a experiência vivida. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960b.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: fatos e mitos. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Caderno de leituras nº78, 2018.

BURKE, Peter. A Nova História, seu passado e seu futuro. In: A escrita da História: novas perspectivas / Peter Burke (org.); trad. de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CARMO, Isabel do. A realidade portuguesa e o maio de 68. Lisboa: Povos e Culturas, n. 12, p. 217-226, 1 jan. 2008.

CAVALCANTE, Ilane Ferreira. Relações familiares em Verão no Aquário e As meninas, de Lygia Fagundes Telles. In: Gênero e representação na Literatura Brasileira. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002.

COVA, A.; PINTO, A. C. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. Lisboa: Revista Penélope, nº 17, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. Porto Alegre, Letras de Hoje, 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Eble, Laeticia Jensen. Literatura e exclusão. Porto Alegre, Zouk, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges, Remontar, remontagem (do tempo). Caderno de Leituras, (47), julho. Tradução de Milene Migliano. Revisão de Cícero de Oliveira. Belo Horizonte, 2007.

DUARTE, Constância Lima. A HISTÓRIA LITERÁRIA DAS MULHERES: UM CASO A PENSAR. Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social, [S. l.], v. 3, p. 127–131, 2017.

DUARTE, Constância Lima. Feminino fragmentado. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 31 - 37, jul./dez. 2009.

DUARTE, Constância Lima, CORTÊS, Cristiane et al. Mulheres em Letras: Diáspora, memória, resistência. Belo Horizonte, 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre, Zouk, 2020.

FRANCO, Roberta Guimarães. Qual 25 de Abril, qual Portugal, 50 anos depois? Questões de colonialidade na literatura portuguesa após 1974. In: PINHEIRO, Teresa. STOCK, Robert. THORAU, Henry. (Org.) Fünfzig Jahre Nelkenrevolution. Transkulturelle und intermediale Perspektiven auf Portugals demokratischen Wandel seit 1974. Bielefeld: Transcript, 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIL, José. Portugal Hoje: o medo de existir. Relógio D'água Editores. Lisboa, 2009.

HERMAN, Judith. *Trauma and Recovery*. Nova York: Basic Books, 1992.

HOOKS, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

LEVI, Primo. É isto um homem? Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

LEVI, Primo. Os que sucumbem e os que se salvam. Rio de Janeiro: Dom Quixote, 2018.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Gradiva, 2009.

MACIEL, Carolina Pina Rodrigues. "Leituras comparadas de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub: literatura de testemunho." Revista Opiniões, n. 09, 2016.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Subjetividades Femininas em Teolinda Gersão e Inês Pedrosa. Niterói: Revista Abril. Dossiê: Representações Contemporâneas da Subjetividade, volume 1. Agosto de 2008.

PEDROSA, Inês. Nas tuas mãos. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles. 2008. Belo Horizonte: Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Tradução: Viviane Ribeiro.

Bauru: Edusc, 2006.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu* (11), 1998.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Est. Hist*, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 45, p. 171-186, janeiro-junho de 2010.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2014.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Lisboa, Análise Social*, 2001.

SARLO, Beatriz. *Relato, Historia y Memoria*. Buenos Aires, *Revista de teoria da história* 24, 2021.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: as condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi. Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, jan./abr. 2018.

SILVA, Denise Almeida. "Arquitetas da Vida, Vivendo entre Ruínas: Memória Individual, Geracional e Intergeracional em 'Nas Tuas Mãos', de Inês Pedrosa." *Niterói: ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, nº 11, Novembro de 2013.

SCHMIDT, Simone. Fios de memória que atravessam o mar. *REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS*, 2020. *eLyra* 16, 12/2020: 53-67 – ISSN 2182-8954 | <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely16a4>.

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1929.