

# A amnésia no campo minado: O papel do esquecimento na literatura brasileira de autoria feminina

Adelaide Calhman de Miranda  
Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais  
Universidade de Brasília

## 1. Amnésia, autoria feminina e o cânone

A amnésia é uma das moléstias que acometem com frequência notável as protagonistas de romances brasileiros contemporânea de autoria feminina. Em uma primeira análise, o que se percebe é que as falhas de memória muitas vezes representam um pretexto para o resgate de suas lembranças e para a reconstrução de suas histórias. Esse trabalho analisa a falha da memória na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina nos romances *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, *Coisas que os homens não entendem*, de Elvira Vigna e *A matemática da formiga*, de Daniela Versiani.

Nessas narrativas, o esquecimento das personagens é acompanhado da reconstituição de suas memórias. Proponho aqui que essa reconstrução esteja relacionada a um movimento transgressor de revisão do cânone e de desconstrução de seus valores considerados universais. Uma das dificuldades enfrentadas pelas escritoras brasileiras ainda hoje se deve à ausência de uma tradição literária de obras de autoria feminina. Outra diz respeito a um campo literário que desvaloriza a literatura escrita por mulheres, designado por Annette Kolodny como o “campo minado”<sup>1</sup>.

De fato, a literatura de mulheres é majoritariamente excluída da significação do termo “literatura”. A literatura de autoria feminina começou a ganhar peso no século XIX, mas as desigualdades persistem. Escritoras ainda hoje esbarram nessa exclusão do discurso quando ousam escrever. Inevitavelmente essa dificuldade está presente em suas obras, de uma forma ou outra. A maioria das obras publicadas nas grandes editoras é de escritores homens e as imagens de mulheres nessas obras ainda são estereotipadas.<sup>2</sup> Segundo Annette Kolodny, as relações de poder da herança literária reproduzem as mesmas relações de poder encontradas na cultura patriarcal.<sup>3</sup>

A constituição do cânone ocidental, portanto, reflete a ausência da literatura de autoria feminina. Isso ocorre porque a elaboração do cânone é pautada pela reprodução do mesmo, uma força homogeneizadora que reafirma semelhanças e exclui as diferenças.<sup>4</sup> No caso brasileiro, a formação do cânone acompanhou a tradição literária ocidental e identificou essa cultura com valores considerados universais.<sup>5</sup> Rita Terezinha Schmidt acrescenta que, no caso do Brasil, a tendência de desvalorizar o mérito do trabalho das mulheres é ainda mais marcante, pois a subordinação das mulheres só pode ser compreendida à luz de um projeto de nação que contou com o apagamento de todos os tipos de opressão.<sup>6</sup> Sugiro que as obras das escritoras aqui analisadas se apropriam dessas ausências históricas para subverter as noções de história e de

---

<sup>1</sup> KOLODNY, Annette. *Dancing through the Minefield*.

<sup>2</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance*.

<sup>3</sup> KOLODNY, Annette. *Op. Cit.*, p. 147.

<sup>4</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. *Cânone, contra-cânone*, p. 115.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 116-117.

<sup>6</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. *Refutações ao feminismo*, p. 12.

sujeito encontradas nas narrativas oficiais. Assim, o esquecimento sintomático dessas protagonistas ultrapassa as dimensões individuais e possibilita uma reconfiguração das relações de poder e de suas representações.

Outra especificidade do cânone brasileiro que agrava a exclusão de mulheres e outras minorias é a falta de sintonia entre o discurso crítico no Brasil e as teorias literárias contemporâneas que desestabilizam os referenciais da cultura ocidental a partir das teorias pós-estruturalistas.<sup>7</sup> Os estudos sobre a alteridade questionam não somente a identidade, mas também a própria noção de representação: quem é o sujeito da representação, quais as condições de distribuição, a quem interessa essa representação, que conhecimentos gera e qual a sua ética. Schmidt critica a ausência de um movimento de *revisão*, que visaria questionar e alterar o mapa da historiografia oficial, possivelmente porque isso pressupõe a redefinição do valor literário: “O que se observa é uma resistência muito grande quando se trata de questionar os pressupostos que alicerçam nossos critérios estéticos e juízos de valor, ou mesmo o que institucionalmente e tradicionalmente se definiu por literatura.”<sup>8</sup>

## 2. O corpo literário, a temática da doença e a subversão da tradição

O corpo constitui referencial indispensável na análise da literatura escrita por mulheres. Para Susan Gubar e Sandra Gilbert, a dificuldade de se identificar com seus precursores masculinos e com as mulheres de seu tempo reflete-se na escritora como um mal-estar com relação à sua própria natureza. É debilitante ser uma mulher em uma sociedade onde as mulheres são avisadas de que se não se comportarem como anjos elas devem ser monstros. Nesse contexto, surgem doenças sintomáticas de um desajuste a essa ideologia de gênero, como anorexia e agorafobia. Assim, ocorre que muitas personagens associadas à imagem de anjo adoecem e morrem ou enlouquecem.<sup>9</sup> A presença de um desconforto em relação à sua natureza pode ser constatada pela tematização de doenças na literatura de autoria feminina.<sup>10</sup> Um desses sintomas é a amnésia, ou o esquecimento, que remete à privação de uma herança matrilinear de sua capacidade literária.<sup>11</sup>

Assim, um primeiro aspecto do movimento de revisão intrínseco à literatura de autoria feminina é a inspiração nas experiências de mulheres para escrever, rompendo com as obras de autoria masculina. Devido à inadequação do conhecimento produzido pelo homem para traduzir as vivências das mulheres, o trabalho das mulheres foi sempre fundado em suas experiências. Nas palavras de Rita Terezinha Schmidt: “o principal aporte feminista à produção do conhecimento ocorre na construção de novos significados na interpretação das experiências das mulheres no mundo”.<sup>12</sup>

Essa diferença é fundamental porque a representação literária da mulher em obras de escritoras oferece maior complexidade do que personagens criados por autores masculinos, para Virginia Woolf.<sup>13</sup> No início do século XX, a escritora contrasta a força das personagens femininas na ficção ao longo da história e a opressão e impotência na vida real.<sup>14</sup> Outro motivo

---

<sup>7</sup> Idem, p. 119.

<sup>8</sup> Idem, p. 120.

<sup>9</sup> GUBAR e GILBERT, Op. Cit., p. 53-55.

<sup>10</sup> Idem, p. 57-58.

<sup>11</sup> Idem, p. 59.

<sup>12</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história, p. 29.

<sup>13</sup> WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*, p. 110.

<sup>14</sup> Idem, p. 57.

para se tematizar a experiência de mulheres se encontra na escassez de suas versões dos fatos. Virginia Woolf menciona o quão pouco se sabe sobre a realidade histórica das mulheres<sup>15</sup> e Simone de Beauvoir declara que “toda a história das mulheres foi feita pelos homens”.<sup>16</sup>

Um segundo aspecto desse movimento de revisão refere-se à forma literária, que para Gilbert e Gubar, revela muito das angústias da escritora. Os silêncios e ausências, por exemplo, falam de uma busca por auto-definição e de uma luta pela posse de sua história. Além disso, para se curarem de doenças e infecções, as escritoras precisam revisar a tradição literária. Por isso boa parte de sua literatura consiste na revisão das imagens de anjos e demônios. Assim também se explica a presença de paródias e duplicidades; são tentativas de subverter a tradição. Especialmente significativa é a participação da loucura feminina nas obras de escritoras, que remeteria à divisão interna entre a vontade de aceitar e a necessidade de rejeitar a estrutura da sociedade patriarcal. Por outro lado, a identificação com a louca ou até com o monstro possibilita o acesso à sua interioridade, resultando em maior complexidade e na crítica das convenções herdadas.

As autoras explicam que a idealização da mulher por escritores homens lhe possibilita duas opções: anjo ou monstro.<sup>17</sup> Assim, a mulher que ousa escrever sente uma “ansiedade da autoria”, pois não sabe se pode desafiar um precursor masculino nos seus termos e vencer, assim como não pode invocar o corpo feminino da musa.<sup>18</sup> A escritora deve primeiramente lutar contra os efeitos da socialização da mulher, engajando-se em um processo de revisão. Sua batalha, portanto, não é contra a leitura do mundo de seu precursor, mas contra a sua leitura *dela, escritora, mulher!* Além disso, a busca por uma precursora feminina que possa legitimar a sua revolta contra a autoridade literária patriarcal revela-se fundamental.<sup>19</sup>

Ou seja, elas enfrentam a dificuldade explicada por Virginia Woolf como a ausência de uma tradição da escrita de mulheres. De acordo com Virginia Woolf, a mulher pensa através de sua mãe.<sup>20</sup> Se a mãe não teve o luxo de uma boa educação e foi privada das oportunidades oferecidas pelo mundo público do trabalho e dos negócios o resultado é uma escritora literariamente órfã. Como a maioria das mulheres estava em casa cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos, não puderam legar a riqueza material da qual Woolf se ressentia nas universidades femininas de sua época. Muito menos uma tradição literária, condição para que uma escritora encontre sua voz: “As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada.”<sup>21</sup>

Portanto, para reescrever a tradição literária, a escritora deve recriar a sua identidade, como mulher, autora e personagem. Nos três romances analisados a desconstrução do cânone é ligada à amnésia das protagonistas e à recuperação de suas histórias em seus próprios termos. Esse movimento inicia-se no apagamento de sua imagem descrita como anjo ou demônio pelo cânone masculino; daí o esquecimento da protagonista de partes de sua história. Em seguida, a obra de autoria feminina dá continuidade ao movimento de revisão pela retomada da experiência da autora ou de outras mulheres com as quais se identificam. Eis o resgate da protagonista de suas lembranças e a reescrita de suas memórias em suas próprias palavras. Ainda no movimento

---

<sup>15</sup> WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*, p. 59.

<sup>16</sup> BEAUVOIR, Op. Cit., p. 167.

<sup>17</sup> GUBAR, Susan e GILBERT, Sandra. *Infection in the Sentence*, p. 53.

<sup>18</sup> Idem, p. 49.

<sup>19</sup> Idem, p. 49.

<sup>20</sup> WOOLF, Op. Cit., p. 100.

<sup>21</sup> Idem, p. 87.

de uma revisão do cânone, encontra-se a busca de uma forma literária mais adequada a uma tradição que está ainda em elaboração. Percebe-se assim o excesso de preocupação das narradoras com as palavras que dão vazão às suas experiências, recontadas e resgatadas pelas suas versões dos fatos.

### 3. *A matemática da formiga*, de Daniela Versiani

O romance *A matemática da formiga* apresenta diversas tramas narrativas entrecruzadas, referindo-se a personagens que podem ou não se conhecer. A interferência de uns na vida dos outros, ou a mera possibilidade disto ocorrer, ilustra a interdependência das pessoas na cidade, o que remete a uma idéia de uma memória coletiva. A loucura, sob diversas formas, acomete vários personagens do romance. A protagonista, uma jovem mulher de nome desconhecido, acaba de se curar de um surto que lhe roubou três anos de vida. Portanto, ela presta atenção a todos os detalhes de sua vida no espaço privado de sua casa, e nos espaços públicos das ruas, mercados, hospitais etc. No relato em que conta sua doença mental e recuperação, a protagonista relaciona a sanidade à função da memória:

É que custei muito a recolher os pedaços que perdi para não temer a mínima alteração de rotina. A cada minuto um folículo se desprendia de mim, perdendo-se em um fluxo de sangue. Foram três anos de suave degenerescência. E se me perguntarem quando foi que tudo começou, não saberia responder. Sei que aos poucos fui me abestalhando: as palavras aos tropeços, o corpo deselegante e curvo, como que distraído de si mesmo por pura necessidade. (...) Por três mil anos, não me lembrei de mim. Nem em sonhos. Por isso agora cuido dos mínimos detalhes. As pequenas tarefas cotidianas têm a importância de uma operação de guerra. Tropas a postos. Vivo em estado de alerta. Preencho-me a cada instante. Desfruto cada pensamento, inventariando a minha vida e a dos mortos, inventando vida para aqueles que não tiveram a fortuna de existir. Sim, sim. É uma grande empreitada esta de não enlouquecer. (p. 61).

Percebe-se de sua narrativa uma mistura de memória com ficção, proveniente da imaginação de diversas vidas e suas histórias. Dentre os diversos personagens narrados, fictícios ou não, destaco alguns que desenvolvem uma ligação mais próxima com a própria protagonista. Aparecem em seus pensamentos a “mulher em Ottawa”, com quem estabelece diálogos imaginários, e suas tias velhas, cujas vidas no campo lhe servem de referência. Há, portanto, dois tipos de identificação de gênero. Por um lado ela conversa com uma mulher anônima residente em outro centro urbano ocidental contemporâneo, sobre travessas de vidro, métodos anticoncepcionais, sangue da menstruação e outros assuntos do universo tradicionalmente atribuído às mulheres. Infere-se nessa amizade fictícia um encurtamento do espaço promovido pelo avanço da tecnologia e pela economia globalizada, o que resulta em um esboço de uma “memória global”. Por outro, ela ouve os conselhos e as histórias de suas ancestrais brasileiras de um passado rural, articulando a sua existência à presença de uma memória coletiva com a qual não pode romper. Essa idéia de uma memória comum às mulheres da família é mote de uma das lembranças mais poéticas do romance de Daniela Versiani, desfiada enquanto a protagonista lava seus lençóis:

Sabe-se que o rio passa e nunca é o mesmo no desaguar dos tempos, nem o homem que nele se banha, mas a mulher que à sua margem se ajoelha e lava é uma só.  
O tanque é o meu rio. Ouço vozes de tias velhas, entoando antigas canções que nem

ao menos pude esquecer porque jamais aprendi. A pedra onde esfrego o tecido e onde engrosso os nós dos dedos das mãos é lisa como o nácar de onde foi tirada a pérola do anel de Catarina, que de dia o guarda entre os seios e só à noite o coloca no dedo para dormir e sonhar. Maria pensou que fosse se casar com Pedro, o filho de Dona Santinha. Os dois conheceram-se ainda pequenos, quando as brincadeiras não deixavam perceber que havia entre eles uma diferença que, embora de apenas alguns centímetros, teria efeitos incomensuráveis sobre seus destinos de seres humanos. Por muito tempo esta pequena diferença não se fez notar. Mas por fim chegou o tempo em que Pedro começou a ter estranhas idéias. Idéias perigosíssimas. Queria subir em arvoras, caçar esquilos, nadar no rio, e Vitória não o podia acompanhar. Ficava de longe olhando a coragem de Pedro e preparando comidinhas de terra e flores para quando ele voltasse, cheio de fome. Mas a fome dele era real, e os quitutes de Esperança não lhe interessavam, queria o pão robusto e o azeite da cozinha. Então Eugênia temperava o seu banquete com duas lágrimas, uma de amor, outra de ódio. Se tivesse um olho a mais, deitaria uma terceira lágrima, de desejo, mas ela ainda não sabia que este olho existia sim, e por isso desistia de chorar. (...) Eu não estava lá, eu não estava lá. Eu ainda estou lá. Catarina Maria Vitória Esperança Eugênia Clara Beatriz Marlene Manuela Gabriela Rosa Isabel das Dores Auxiliadora casou-se com Pedro. Ela usou o anel de noivado atrás da aliança de casamento até que os dedos se lhe engrossassem nos nós. Então mandou incrustar a pérola em um alfinete de cabelo, que é tudo o que tenho dela, além, é claro, de seu clitóris, que ainda vive em mim. (p. 49-54).

A mudança dos nomes das mulheres ao longo de todo o trecho demonstra a semelhança entre as vidas dessas mulheres, com as quais a narradora se identifica. A sua memória, no entanto, é também refabulada pela sua participação no mundo urbano contemporâneo. Ela sai à procura de um emprego e termina por ajudar a sua futura chefe com o pai no hospital. Assim, o resgate de sua memória mescla situações da vida material, como andar pelas ruas, ir ao mercado, pegar o metrô, com vivências imaginadas, nos diálogos com parentes falecidos e nas narrações de personagens inventados.

No final do romance a protagonista toca de leve em sua história de amor mal-resolvida. No início da narração do único episódio entre ela e o seu amor, ela confessa que “não pode lembrar o início de nada. Nem mesmo a primeira vez que ouvi seu nome e no entanto ele retumba na minha cabeça, todo o tempo, todo o tempo.” (p. 101). Mas na medida em que narra o encontro com o homem, ela vai lembrando de mais detalhes de suas roupas desbotadas e da tristeza do seu rosto, que não volta a olhar para ela. Nesse momento há um desvio sutil do foco narrativo para um trecho final onde entrecruzam as narrativas de todos os personagens, enfatizando novamente a presença de uma memória coletiva embutida na memória individual.

#### 4. *Coisas que os homens não entendem*, de Elvira Vigna

Também contando com uma pitada de loucura, a protagonista em primeira pessoa de *Coisas que os homens não entendem* perambula pelas ruas de Nova York e do Rio de Janeiro na tentativa de recontar sua participação em um crime. Anos antes, a fotógrafa Nita partira para os Estados Unidos em busca de um lar, e retorna ao Rio sem saber por quanto tempo. Percorre as ruas de Santa Tereza, bairro onde morava, resgatando lembranças de um passado conturbado. Almeja a compreensão dos fatos ocorridos alguns dias antes de sua partida para o exterior, quando envolveu-se em um assassinato. O romance apropria-se de elementos do gênero policial, o que destaca a ênfase no ato de lembrar e na variedade de versões da mesma história.

Já no prólogo, ao lembrar de sua temporada em Nova York, Nita confessa a sua falta de inocência na arte narrativa. Diz que começa a sua história no dia que sai com Eva, uma modelo americana, mas acrescenta em seguida que mente. Explica que não pretendia que sua viagem ao Brasil fosse definitiva, por isso tinha uma passagem de ida e volta. Admite que sua opção em começar sua história pelo caso com Eva seja uma escolha arbitrária, já que haveria sempre “um antes e um antes do antes” (p. 10). Nita compreende que o ato de narrar, como o de lembrar, implica em uma intencionalidade, o que resulta no extremo cuidado com as palavras, ao contrário do que faz parecer a narradora nas primeiras palavras do romance:

Já faz tempo e é dessas coisas que a gente conta e reconta até perder completamente o que queria dizer e nem que soubesse. Porque é dessas coisas que você nunca soube bem o que queria dizer, mas apenas queria dizer algo. O que já é muito num mundo em que tão pouca coisa quer dizer alguma coisa. Mas, enfim, é uma dessas coisas então. E faz muito tempo. Mas eu estava em Nova York e eu já voltei a esta cidade muitas vezes, depois, a ponto de não haver mais nada daquela Nova York, a primeira, nas Novas Yorks posteriores que eu fui colando por cima. Então ficou só isto. Um conto, um caso, algo que eu vou contando sozinha, sem precisar lembrar, no piloto automático. (p. 7).

Mas o que Nita narra desmente a displicência fingida, pois a lembrança do ocorrido é reformulada cautelosamente palavra por palavra. A tessitura narrativa revela a relação muito íntima entre a memória e a narrativa elaborada a partir de cada versão da história. Já no primeiro capítulo as suas próprias palavras traem o seu envolvimento no crime que ela relembra, embora preferisse esquecer. Ao descrever o local do crime e recontar os fatos a partir da versão legitimada dos policiais, a protagonista revela a falsa coerência forjada para explicar os eventos. “Então é possível – e eu me repito isso, seria até engraçado só que não é, eu me repito isto como em uma certeza que vou repetindo para que se torne a certeza que não era...” (p. 35)

Apesar da versão oficial do crime permanecer inalterada – consta que o culpado é um rapaz que havia arrombado a residência anteriormente e estuprado a dona da casa – Nita consegue finalmente esclarecer para si mesma o que realmente ocorreu. Pode-se dizer então que a amnésia no romance de Elvira Vigna seja um esquecimento induzido, já que foi motivado pelo desejo de esquecer que foi ela que, acidentalmente, puxou o gatilho. Mesmo assim, a ato de retornar tanto espacialmente, ao bairro de Santa Tereza no Rio de Janeiro, quanto temporalmente, na lembrança do tempo passado, é que confere a Nita a posse de sua história. Somente enfrentado a culpa e a confusão causada por um engano trágico e contando a si mesma a sua trajetória, ela pôde superar a dor do passado e se abrir para possibilidades futuras.

##### 5. *Rakushisha*, de Adriana Lisboa

A amnésia em *Rakushisha* também pode ser considerada parcialmente voluntária, pois a protagonista tenta esquecer a morte da filha em acidente automobilístico aceitando a proposta de acompanhar um desconhecido ao Japão. Haruki, um ilustrador brasileiro de origem japonesa, parte para Kyoto e Tokyo em busca de inspiração para um serviço de ilustração para o qual foi contratado. Em uma tentativa impulsiva de esquecer a mulher quem partiu seu coração, convida Celina para ir junto com ele à terra de seus antepassados. Haruki segue até Tokyo; Celina permanece em Kyoto.

Como em *Coisas que os homens não entendem*, flunar pelo espaço urbano também é uma ação que decorre de buscas íntimas. Tanto Celina quanto Haruki percorrerem os caminhos

internos da dor e da superação enquanto andam pelas ruas japonesas. O resgate da memória aqui novamente representa a busca pelo restabelecimento do equilíbrio interior, pois, como diz Celina, “Para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil. Dá para ter em mente pequenas metas; primeiro só a esquina.”(p. 9) E em seguida explica ao leitor que está reaprendendo a andar, revelando a sua intenção de relembrar para se recompor:

Agora não dá tempo de te contar como aconteceu. E ainda não sei se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer, e qual das duas coisas é o meu remédio, se nenhuma delas, se nenhuma opção existe e se andar é o mal e o remédio, o veneno que tece a morte e a droga que traz a cura. Se vim para lembrar – se vim para esquecer. Se vim para morrer ou para me vacinar. Talvez eu descubra. Talvez nunca seja possível descobrir, desvelar, levantar o toldo, remover qualquer traço de ilusão da ilusão de caminhar. (p. 10)

Celina procura, assim, reaprender a viver sem a filha e sem seu marido Marco, a quem culpa pelo acidente. Mas para que a vida volte a ter algum significado além do “mínimo necessário”, ela terá que enfrentar as suas lembranças dolorosas. A relação entre a lembrança e o sentimento é uma das lições aprendidas no Japão:

Celina tinha dúvidas de que ainda soubesse andar de bicicleta. Aquele mito de se tratar de algo que nunca se esquece não passava disso: um mito. Quase tudo era passível de ser esquecido. Muitas outras coisas insistiam em não ser esquecidas. E assim a memória seguia subalterna do coração. (p. 115).

A temática da memória no romance de Adriana Lisboa pode ser encontrada também na mescla da narrativa com trechos de diário, gênero memorialista por natureza. Celina, que nunca antes tinha escrito um diário, resolve registrar as suas experiências no Japão e, por meio dessas, busca a compreensão de suas perdas ou, ao menos, a aceitação. Outro diário que se intercala com a narrativa é o do poeta Matsuo Bashō; as ilustrações que Haruki faz são para a edição brasileira do seu livro. Mas Celina também lê o diário e parte em busca de Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos, o lugar onde o poeta japonês escreveu *Saga Nikki*, o *Diário de Saga*. É lá, onde chega no final do romance, que Celina compreende a mutabilidade da vida em seus pés de viajante, consegue finalmente chorar e escreve um pedido de desculpas para Marco, que embrulha em um poema de amor.

## 6. Conclusão

A preocupação com a memória nos três romances analisados condiz com “a intensidade dos desbordantes discursos de memória que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes do mundo de hoje”, nas palavras de Andréas Huyssen<sup>22</sup>. O foco no passado e na temporalidade deve ser compreendido, segundo o autor, na ligação íntima entre tempo e espaço. Além disso, ressalta o contexto da utilização política da memória em função de acontecimentos traumáticos do século XX, como o Holocausto e outros genocídios, além de ditaduras opressivas e exclusão de minorias. A temática da memória teria a função de “assegurar a legitimidade e o futuro das políticas emergentes, buscando maneiras de comemorar e avaliar os erros do passado”<sup>23</sup>. Assim, embora haja a consciência de uma memória global, continua sendo

---

<sup>22</sup> HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*, p. 10.

<sup>23</sup> Idem, p. 16-17.

mais importante a reconstituição de uma memória local e nacional. Cabe indagar até que ponto as obras analisadas são comprometidas com a mudança do projeto de nação a que se refere Rita Terezinha Schmidt.

Nesse sentido, seria possível pensar a cultura da memória como resistência à globalização da economia em função inclusive do medo do esquecimento. É com essa inflexão que os romances se apropriam da temática da memória, para “garantir alguma continuidade dentro do tempo e alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover.”<sup>24</sup> Por isso, pode-se dizer que sim, há uma tentativa na literatura de autoria feminina de assegurar um espaço na memória da nação para as experiências das mulheres, anteriormente ignoradas.

No entanto, há um paradoxo entre a profusão de discursos sobre a memória e a tendência observada pelos críticos para a amnésia, a apatia, o embotamento e a falta de vontade de lembrar. Essa tendência resulta da sobrecarga de informação juntamente com a apropriação pela mídia de diversas memórias. Essa tensão é problematizada nos três romances analisados na medida em que as três protagonistas se responsabilizam pela reelaboração de suas histórias, assumindo a tarefa imprescindível de uma reinterpretação crítica dos fatos históricos. Nas narrativas de Elvira Vigna, Daniela Versiani e Adriana Lisboa, a ênfase no resgate de suas lembranças e na reescritura de suas próprias memórias assegura para as mulheres a posse de suas histórias e a satisfação da necessidade de “uma ancoragem espacial e temporal em um mundo de fluxo crescente em redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos.”<sup>25</sup>

## **BIBLIOGRAFIA:**

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 1. Fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DALCASTAGNÈ, Regina. O personagem do romance contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

GUBAR, Susan e GILBERT, Sandra. Infection in the sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship. in *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol & Diane P. Herndl (ed.) New Brunswick : Rutgers University Press, 1997 (revised edition).

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOLODNY, Annette. Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism.

LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cãnone/contra-cãnone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In. CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, Editora da Unisinos, 1996.

---

<sup>24</sup> Idem, p. 30.

<sup>25</sup> Idem, p. 34.



----- Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo editora, 1999.

----- Refutações ao feminismo: (des) compassos da cultura letrada brasileira. *Revista Estudos Feministas*. V. 14 n. 3 Florianópolis, set./dez. 2006.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *A matemática da formiga*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

VIGNA, Elvira. *Coisas que os homens não entendem*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.