

“Olhos sem solução e um corpo de mulher”: a subversão falhada em *Os Armários Vazios*, de Maria Judite de Carvalho*

*“Olhos sem solução e um corpo de mulher”:
failed subversion in *Os Armários Vazios*, by
Maria Judite de Carvalho*

Raquel Lopes Sabino

Centro de Estudos em Letras, Universidade
de Évora

*Este trabalho de investigação foi financiado pela Fundação para a Ciência e
Tecnologia através da bolsa de doutoramento com referência 2023.05245.BD.

Resumo: A inscrição da corporalidade nos textos literários poderá ser perspectivada enquanto veículo de expressão de transformações ideológicas, sociais e históricas. Com essa premissa em mente e considerando os conceitos teóricos de Francis Berthelot (1997) acerca da corporalidade das figuras ficcionais e das suas interações na história e a nível do discurso, debruçar-nos-emos sobre *Os Armários Vazios*, obra publicada em Portugal durante o período ditatorial do Estado Novo. Analisaremos a intuída relevância da corporalidade nesta obra de Maria Judite de Carvalho, conscientes das restrições e imposições sofridas pelo sexo feminino à época. Pretendemos, especificamente, esclarecer o modo como o corpo da protagonista de *Os Armários Vazios* parece impregnar-se na história e no discurso, assim revelando o papel essencial que os elementos orgânicos parecem deter na determinação do seu programa narrativo. Para tal, notaremos igualmente a persistência destes elementos para a sua construção identitária. Assinalaremos também as marcas do protagonismo da corporalidade na composição e na expressão de outras personagens desta narrativa. Sobretudo, consideraremos como o corpo da personagem, inevitavelmente moldado pela vivência da opressão patriarcal, parece afigurar-se enquanto meio primordial da sua subversão feminina. E, em consonância, como também através do corpo se expressa o fracasso dessa tentativa de libertação.

Palavras-chave: Corporalidade; feminino; opressão; subversão; Maria Judite de Carvalho.

Abstract: The inscription of corporeality in literary texts can be seen as a means of expressing ideological, social and historical transformations. Assuming this premise and considering the theoretical concepts of Francis Berthelot (1997) about the corporeality of fictional figures and their interactions in history and at the discourse level, we will focus on *Os Armários Vazios*, a novel published in Portugal during the dictatorial period of Estado Novo. We shall analyse the perceived relevance of corporeality in this work by Maria Judite de Carvalho, aware of the restrictions and impositions suffered by the female sex at the time. Specifically, we want to shed light on how the body of the protagonist of *Os Armários Vazios* seems to impregnate the story and the discourse, thus revealing the essential role that organic elements seem to play in determining her narrative programme. To this end, we will also note the persistence of these elements in the construction of her identity. We will also point out the prominence of corporeality in the composition and expression of other characters in this narrative. Mainly, we will consider how the character's body, inevitably moulded by the experience of patriarchal oppression, seems to be the primary means of her feminine subversion. And, accordingly, how the failure of this attempt at liberation is also expressed through the body.

Key-words: Corporality; femininity; oppression; subversion; Maria Judite de Carvalho.

SABINO, Raquel Lopes. “Olhos sem solução e um corpo de mulher”: a subversão falhada em *Os Armários Vazios*, de Maria Judite de Carvalho. *Léguas & Meia*, Brasil, v.15, n. 1, p. 97-113, 2024.

Os Armários Vazios foi a quarta obra publicada por Maria Judite de Carvalho, em 1966. Contrariamente à norma que vigora implicitamente nas obras da autora, cujos volumes são habitualmente compostos por uma narrativa mais longa, seguida de alguns contos¹, *Os Armários Vazios* é constituído apenas por uma novela, talvez devido à sua extensão. Esta é a mais longa narrativa juditiana, tanto que alguns a consideram um romance. Curiosamente, será uma das suas obras mais populares, se atentarmos que foi a segunda mais reeditada (destronada, previsivelmente, por *Tanta Gente, Mariana*) e aquela que conta com mais traduções para outras línguas².

Embora tal não seja explicitado, os elementos da narrativa apontam para que esta se desenvolva no tempo e no espaço contemporâneos à escrita. Posto isto, é assinalável que, em *Os Armários Vazios*, a autora tenha escolhido criar um universo narrativo maioritariamente feminino, cujas personagens compõem uma organização familiar praticamente despojada de homens e distante da tradicional, conforme notaram David Frier e Ryan Atkin (2019). A protagonista, Dora Rosário, é viúva de Duarte, tendo tido com ele uma filha, Lisa. Dora e Lisa relacionam-se com Ana, avó desta última e mãe de Duarte, bem como com a irmã de Ana, Júlia. O marido de Ana tem uma doença incapacitante que o afeta tanto física como cognitivamente, de forma que é invariavelmente nomeado como “pobre José”. Todos os filhos da tia Júlia morreram, bem como o seu marido. Existindo o *pobre José* apenas como figurante, todos os homens da família estão ausentes, por morte, efetiva ou simbólica. Essa ausência conduzirá, em casos como o de Ana ou Lisa, a uma particular autonomia. Inversamente, votará figuras como Dora e Júlia, e ainda Manuela, ao abandono e à solidão.

De forma diversa, estas personagens encarnam a moralidade vigente no país, bem como as mudanças em curso na derradeira fase do Estado Novo. Sobre as mulheres de *Os Armários Vazios*, David Frier e Rhian Atkin crêem que

the female characters elucidates how the subtle complexities of the novel’s narration slowly expose a plurality of voices and stories of women’s experience that together serve as a form of protest against the multiple restrictions faced by women in Portugal and elsewhere (2019, p. 488).

Assim perspetivam estes autores a intenção de crítica ao regime por parte de Maria Judite de Carvalho nesta sua obra. Compreendemos, pelo menos desde as problematizações pós-estruturalistas de autores como Michel Foucault ou Judith Butler, serem os corpos lugares de expressão das mudanças ideológicas, sociais e históricas, retratando em si as tensões institucionais de poder e de controlo. O corpo é, portanto, passível de ser examinado enquanto um *sintoma* destas metamorfoses. Em simultâneo, a Literatura oferece-se como meio fecundo para a representação dos simbolismos carregados pelas diversas corporalidades (Cf. CAMPELLO & SCHMIDT, 2015, p. 11). Mais do que isso, “literature might in fact be understood as *the* place par excellence for the body to express itself³” (HILLMAN & MAUDE, 2015, p. 3). Convocando para a discussão alguns conceitos teóricos desenvolvidos por Francis Berthelot na obra *Le Corps du héros* (1997), procuraremos examinar a intuída relevância da corporalidade nesta obra

¹ Este formato foi o mais comumente adotado pela autora. *Os Armários Vazios* foi a primeira exceção. As obras que antecederam esta (*Tanta Gente, Mariana, As Palavras Pougadas e Paisagem sem Barcos*) respeitaram esta composição.

² Estas observações dizem respeito apenas ao que pudemos verificar acerca das edições que precederam o conjunto de volumes das *Obras Completas*, publicados entre 2018 e 2019.

³ Itálico dos autores.

juditiana. Especificamente, pretendemos esclarecer o modo como o corpo da protagonista, Dora Rosário, parece impregnar-se na história e no discurso, detendo um papel essencial na determinação do programa narrativo da personagem. E sobretudo, consideraremos como a corporalidade desta figura, moldada pela experiência de opressão patriarcal, parece constituir-se como meio primordial da sua subversão feminina.

Iniciamos a observação do universo narrativo de *Os Armários Vazios* tendo em mente a premissa de ser este representativo do Portugal salazarista, detendo-nos na narradora, Manuela. É ela quem nos relata os acontecimentos, maioritariamente protagonizados por Dora Rosário e também maioritariamente mediante o seu ponto de vista, já que esta os teria contado a Manuela. Manuela pouco participa na ação propriamente dita, mas é surpreendente o nível de detalhe a que chega a sua narração. Manuela é uma voz *desencarnada* na diegese, uma personagem que age raramente, embora narre com o conhecimento que teria uma “sombra” de Dora. O corpo de Manuela está ausente da história, e dele pouco sabemos, excetuando os poucos momentos que a própria relata e que perdem relevância no cenário geral (Cf. BERTHELOT, 1997, p. 23-25). Amante descartada, a função de narradora confere importância a esta figura, “here made visible by authorial choice” (LISBOA, 1996, p. 119). Sobre a corporalidade de Manuela, importará salientar a sua infertilidade, já que a própria personagem a entende como um fator duplamente punitivo. Genericamente, porque a condena enquanto mulher e, particularmente, por esta figura perceber que a sua impossibilidade de ter filhos ditaria o derradeiro afastamento de Ernesto, com quem vivia maritalmente. À partida, as impressões desta narradora não tradicional sobre todas as figuras deste xadrez são valiosas, muito embora se levantem muitas questões sobre a sua fiabilidade:

Prefiro imaginar os acontecimentos de acordo com o conhecimento que tenho de Dora Rosário e de Ernesto, de acordo também com o que Dora me disse naquele dia de si própria e de Lisa. Tanto pior se a minha imaginação e a minha má memória falsearem a realidade. Tudo podia, no entanto, ter sido assim. É mesmo natural que o tenha sido. (CARVALHO, 2018, p. 179)

David Frier e Rhian Atkin entendem que esta voz narradora adotou a linguagem patriarcal, o que indicaria o alinhamento com essa visão. Contudo, para estes autores, esta será mais um método de crítica subtil de Maria Judite de Carvalho, já que esse artifício é utilizado “only to undermine it in practice, thus exposing all claims to authority or objectivity as the fictions that they are” (2019, p. 493).

Observemos em seguida Lisa que, perspectivada como uma jovem mulher (completando dezassete anos de idade no decurso da narrativa), é já uma personagem com ideais que espelham a maior abertura ao exterior que efetivamente se viveu em Portugal a partir da década de Sessenta. Parece ser expectável que Lisa prossiga os seus estudos antes de pensar casar-se, tal como se entende aceitável que se proponha ser “hospedeira do ar”, que tenha proficiência em línguas estrangeiras ou mesmo que possa almejar viajar para o exterior⁴. Tudo isto sem que seja propriamente uma jovem abastada, embora tenhamos indicações de que a sua avó o é.

⁴ Importa ter em mente que até abril de 1974 existiam em Portugal acentuadas restrições à participação das mulheres na política e no mundo laboral, bem como no respeitante à gestão do seu próprio património e às saídas do país. As mulheres eram fortemente aconselhadas e educadas no sentido de dedicarem a sua vida à família, que deveria ser constituída apenas pela via do matrimónio, o que implicava que ter filhos que não nesse sistema ou mesmo viver “amigavelmente” eram práticas socialmente repreensíveis.

Por outro lado, as vivências das mulheres mais velhas da família denotam uma forte preocupação com as aparências e com a maculação da imagem feminina. Possivelmente antes do seu casamento, a tia Júlia vivera uma relação com um homem, da qual resultara um filho, “que felizmente morrerá cedo” (CARVALHO, 2018, p. 167). A representação coletiva – isto é, dos familiares – desta relação exprime-se nas palavras de Duarte acerca da tia: “depois *aquela* homem deixou-a antes ainda de a criança nascer. Morreu aos dois anos, com a escarlatina. Foi uma sorte para ela” (CARVALHO, 2018, p. 169). A vergonha do que se depreende ser a desonra feminina reflete-se na imposição de esconder a situação ao longo de anos, ao longo de toda a vida de Júlia, sujeitando estes acontecimentos a uma censura tal que jamais se nomeia o homem ou mesmo a criança (respectivamente, “*aquela* homem e a criança na terminologia familiar⁵”; CARVALHO, 2018, p. 169). Esta imposição não é necessariamente – ou unicamente – externa, já que também Júlia se autocensura, mesmo durante a vivência dos seus “ataques” (de marcada violência física, entendidos por Lisa como “ataques histéricos”; CARVALHO, 2018, p. 168).

Francis Berthelot (Cf. 1997, p. 171-174) sinaliza esse *interromper da palavra* no discurso através do corpo da personagem como resultante da insuportável acumulação de tensão. É assim inevitável que o conflito vivenciado psiquicamente por Júlia assumia uma dimensão tal que o corpo se insurja sob a forma de explosão (que seria quase certamente nomeada de “histeria” à época da escrita). Durante os ditos ataques, esta personagem empreende longas conversas com o tal homem sem nome (efabulando as suas respostas para esse efeito), decorridas tanto num tom acusatório da parte feminina, como num tom afetuoso (trocando “doces palavras de amor”; CARVALHO, 2018, p. 168). Não obstante, a vergonha do passado é para Júlia uma presença indelével, mesmo na ocasião da sua morte: “morreria a falar com o homem-que-não-tinha-nome. Referir-se-ia angustiadamente à criança que ia nascer e àquela vergonha” (CARVALHO, 2018, p. 169). O homem e a criança perdidas são personagens presentes, embora os seus corpos não o estejam; embora, na verdade, pelo menos a última não possua já um corpo físico. A sofrida ligação de Júlia a estas duas figuras, e sobretudo ao *homem-que-não-tinha-nome*, é, portanto, relativa à sua composição psicológica (Cf. BERTHELOT, 1997, p. 17-18).

Como Júlia, muitas outras personagens femininas (sobretudo as protagonistas) das narrativas de Maria Judite de Carvalho raramente se manifestam com liberdade. Tal como elucida Isabel Cristina Rodrigues (2020), estas figuras vivem enclausuradas de diversas formas, deliberadamente ou nem tanto, sendo-lhes traço comum a marcada debilidade, a ponto de padecerem de uma verdadeira ausência de força vital. Este posicionamento perante a vida expressa-se sobretudo pela imobilidade do corpo, que se estende à inércia da fala, numa renúncia de si e da existência plena que compõe um estado crónico das personagens. Nas palavras desta autora:

a dinâmica relacional destas mulheres é comumente pautada por uma notória astenia do discurso, facto este que é acentuado, na narrativa da autora, pelo predomínio generalizado da imobilidade sobre o movimento (tanto o do corpo como o da fala). [...] o gesto que empreendem raramente corresponde ao de um movimento passível de estabelecer laços com a fala e a pessoa do outro. (RODRIGUES, 2020, p. 349).

A perspectiva de Maria Graciete Besse vai ao encontro desta, ao afirmar que, no que ao corpo das personagens juditianas diz respeito, “não é o movimento absoluto do corpo jovem e desejado, objecto de uma sintaxe feliz, o que mais interessa à escritora, mas antes

⁵ Itálico da autora.

a imobilidade do corpo em ruptura de movimento” (2015, p. 73). Muitas das personagens juditianas abstêm-se – literalmente – de falar com os outros, parecendo mesmo sentir “repulsa” em fazê-lo, em parte devido à sua “inépcia comunicativa” (RODRIGUES, 2020, p. 350), assim impondo o confinamento e a solidão a si mesmas. A vida de muitas destas mulheres é feita de silêncios, de incapacidade – e mesmo de desinteresse – em comunicar com os outros, até como forma de evitar mal-entendidos, sendo esta postura, conseqüentemente, uma via de autopreservação (COSTA, 1989). Com efeito, a análise de Isabel C. Rodrigues aponta para a incomunicabilidade como uma das características fundamentais de várias personagens focais juditianas, como Graça (*As Palavras Poupadas*), Mariana (*Tanta Gente, Mariana*) ou Joana (do conto “A Noiva Inconsolável”). Na ausência de palavras, é necessário – ou antes, inevitável – a expressão por via da corporalidade. cremos que também Dora Rosário se encaixa perfeitamente neste modelo figurativo, conforme podemos constatar através da sua caracterização nas primeiras páginas da novela:

diria ela, ou, melhor, era natural que o pensasse, nunca foi pessoa de muitas falas. Dizia o necessário, mas reduzido ao mínimo indispensável, ou então um necessário que depressa se cansava, se detinha a meio caminho, como se ela se desse subitamente conta de que não valia a pena prosseguir, porque isso era um esforço inútil. Ficava então quieta, sem gestos, hesitante à beira das reticências como alguém à beira de água de inverno, e nesses momentos o seu olhar perdia todo o brilho, era como se um mata-borrão o houvesse absorvido [...]. As palavras não lhe serviam para explicar o seu pensamento, aperfeiçoando-o ou disfarçando-o, como é mais ou menos hábito de toda a gente. Só as utilizava, e em última instância, para dizer o que era urgente [...]. E quando falar era urgente, calava-se logo depois (ou a meio como já expliquei), e não era só o olhar que se lhe apagava, o corpo também cedia ao de leve, era como se o tivessem desligado de uma corrente, que, embora de fraca voltagem, o mantinha ativo, e ele amolecia logo em seguida, de súbito esquecido da sua primitiva posição vertical. (CARVALHO, 2018, p. 139-140).

A dificuldade sentida por Dora em “dar um passo na direção dos outros” (CARVALHO, 2018, p. 140) reveste-se de uma camada de comunicação deficitária, tendo na sua base a imobilidade física. O corpo e a sua expressão são, portanto, aspetos fulcrais para a constituição identitária e a presença de Dora no enredo. A corporalidade de Dora detém assim um papel da maior importância nesta narrativa, à semelhança do que entendemos ocorrer noutras narrativas da autoria de Maria Judite de Carvalho. Sendo comum as figuras por si geradas absterem-se do uso da palavra, é imperativo que se expressem por outros meios. O corpo, mesmo que imóvel, assume então um forçado protagonismo, como é assinalável em Dora Rosário, cujo olhar se substitui amiúde às palavras, revelando os seus estados de espírito. Quando a passiva Dora se enfurece, tal emoção é assim revelada: “ficava de súbito hirta, supervertebrada, e os olhos apagados ganhavam aquele brilho excessivo e incómodo que os fazia parecerem bichos com vida própria, prontos a saltar, a morder, a dilacerar o inimigo” (CARVALHO, 2018, p. 143).

Como veremos, a caracterização desta personagem sofrerá mutações ao longo da narrativa. Na fase inicial, é notória a percepção, por parte da narradora, de uma figura que se demonstra inerte: “mãos semiabertas sobre os joelhos, como conchas mortas que o mar abandonara” (CARVALHO, 2018, p. 140). É, por consequência, uma personagem sem vida, como o seu falecido Duarte: “eu pensava que talvez sacudi-la, ou melhor, radiografá-la, fosse uma ideia. Para ver se teria dentro de si alguma coisa mais do que pulmões e aparelho digestivo” (CARVALHO, 2018, p. 140).

Recuperamos mais uma vez as palavras de Maria Graciete Besse acerca do corpo na escrita de Maria Judite de Carvalho, analisando o predomínio não só da “imobilidade

do corpo em ruptura de movimento” destas personagens, como “o corpo da imagem interiorizada, corpo doente ou envelhecido, que permite salientar uma representação alienada na mulher encerrada na sua condição subalterna, a qual é imposta pela ideologia da sociedade patriarcal” (2015, p. 73). No mesmo ensaio, versando acerca de *Tanta Gente, Mariana*, reforça-se a ideia de que Maria Judite de Carvalho terá representado a existência feminina subjugada às normas patriarcais vigentes. O “corpo sofredor” das suas personagens femininas poderá então ser lido “como o efeito de uma dinâmica de poder que faz do casamento e da maternidade o eixo prioritário das [suas] existências”:

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

Entendemos, contudo, que a figura de Dora Rosário, em particular, transcende a existência feminina num “corpo sofredor”, muito embora tenha vivido “dez anos de compunção e respeitável viuvez” (SIMÕES, 1981, p. 245). Apoiamo-nos igualmente noutras palavras, de Foucault, empregues pela autora que temos vindo a citar: “o exercício do poder representado pelo Estado, pela família ou pelas instituições age diretamente sobre o corpo sob a forma de regulamentos, disciplinas, injunções que fabricam os chamados “corpos dóceis” (1975, p. 137-145). Procuraremos mostrar como o corpo de Dora se encontra, no início da narrativa, efetivamente manietado pelo sistema patriarcal enquanto “corpo dócil”, bem como por que meios esta tenta libertar-se, sendo o corpo a expressão superior dessa subversão e ainda o veículo da sua punição, quando a personagem volta a ser subjugada.

Nesta perspetiva e socorrendo-nos novamente dos conceitos de Berthelot (Cf. 1997, p. 28-29), o corpo de Dora parece inscrever-se *tematicamente* na história, já que se entrelaça profundamente com a simbólica libertação psicológica (e política, diríamos) da personagem. No que respeita ao discurso, a corporalidade desta figura surge sobretudo de modo *indireto*, através da inscrição no texto das suas faculdades e dados de base, que descortinaremos ao longo deste trabalho; mas também *diretamente* surge a organicidade de Dora, em algumas ocasiões, através de *retratos* delineados pela narradora (p. 59-70). Importará destacar, sobretudo, o caráter de *substituição por metonímia* da corporalidade desta personagem, designadamente a ocultação – e depois revelação – do corpo feminino, concretizada pelo seu vestuário, sobre a qual nos deteremos com mais delonga.

Dora Rosário evidencia-se como uma personagem particularmente interessante do universo juditiano, em especial pela sua composição identitária e respetivas mutações ao longo do enredo. Dora constrói, ou, mais rigorosamente, molda a sua identidade em função de outrem, vivendo em inércia e passividade, até que uma viragem narrativa timidamente a empodera e a apresenta como uma mulher (mais) ativamente em busca de si. Pouco é dado a conhecer sobre Dora enquanto solteira, até porque a densidade psicológica da personagem se prende fundamentalmente com os contornos da existência do seu marido e da relação de ambos. Tanto assim é que, com a irrupção deste na sua vida, “operara-se não uma adição, mas uma total substituição de interesses. A vida dele expulsara automaticamente tudo aquilo que até então a ocupara e também todos os que preenchiem a sua existência”. Todas as ocupações e amizades de Dora tinham-se tornado desinteressantes com o advento de Duarte. Ou melhor, pela ação direta deste: “Duarte,

porém, *tornara* tudo isso desinteressante⁶”. As amigas de Dora são ofuscadas pelo fenômeno: “indiscriminadamente inautênticas e sem interesse. Gente”, de tal modo que, aquando da morte de Duarte, “o mundo em redor [de Dora], já de si pouco habitado, e mal, estava subitamente deserto (CARVALHO, 2018, p. 153)”. Como se esta se tornasse *tabula rasa*, eliminando toda a sua identidade e tudo o que não dissesse respeito a esse homem, para que as suas crenças, vontades e necessidades imperassem, dera-se, talvez mais do que uma *substituição*, um fenômeno de fusão identitária (SABINO, 2023).

Ademais, há indícios de que esta personagem masculina detenha alguns traços dominantes, ideais para formar uma união em desequilíbrio de poder. Seguindo o modelo patriarcal, Duarte opôs-se à ideia de Dora começar a trabalhar, preferindo que esta desempenhasse plenamente o papel de mãe. Embora sozinho não pudesse prover a família, e parecesse ser passivo e desinteressado noutros domínios da sua vida (“um homem pobre e preguiçoso”; CARVALHO, 2018, p. 237), intui-se ter entendido ser este o papel masculino. Desempenhando igualmente o seu papel, Dora abstém-se de insistir, evitando “feri-lo”, tal como noutras situações que claramente prejudicam a família, reconhecendo, contudo, o seu egoísmo.

Cerne da existência de Dora e elo de todas as dinâmicas relacionais na narrativa até à transformação da viúva, a presença efetiva do corpo de Duarte é escusada para desempenhar estas funções. Na verdade, a corporalidade de Duarte está *tematicamente ausente* da história. Tendo uma ligação familiar com todas as personagens femininas da narrativa, mesmo após a sua morte, as relações entre estas manter-se-ão por sua causa, tal como sinaliza acusatoriamente Lisa à sua mãe: “Tu podias ter sido livre, mas ficaste agarrada a um resto do pai, à mãe dele” (CARVALHO, 2018, p. 185). Principalmente, é Duarte quem sustenta a identidade de Dora, como veremos, e o amor (ou obsessão) que esta nutre pelo falecido está entranhado numa parte substancial da história, constituindo-se o perpétuo luto da viúva como o motivo central da narrativa até à sua viragem. O corpo defunto e, portanto, ausente, de Duarte oferece as condições de protagonismo na história ao corpo de Dora, esse corpo despojado do falecido, assim revelando os contornos dessa figura submissa e só. Com a libertação da personagem feminina, interrompe-se a relevância do falecido para as dinâmicas relacionais do enredo, de forma que a sua corporalidade perde progressivamente o lugar, deixando de ser mencionado no discurso. Então, Duarte Rosário *ausenta-se simplesmente* da história (Cf. BERTHELOT, 1997, p. 15-16).

Para além dos contornos do casamento entre Dora e Duarte corresponderem aos estereótipos de género da altura, importa destacar a acentuada carga simbólica que reveste esta personagem feminina. Sobressai, desde logo, o seu último nome, adquirido por casamento (com o seu objeto de adoração), que poderá deter uma conotação religiosa. Essa ideia de religiosidade reforça-se, uma vez que o nome se relaciona com a prática da paciente devoção, do correr do tempo no desfiar de contas, num exercício repetitivo de idolatria a uma entidade espiritual que, neste caso, é Duarte Rosário. E de facto, após a sua morte, Dora entrega-se a vigílias solitárias em memória do falecido, inclusive abraçando a ideia de não ter a filha a viver consigo, o que lhe permitia viver melhor a sua devoção – sempre “inerte”:

Acabara por deixar Lisa com a avó. Ia vê-la todos os dias e não lhe sentia muito a falta porque todo o tempo era pouco para procurar uma solução qualquer e para pensar em Duarte. Pensava nele por acaso, era natural. Mas pensava também nele voluntariamente. Dizia de si

⁶ Itálico nosso.

para consigo: «Agora tenho tempo, vou pensar nele.» E pensava. Sentada numa cadeira, ou deitada, a meio da noite, inerte como uma figura de cera. Faria isso com maior ou menor assiduidade durante dez anos certos (CARVALHO, 2018, p. 154).

Duarte era digno de uma beata adoração por parte da viúva que nem a própria mãe lhe dedicava, dado que a primeira o considerava “um homem bom, um homem puro, invulnerável à maldade, à avidez que o rodeava”. De tal forma assim o entendia, que Dora suprimia a eventual e “leve” amargura que sentia por ele. Nessas alturas, recriminava-se, “querendo um pouco mal a si própria [...] por não admirar mais a sua santidade, por olhar com um sorriso que não via o invisível pedestal onde ele se colocara” (CARVALHO, 2018, p. 148). Desejaria, portanto, anular-se sempre mais um pouco para manter-se encaixada naquela união identitária.

E, na verdade, Dora tem a consciência de que a sua relação de submissão às vontades do marido (ou à falta destas) a prejudica, e à filha, como admite à sogra: “«Estou a ser contra mim e contra a Lisa. Conscientemente, o que é pior. [...] Porque gosto muito do Duarte», respondeu, exausta, quase à beira das lágrimas” (CARVALHO, 2018, p. 149). É igualmente assinalável o vocabulário e as noções de teor religioso empregados também na caracterização de Duarte, tal como na do afeto de Dora por ele, e que temos vindo já a expor: a sua pureza e bondade, o ser “invulnerável à maldade” e “à avidez”, a “sua santidade”, o “invisível pedestal”; e ainda, a denominação e descrição que Dora lhe encontra, quando confrontada com os seus defeitos: “Um Cristo egoísta, dizia ela de si para consigo, um Cristo laico e descrente que não tivesse vindo ao mundo senão para se salvar a si próprio” (CARVALHO, 2018, p. 147).

O amor e a fixação que sentia por Duarte eclipsava tudo isto e mais, eclipsava-a. Mesmo o seu corpo perdera a individualidade nesta união absoluta: “Ela era ele, fora-o sempre, embora nesse corpo uno formado por dois corpos algumas moléculas se rebelassem” (CARVALHO, 2018, p. 147). Assim, como perfeitamente resume João Gaspar Simões, esta mulher é “uma embalsamada viúva, que só não se lançou na pira onde rechinariam os ossos do marido, porque o marido não foi incinerado” (1981, p. 245).

Para além de todos estes aspetos, a escolha do nome Dora poderá não ser fortuita, antes remetendo para a homónima protagonista de um caso clínico diagnosticado como histeria, analisado e publicado pelo psicanalista Sigmund Freud, no início do século XX. Esta possibilidade não poderá deixar de nos fazer levantar a questão sobre o eventual desinvestimento erótico na relação do casal. Poderá a relação de uma idólatra com o seu intocável ídolo, sobretudo quando tão santificada, revestir-se de contornos eróticos?

Na já complexa formação identitária de Dora, e na sua perspetiva, integra-se igualmente Lisa. Embora a última admita preferir a filha em relação a Duarte, não deixa de ser da maior importância para si e constituir-se como uma exceção a todas as outras pessoas (“gente”), irremediavelmente distantes. Por isso, após a morte do marido, restando as duas, para Dora, “havia ela e Lisa de um lado, havia os outros do lado contrário. Os *outros* eram o inimigo de onde nenhum bem era possível vir e todo o mal era provável que viesse⁷” (CARVALHO, 2018, p. 140).

Em suma, Dora desempenha o papel feminino em concordância com a organização patriarcal da sociedade, de uma mulher submissa a um ideal de adoração eterna ao marido e de priorização do seu papel enquanto mãe. Tal como tantas outras personagens juditianas, Dora “vive profundamente desistente” e

⁷ Itálico da autora.

dá-nos a ver uma realidade de silêncio e desamparo sem o verbo ativo da denúncia, sem a reivindicação política de uma voz capaz de legitimar ou defender, na segunda metade do século XX, o protagonismo do feminino no cerne da arena conjugal e familiar (RODRIGUES, 2000, p. 353).

Quando Duarte lhes falta, Dora enfrenta as dificuldades económicas e o desemprego, mas humilha-se reiteradamente, pedindo dinheiro emprestado a várias pessoas, de modo a cuidar de Lisa. Isolada, “com pena de si própria, um pouco piegas”, Dora alimenta um profundo fosso entre ela e os outros, fechando-se “mais em si própria, na filha e na recordação do marido” (CARVALHO, 2018, p. 143). Quando finalmente arranja um emprego, surpreendentemente bem pago, preocupa-se que a filha se instrua (inscreveu “a filha num colégio de meninas ricas e também numa escola de ballet. Mais tarde arranhou-lhe uma professora inglesa e uma alemã”; CARVALHO, 2018, p. 144). Esses seus gestos parecem relacionar-se também com a prevenção do que percebera ter acontecido consigo, já viúva: a expectável desatualização académica e técnica (já que se “cristalizara” no período do casamento), que a prejudicava na procura de um trabalho. Esta figura encarna, então, “a condição da criatura que nasce para o está estabelecido e nem sequer lhe ocorre que o que está estabelecido pode estar mal estabelecido! Uma falhada, uma malograda, uma vítima, a Dora Rosário? Sim, em parte” (SIMÕES, 1981, p. 245).

Nesta fase, a caracterização física da personagem exprime-se melhor do que qualquer outro elemento: apresentava-se de “casaco coçado, as meias que às vezes tinham malhas caídas, os cabelos descuidados” (CARVALHO, 2018, p. 141). Num profundo contraste com Ana, a quem vestir “o preto ajudava, dava-lhe mesmo uma certa dignidade” (CARVALHO, 2018, p. 157), Dora era “uma mulher de luto, mal arranjada” (CARVALHO, 2018, p. 155), tanto que Ernesto Laje a ela se referira como a “amiga [de Manuela] do Exército de Salvação” (CARVALHO, 2018, p. 177). Conforme anunciámos já, é manifesta a substituição do corpo de Dora por metonímia, por via do vestuário que lhe oculta o corpo (Cf. BERTHELOT, 1997, p. 43-48) e acentua a sua identificação enquanto “viúva de carreira”: “Continuava a vestir-se de preto ao fim de dez anos, e com aquelas saias amplas e compridas que usava e os sapatos de salto raso parecia mais uma religiosa sem hábito do que aquilo que era na verdade, uma viúva de carreira.” (CARVALHO, 2018, p. 145).

O desinteresse por si mesma, diretamente oposto à idolatria por Duarte, e a desistência perante a vida de Dora parecem ser as razões para tal descuido, pois o retrato que a narradora lhe traça indica que não era uma mulher inerentemente feia:

Era uma mulher de feições corretas, mas que nunca fizera nada para ajudar a natureza. Nunca. Antes parecia ocupada em desajudá-la, embora não voluntariamente. Do seu rosto podia dizer-se que era apagado: pele baça, lábios descoloridos, cabelos castanhos, lisos e sem brilho, presos na nuca. Só os olhos faziam aquele eterno percurso entre a vida e a morte. O corpo talvez tivesse sido sempre, Lisa tinha razão, o melhor de si, mas vestia-se tão de qualquer maneira que até ele passava despercebido (CARVALHO, 2018, p. 165-166).

Lisa transcendera esta visão, escrevendo no seu diário que a mãe “não é desastrada e não deve ter sido feia, no seu tempo, embora tenha olhos sem solução. Olhos sem solução e corpo de mulher” (CARVALHO, 2018, p. 165). Entendemos que esta última frase condensa justamente a inusitada contradição da natureza de uma figura como Dora. Lisa sinaliza a potencialidade (inclusivamente, erótica) de Dora, notando o seu “corpo de mulher”. Por contraste, parece igualmente perspetivar a mãe como alguém para lá da

possibilidade de resgate e de futuro, marcada pela inércia extrema que se expressa, como tudo nesta personagem, nos seus “olhos sem solução”. Assim, Dora invisibiliza o seu físico, conformada e confortável no seu papel de viúva devota de um incapaz chefe de família. Mas, como veremos, reside adormecida na secreta intimidade do seu corpo uma pulsão de liberdade com contornos eróticos.

Na perspectiva de Maria Manuel Lisboa, com a qual em parte concordamos, Dora compõe-se como uma personagem sem lugar no tempo: “albeit unequivocally ill at ease in the past, she is also a woman without a future or, in her daughter's terminology, ‘sem solução’” (1996: 112). Assinalamos, quanto à estagnação de Dora e a sua identificação com um tempo passado que esta é, curiosamente, comparada por Lisa a uma perturbação física. Nas suas palavras, a mãe sofre de “deformação profissional” (CARVALHO, 2018, p. 164), pois trabalha numa loja de antiguidades, comumente denominada de “Museu”. A aparência da protagonista com esse espaço é notada por uma amiga de Lisa: “não é que seja muito velha [...] acho-lhe um ar antigo” (CARVALHO, 2018, p. 164). O ambiente em que Dora passara a maior parte dos dias durante aqueles dez anos de viuvez está repleto de objetos que funcionam como pistas sobre a corporalidade da personagem:

Era ali que passara grande parte dos últimos dez anos, por entre mesas e mesinhas, umas semicirculares, encostadas à parede, outras como aves pernaltas, adormecidas e um tudo nada oscilantes no seu sono, outras muito firmes nas pernas grossas, imperiais, de fortes garras metálicas cravadas no chão [...]. Redomas sobre preciosos relógios parados, parados longe, naquele tempo, imagens do século XVIII, homenzinhos de marfim, hieráticos e delicados, caixas, pratos desirmanados e com gatos, uma carpeta persa ainda em bom estado, e pelas paredes, espetados aqui e além, estáticos no seu voo de tantos anos, uma profusão de anjinhos barrocos, gorduchos e bonacheirões, pudicamente velados e até vestidos e de botas, mas todos eles com asas de pássaro bem abertas (CARVALHO, 2018, p. 160-161).

Regressando aos conceitos de Francis Berthelot (Cf. 1997, p. 41-43), o organismo poderá ser substituído metaforicamente por um ou mais objetos, que refletirão o primeiro. Para a compreensão da corporalidade e identidade de Dora Rosário, destacamos, assim, os “relógios parados, parados longe, naquele tempo”; mas também o que parece ser um tímido aviso de mudança nas descrições das peças de mobiliário “adormecidas e um tudo nada oscilantes no seu sono” e naqueles anjinhos “pudicamente velados”, que, embora “estáticos no seu voo de tantos anos” poderiam, na verdade, voar a qualquer momento, pois possuíam “asas de pássaro bem abertas”.

Até ao volte-face da narrativa, é assim que vislumbramos Dora, cujo corpo se desenha de modo direto no texto através dos seus vários elementos físicos, com predomínio dos seus olhos, mas não só. Conhecemos também a sua pele, os lábios ou os cabelos através da narradora (CARVALHO, 2018, p. 165). Todavia, é sobretudo indiretamente que a corporalidade desta figura é esboçada. Conhecemo-la como uma mulher de trinta e cinco anos, imaginamos a forma como se move no seu universo pela forma descuidada como se veste e pelo modo como se silencia. Deduzimos igualmente o pudor que se intui ter envolvido a sua relação amorosa e o celibato a que se votou em virtude da sua viuvez. O retrato de Dora sublinha a nossa tese acerca da sua condição de mulher submissa, bem como aquela sobre a metamorfose na direção da subversão, iniciada após o aniversário de Lisa e que terá implicações em quase todos os elementos citados.

Com efeito, na comemoração do décimo sétimo aniversário de Lisa, a tia Júlia vivencia uma das suas célebres “crises”, propiciando o episódio em que Ana revela a Dora que Duarte tencionava terminar o casamento de ambos para ficar com outra mulher.

Esta revelação reveste-se de camadas puramente orgânicas. Desde logo, por ser antecedida pelo dito ataque violento de Júlia, mas também pela metáfora física, de cura, que Ana escolhe para nomear o seu próprio ato de revelação:

«Sabe o que é um tumor de fixação?»
«Não percebo grande coisa de medicina», respondeu Dora. «Mas creio que é um tumor onde propositadamente se faz concentrar a infeção.»
«Mais ou menos isso, creio eu. Você precisa de um tumor desses e sou eu, médico detestado, porque vou fazê-la sofrer, quem lho arranja.» (CARVALHO, 2018, p. 171).

Num primeiro momento, Dora tem consciência dos efeitos avassaladores desta nova perda na sua vida e assinala-se mesmo uma resistência em aceitar uma nova perspetiva sobre si e a sua vida:

Sentia-se só, pela primeira vez na vida. Não sozinha, num barco à deriva, mas num barco sem vela nem remos nem vento, parado num mar imóvel. Era um pesadelo e ela ia acordar, queria acordar e dar com tudo bem arrumado nos mesmos lugares: a imagem de Duarte, a sua situação de viúva inconsolável, aqueles momentos em que voluntariamente chamava o marido, tudo isso. Mas de repente não havia nada senão uma mulher mais enganada do que qualquer outra, enganada para além da morte, durante dez anos (CARVALHO, 2018, p. 172).

A identidade de Dora, na composição por ela criada, por ela conhecida, e manifesta no corpo, no modo como se veste, como se move, como se dispensa do exercício da fala, é então estilhaçada. Ou, melhor dizendo, “esfacelada”, numa visão novamente orgânica da receção do golpe perpetrado pelo “tumor de fixação” de Ana:

Creio que vai ser impossível organizar agora, tão tarde, um novo cenário. Estava habituada a este, era cómodo. Nesta altura não sei onde estou nem quem sou. Devo estar esfacelada, deve haver pedaços de mim por todos os cantos (CARVALHO, 2018, p. 172).

A identidade de Dora desfaz-se, porque uma parte dela, do seu corpo – Duarte – finalmente morre: “era como se tivesse perdido o controle de si própria e da altura da sua voz. Ou talvez gritasse por socorro dentro de um caixão já fechado, acabado de fechar nesse instante” (CARVALHO, 2018, p. 172). É como se o corpo de Dora – o do tempo passado – tivesse morrido, por descobrir ser impossível manter a sua união orgânica a Duarte.

Até então, a presença de Duarte persistira para lá da ausência do seu corpo físico. A sua imagem, quase material, acompanhara Dora Rosário, integrara a sua identidade e, conseqüentemente, o seu corpo, conforme se vai verificando ao longo da narrativa: “a imagem de Duarte tinha-a acompanhado desde manhã” (CARVALHO, 2018, p. 145). A memória de Duarte estivera impregnada nas suas vestes de viúva e no seu comportamento. A este respeito, damos nota da interessante perspetiva da realizadora Cristina Carvalhal sobre a persistência da memória de Duarte, no filme de título homónimo e baseado nesta narrativa juditiana (2022). Através do seu olhar, analisamos a dinâmica de presença-ausência da personagem masculina na vida da viúva. Observamos o falecido a acompanhar Dora em todos os momentos da sua vida, integrando-se na sua identidade, tanto que também ele está presente na imagem que Dora vê no espelho. Quando a protagonista descobre que Duarte a enganara e se desfaz o que denominamos “núcleo identitário”, o corpo físico da figura masculina finalmente desaparece e Dora prossegue a sós na narrativa. E, de facto, no texto, após a revelação de Ana, Dora “perdera definitivamente a imagem de Duarte e ficara só. Perdera também (voluntariamente,

julgava, que criancice) a sua própria imagem, a que se habituara, que lhe era favorável, porque não criava problemas” (CARVALHO, 2018, p. 185).

Tal como Maria Graciete Besse entende acontecer com Mariana Toledo, Dora Rosário fica numa “situação de luto por si mesma, desenvolve uma série de reflexões e revisita um certo número de imagens do passado” (2015, p. 75). Dora procura mais uma vez a imagem de Duarte, desta vez para enxergá-lo verdadeiramente e abandonar a sua influência:

Nessa noite pegou no retrato do marido [...] e olhou-o longamente. Era seu hábito pegar-lhe e olhá-lo, mas por motivos diferentes. Antes da conversa noturna com Ana, procurava, olhando-o, encher-se da imagem dele, chamá-lo para perto, alimentar-lhe a vida cada vez mais frágil. Porque a morte só é completa quando a recordação morre. Nunca, porém, o olhara tão longamente, tão agudamente, como nessa noite. E com tanta frieza. E nunca também ele lhe tinha parecido tão vazio, tão apagado, tão de papel. Um retrato de jazigo, pensou (CARVALHO, 2018, p. 200).

Neste processo, que será o de individuação, logo, de emancipação de Dora, também a relação com Lisa é colocada em causa. O cordão umbilical está na iminência de ser cortado e Dora parece intuí-lo, como denunciam as palavras que lhe dirige após aquela noite: “Ninguém tem nada de comum com ninguém, a não ser o sangue, eu e tu, por exemplo, e mesmo assim...” (CARVALHO, 2018, p. 184). O despertar de Dora acontecera finalmente. A festa de aniversário da filha instigara-lhe reflexões acerca do que lera no diário, tendo-se seguido a conversa com a sogra. Com o desaparecimento de Duarte e o vislumbre de dissidência de Lisa, a identidade de Dora pede uma reconfiguração e a sua expressão opera-se diretamente no seu corpo. Acontece “o dia da modificação” (CARVALHO, 2018, p. 181): Dora compra roupas novas e maquilhagem e vai ao cabeleireiro. Pelo olhar da narradora, compreendemos a espantosa metamorfose, que confirma o intuído potencial da personagem:

Nunca teria pensado que Dora tivesse tão bom gosto. Até então parecera mesmo empenhada em provar o contrário. Não se podia dizer que o resultado fosse espantoso. O que surpreendia mais ainda do que esse resultado era o facto em si. Dora Rosário, *Salvation Army e por aí fora*, transformada numa pessoa como nós era na realidade inesperado. [...] ela estava, senão bonita, pelo menos bastante atraente e, sem dúvida, parecia muito mais nova. Era como se de repente houvesse ganho os dez anos perdidos ⁸(CARVALHO, 2018, p. 180-181).

Apesar da profunda mudança orgânica e, naturalmente, identitária, Dora “detestava-se [...] queria-se muito simplesmente mal”. A recusa do seu próprio corpo, expressa-se na “raiva discreta” que sentia ao encarar a sua cara ao espelho, “e isto porque não podia evitar fazê-lo” (CARVALHO, 2018, p. 202). Não obstante, a presença do corpo de Dora no mundo é finalmente intencionada, embora discreta; a personagem cessa de invisibilizar-se. Assim, a emancipação de Dora relativamente a Duarte (ou, simbolicamente, a emancipação feminina relativamente ao sistema patriarcal) ocorre pela libertação do corpo desta mulher. Quando Dora abdica da memória do falecido, que pouco a pouco se ausenta, passa a ser desnecessário manter a imagem de “viúva de carreira”. A esta nova mulher “pareceu-lhe [a fotografia de Duarte] ainda mais apagada do que há pouco, uma fotografia morta. O que restava dele, porque o resto... a sua alma, se alma havia, estava longe” (CARVALHO, 2018, p. 204). O corpo de Duarte esbate-se à medida que Dora reforça a sua própria presença no mundo, identificando-se mais com a

⁸ Itálico da autora.

reinvenção de si. É permitido ao seu corpo mostrar a beleza escondida até então (e da qual não existem sinais durante a caracterização do casamento com Duarte), e para tal o vestuário volta a operar por metonímia, desta feita para revelar a corporalidade de Dora (Cf. BERTHELOT, 1997, p. 43-48). Inicia-se então um movimento de resistência às normas sociais vigentes. É com esta nova imagem (e já não a “imagem danificada de si”, com a qual a personagem é apresentada no início da trama) que Dora se torna Mulher, finalmente detentora de um corpo erotizado (presumivelmente pela primeira vez, pois parecem não existir vestígios de erotismo na relação com Duarte). O seu corpo é suscetível de ser desejado por outrem, o que de facto acontece com Ernesto.

É nesta altura que se inscreve verdadeiramente na história a presença desta personagem masculina. Profundamente vivo, assim era Ernesto, e isso bastava para que se envolvessem. Isso e, na opinião da narradora, ele ser “simplesmente o primeiro homem conhecido que a Dora encontrou depois da *conversa noturna com a sogra*” (CARVALHO, 2018, p. 187). Ser Ernesto um homem de elevado estatuto social interessará a Lisa, mas não necessariamente a Dora. Ernesto tinha “um rosto com vida, com olhar nos olhos e na boca aquele sorriso. [...] Mas havia acima de tudo aquele olhar grande nos seus olhos, e o facto de ela já ter esquecido que os homens olhavam assim as mulheres” (CARVALHO, 2018, p. 202).

Ernesto seduz Dora, causando-lhe sensações inéditas ou desvanecidas (como corar), despertando eroticamente o corpo de Dora. Por sua vez, ela aceita ser seduzida, Dora que, qual fénix, “emerg[ira] de candeeiros e *bibelots* cheios de pó, como que das próprias cinzas, arvorando o seu novo sorriso rosa-vivo e branco luminoso porque sempre teve bonitos dentes” (CARVALHO, 2018, p. 188). O encontro sexual entre ambos será o auge da subversão da personagem face à sua identidade e crenças passadas, em sintonia com a moralidade patriarcal. Dora abandonará, quase abruptamente, a corporalidade e, consequentemente, a identidade de uma mulher comprometida com a fidelidade a um só homem, mesmo depois da sua morte. A partilha do seu corpo com outra pessoa, sem qualquer perspectiva de compromisso e, mesmo com uma modesta corte, é reveladora de uma rutura profunda. Dora Rosário como que voa desde a submissão do seu corpo inerte para a profanação do núcleo sagrado, porque sagrados eram o seu casamento e o seu marido, assim subvertendo as mais básicas normas de raiz católica.

Regressemos a Besse, que compreende que “o corpo, lugar de afectos, vulnerabilidade, emoções e desejos, mas também lugar de experiência de limites, encontra-se no âmago da prática literária de Maria Judite de Carvalho” (2015, p. 73). Tal como Mariana Toledo ou Jô, Dora trespassará os limites alicerçados na moralidade e reforçados pelo marido mas, sobretudo, por si mesma, com o seu corpo.

Contudo, e à semelhança destas e de outras personagens juditianas (incluindo Manuela, a narradora desta narrativa, e ainda a tia Júlia), como Clara ou Luísa¹⁰, desta transgressão advêm apenas mais razões de infelicidade e inescapável solidão. Estas mulheres vivem relações à margem da moralidade, envolvendo-se romântica e/ou sexualmente com um ou mais homens com quem não têm um compromisso ou que são eles próprios comprometidos. Numa especial aproximação entre Dora Rosário e Mariana Toledo, o desfecho dos *affairs* é na verdade trágico e traduz-se no que interpretamos como uma punição ao corpo transgressor. Mariana, que já divorciada se envolve com um aspirante a padre e dele engravida, é atropelada e perde o bebé. Não é possível ao seu

⁹ Itálico da autora.

¹⁰ Respetivamente as protagonistas de *Tanta Gente*, *Mariana*, *Paisagem sem Barcos*, do conto “A Avó Cândida” e do conto “Desencontro”.

corpo manter a vida gerada (no ato transgressor) e que tanto desejou, incumprindo-se o seu mais profundo desejo: o da maternidade. Por seu lado, instantes depois de, por arrependimento ou humilhação, Dora decidir terminar bruscamente o encontro com Ernesto, ambos sofrem um acidente de carro que, se a ele deixa incólume, a ela deforma o rosto com uma enorme cicatriz.

É este o motivo para uma nova mutação identitária da protagonista, expressa sobretudo no seu corpo. Embora a narração propriamente dita destes acontecimentos breves seja concisa, podem instituir-se como pontos de mudança na história, em razão da consequente e profunda transformação psicológica ou física das personagens envolvidas (Cf. BERTHELOT, 1997, p. 146-148).

Hospitalizada, a protagonista regressa ao seu estado inerte e frágil como “uma boneca vazia, de pernas bambas e ventre delicado, ameaçando rasgar-se de um momento para o outro” (CARVALHO, 2018, p. 233). Nesta fase, o corpo passivo de Dora é arredado da narração, dando lugar aos corpos de Lisa e Ernesto, os quais ocupam a centralidade do enredo, ditando o seu desfecho. Quanto a Dora, regressam também as expressões, ideias e vocabulário de matriz católica, como “sorria beatificamente” (CARVALHO, 2018, p. 233). Principalmente, ao despertar, “pensou nisso, pela primeira vez na vida, na sua alma imortal”, divagando sobre a alma “limpa”, “suja” ou “enxovalhada” (CARVALHO, 2018, p. 215-216), seguindo-se a ablução, “quando a enfermeira da noite a veio lavar de toda a ignomínia do seu corpo” (CARVALHO, 2018, p. 233-234). Urge purificar-se, apagando do seu corpo as marcas da “vergonha póstuma”, do pecado daquele encontro (CARVALHO, 2018, p. 237). Em consonância, é igualmente assinalável a infantilização da personagem, exercida quer por si mesma, quer por parte das enfermeiras:

«Mas amanhã tem de se levantar, de se vestir, de se ir embora, não vê?» Falavam-lhe como a uma criança. Ela de resto, era uma criança, e respondeu com voz amimalhada que amanhã, pois, sim, faria isso tudo. «E tem de se pôr bonita, vem a sua a filha buscá-la às cinco horas.» (CARVALHO, 2018, p. 233).

Como esperado, o encontro com o espelho e com a imagem de então coloca novamente Dora numa situação de reestruturação identitária:

A enfermeira deu-lhe um espelho [...] e ela viu uma vez, uma vez mais (já se dera conta disso na véspera), que era de novo outra, não a Dora Rosário de antes da conversa noturna com a sogra, nem a Dora que se seguira a essa mesma conversa, mas outra. Não voluntariamente antiquada, mas involuntariamente envelhecida. Depois, a ligadura tapava-lhe parte da cara. E por baixo da ligadura, o que haveria? (CARVALHO, 2018, p. 234).

O que esta mulher procura ao espelho aproxima-se de um “retrato clínico” (Cf. BERTHELOT, 1997, p. 67-68): “Observava-se com uma atenção quase científica. Dir-se-ia que fazia um estudo aprofundado e comparativo do que via agora com aquilo que vira quinze dias antes” (CARVALHO, 2018, p. 234).

O acidente de Dora e Ernesto constitui ainda o pretexto para que se tracem circunstâncias de pesadelo para a protagonista. Ernesto e Lisa conhecem-se e ele apaixona-se pela sua beleza juvenil, pedindo-a em casamento. Ernesto, a figura facilitadora da libertação sexual de Dora, tornar-se-á pai do seu neto. Dora passará ainda pela vergonha de receber uma pensão do então genro, já que a sua situação financeira se degradará com a mudança de emprego. Encerra-se assim um enredo de contornos psicanalíticos (perspetiva vastamente explorada por Maria Manuel Lisboa, em 1996). A

ligação entre mãe e filha, outrora um “núcleo identitário”, mesmo que assim entendido apenas pela primeira, estará irremediavelmente perdido com o casamento e a gravidez de Lisa. Conforme já examinamos, essa tríade identitária (Dora-Duarte-Lisa) é caracterizada por uma acentuada dimensão física, em especial no respeitante ao casal. É assinalável, portanto, que a derradeira quebra do último elo dessa composição (mãe e filha) se relacione tanto com a libertação física (e sexual) de Dora, como com a de Lisa, ironicamente cumprida através do mesmo homem.

No final da narrativa, Dora é uma personagem transformada pela segunda vez, recaindo sobre o corpo a sua expressão mais justa:

Era uma Dora Rosário bastante diferente da Dora Exército de Salvação e da Dora mulher-ainda-com-futuro que se lhe seguira sem evolução sensível [...]. A cicatriz, oblíqua, da fronte a meio da face, desfigurava-a, e ela perdera o ar cuidado da época que se seguira à conversa noturna com a sogra. Era uma Dora que usava saias curtas e se pintava (apressadamente e quase sem olhar para o espelho porque aquilo que via não lhe agradava muito), mas com algo da fase precedente (CARVALHO, 2018, p. 243).

Uma mulher vazia, “desolada e cheia de vergonha” do seu pecado, infantil e desfigurada, a antítese do corpo erotizado e desejado (CARVALHO, 2018, p. 217). O corpo de Dora é ainda permanentemente marcado pela horrível cicatriz, feita símbolo da queda da personagem, do fracasso da sua subversão, “a constantly bodily reminder of her affair” (FRIER & ATKIN, 2019, p. 492). Na verdade, e como reflete Manuela, Dora não regressa plenamente à submissão vivida enquanto esposa de Duarte e depois como sua viúva. Da mesma forma, não se reencontra com a Dora transformada e em promessa. David Frier e Rhyan Atkin enunciam as conquistas da personagem, apesar de todas as perdas, como o facto de ao abandono do papel de viúva estar subjacente uma aparência mais cuidada e atenta, tanto como a maior autonomia da personagem e uma “relative financial and social independence”. Sublinhamos ainda que, segundo estes autores, “by exploring sexual expression in her affair with Ernesto, Dora exceeds the possibilities afforded to her as a widow by the society in which she lives” (2019, p. 498).

Esta última Dora é uma personagem a meio caminho entre as duas versões de si; entre a recusa da submissão e a derrota da subversão. Será ainda um corpo sofredor, mas já não plenamente dócil. Dora Rosário não regressa ao estatuto de trágica vítima mas, à semelhança da generalidade das personagens focais de Maria Judite de Carvalho, não lhe é permitido viver de outro modo que não à margem. A sua subversão é fisicamente punida, o seu corpo doente, envelhecido e maculado é substituído pelo corpo fértil e saudável de Lisa. Tal como Maria Graciete Besse identifica quanto a Mariana Toledo e à amante do seu marido, Estrela, há um “corpo glorioso [...] que contrasta cruelmente com o corpo simbolicamente mutilado” (2015, p. 76). Porém, o corpo de Dora está verdadeiramente mutilado, contrastando com a juventude da sua própria filha. Mais do que isso, Lisa é um modelo de mulher, ultrapassando a mãe até naquilo em que poderíamos considerá-la exímia no início da narrativa: em ser “the Estado Novo’s feminine ideal of the selfless wife and mother” (FRIER & ATKIN, 2019, p. 494). A subversão falhada de Dora, o seu regresso às sombras, é melhor sintetizado por João Gaspar Simões, ao escrever que a narrativa termina com “aquele quase felino triunfar de Lisa sobre o ronronar ao borralho das naturezas condenadas à subserviência – o caso da mãe” (1981, p. 245).

Referências

BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris: Nathan, 1997.

BESSE, Maria Graciete. O adeus ao corpo em «Tanta Gente, Mariana», de Maria Judite de Carvalho. In Morão, Paula & Ribeiro, Cristina Almeida. *Maria Judite de Carvalho: Palavras, tempo, paisagem*, Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2015, p. 71-81.

CAMPELLO, Eliane & SCHMIDT, Rita Terezinha. Apresentação: Corpo e literatura/ Body and literature, *Ilha do Desterro*, v. 68, n. 2, mai/ago 2015, p. 10-14.

CARVALHAL, Cristina. *Os armários vazios* [telefilme]. Ukbar Filmes, 2022.

CARVALHO, Maria Judite de. *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho. Volume II. Paisagem sem Barcos. Os Armários Vazios. O seu Amor por Etel*. Lisboa: Minotauro, 2018.

COSTA, Maria de Lurdes Pereira da. A intimidade na obra de Maria Judite de Carvalho, *Letras & Letras*, v.3, n. 24, dez 1989, p. 10.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

FRIER, David G. & ATKIN, Rhian. The personal voice is political: Narration and female subjectivity in Maria Judite de Carvalho's *Os Armários Vazios*, *Journal of Romance Studies*, v. 19, n. 3, Winter 2019, p. 487-509.

LISBOA, Maria Manuel. No mother's daughter or the importance of being Ernesto: Identity and separation in Maria Judite de Carvalho. *Portuguese Studies*, v. 12, 1996 p. 106-132.

HILLMAN, David & MAUDE, Ulrika. Introduction. In HILLMAN, David & MAUDE, Ulrika. *The Cambridge Companion to Body in Literature*. New York: Cambridge University Press, 2015, p. 1-9.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Maria Judite de Carvalho. In FEIJÓ, António M., FIGUEIREDO, João R. & TAMEN, Miguel. *O Cânone*. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda & Tinta da China, 2020, p. 347-354.

SABINO, Raquel Lopes. *No olhar dos outros: O papel da alteridade nos processos de construção da identidade narrativa em obras de Maria Judite de Carvalho*. 2023. 103fls. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Évora, 2023.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica IV: Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos 1942-1979*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.